DER NEUE MUSIK FÜHRER

Die Welt der klassischen Musik:
Oper, Operette, Musical, Ballett,
Konzert

Die wichtigsten Komponisten
und ihre Werke von A-Z
Mit Namens- und Werkregister

Orbis Verlag

MUSIKFÜHRER

OPER · OPERETTE
MUSICAL · BALLETT
KONZERT

Herausgegeben
von Siegmar Hohl

ORBIS VERLAG

Redaktion: Siegmar Hohl (verantwortlich)
Sibylle Auer, Hermann Josef Barth,
Katharina Hadding, Bruno Jahn,
Arno Matschiner, Uta Müller-Koch
Layout: Gerhard Rost
Bilddokumentation: Sabine Geese

Sonderausgabe 1995 Orbis Verlag für Publizistik GmbH, München
© Bertelsmann Lexikon Verlag GmbH, Gütersloh/München
Satzherstellung: Fotosatz-DTP Veit-Rost
Druck und Bindung: Wiener Verlag, Himberg bei Wien
Printed in Austria
ISBN 3-572-00706-2

»...ich glaube aber, daß niemand mit Grunde in der Musick etwas beurtheilen kan, als wer nicht allerley gehört hat und das beste aus jeder Art zu finden weiß.«

Carl Philipp Emanuel Bach in »Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen«

Hinweise für den Benutzer

Der Bertelsmann Musikführer ist eine grundlegende Neubearbeitung des Mosaik Opernführers/Konzertführers, der 1979 im Mosaik Verlag erschienen ist.

Die vollständig von einem Autor geschriebenen Artikel sind jeweils am Schluß mit einem Namenskürzel gezeichnet, das auf Seite 6 aufgelöst ist.

Wenn kein Autor genannt ist, bedeutet dies, daß der Artikel entweder unverändert übernommen, nur zu Teilen neu geschrieben oder von mehreren Autoren erstellt worden ist.
Bei der alphabetischen Anordnung sind die Umlaute nicht berücksichtigt.

Abkürzungsverzeichnis:

A	Alt
B	Baß
Bar	Bariton
BWV	Bachwerkverzeichnis
D	Deutsch-Verzeichnis (Schubert-Werkeverzeichnis von O. E. Deutsch)
EA	Erstaufführung
IGNM	Internationale Gesellschaft für Neue Musik
KV	Köchelverzeichnis
MS	Mezzosopran
op.	Opus-Nummern
S	Sopran
Soub	Soubrette
T	Tenor
UA	Uraufführung

Verzeichnis der Autoren:

SA	Sven Ahnert
OB	Oswald Beaujean
LB	Louis Bloom
LuB	Lutz Bormann
CH	Christoph Hahn
MH	Martin Hoffmeister
SH	Siegmar Hohl
DH	Dietmar Holland
DoH	Dorothea Hußlein
AJ	Andreas Jaschinski
JK	Johannes Kiebranz
AM	Arno Matschiner
HSN	Hermann und Sigrid Neef
TP	Thomas Piltz
SP	Stephan Pflicht
KPR	Klaus Peter Richter
BR	Bernhard Rzehulka
GS	Gero Schließ
FS	Frank Siebert
GT	Gundula Tzschoppe

Ferner haben Beiträge geliefert:
Barbara Lennartz – Joachim Salau –
Heinz Günther Schneider – Gabriele Schröder –
Irmelin Schwalb – Martin Wuppermann

Paul Abraham
1892 – 1960

Paul Abraham wurde am 2. November 1892 in der damals ungarischen, heute jugoslawischen Kleinstadt Apatin geboren. Nach seiner musikalischen Ausbildung ging er zunächst als Dirigent der königlichen Oper nach Budapest. In dieser Zeit komponierte er noch nach klassischem Vorbild. Doch bevor die zwanziger Jahre zu Ende gingen, hatte Abraham das für ihn gemäße Genre, die Operette, entdeckt.

Ein nervöser Spieltrieb beherrschte seine Lebensweise ebenso wie der Drang, sich in einer musikalischen Kunstform mitzuteilen, die zwischen Nachklang und Vorahnung zweier Weltkriege Lebensfreude offenbarte. 1928 brachte er in Budapest seine erste Operette heraus.

Er übersiedelte daraufhin nach Berlin, wo er Lieder für den gerade erst erfundenen Tonfilm verfaßte. Den endgültigen Durchbruch auf der Operettenbühne schaffte er aber wieder in Budapest, 1930 mit *Viktoria und ihr Husar*. Der noch heute sehr populäre English Waltz *Reich mir zum Abschied noch einmal die Hände* wurde zum europäischen Schlager. Wieder zog Abraham nach Berlin, und in Leipzig wurde 1931 *Die Blume von Hawaii*, in Berlin 1932 *Ball im Savoy* mit großem Erfolg uraufgeführt.

In Abrahams Musik pulsieren die kontrastierenden Rhythmen der Gesellschaftstänze, abwechselnd wild und lasziv, nostalgisch im Stil Lehárs und Kálmáns, herausfordernd mit den grellen Schlaglichtern des Jazz. Launige und sentimentale Lieder lösen sich blitzschnell ab, aber der Schmiß hat Eleganz, das Sentiment ist von mondäner Großzügigkeit. Als 1933 die Nationalsozialisten an die Macht kamen, kehrte Abraham nach Budapest zurück. Dort entstanden drei weitere Operetten.

Dem genialen, für Zeitzeichen überempfindlichen Komponisten konnte die Operette schließlich keine Zuflucht mehr bieten. Er floh 1938 vor der politischen Bedrohung nach New York. Doch in Amerika hatte man für seine Musik kein Verständnis. Abraham geriet in wirtschaftliche Not und verlor zuletzt allen Realitätsbezug. 1946 wurde er als Geistesgestörter in ein New Yorker Hospital eingeliefert. Seine letzten vier Lebensjahre verbrachte er in Hamburg, wo er am 6. Mai 1960 starb.

Viktoria und ihr Husar
Operette in 3 Akten und einem Vorspiel – Text von Emmerich Földes, deutsch von Alfred Grünwald und Fritz Löhner-Beda.
UA: Budapest 1930
Personen: John Cunlight, amerikanischer Gesandter (Bar) – Gräfin Viktoria, seine Frau (S) – Graf Ferry Hegedüs auf Doroszma, ihr Bruder (T-Buffo) – O Lia San, seine Verlobte (S) – Jancsi, sein Bursche (T-Buffo) – Riquette, Viktorias Kammerzofe (S) – Béla Pörkölty, Bürgermeister (Bar) – Ein japanischer Priester (Bar) – Japanische Kavaliere und Mädchen, Gäste, Diener, Zofen, Kulis, Kosaken, Husaren, Bäuerinnen, Volk.
Ort und Zeit:
Sibirien, Japan, Rußland und Ungarn, nach 1918.

In Sibirien gelingt es dem ungarischen Rittmeister Koltay und seinem Burschen Jancsi, durch die Bestechung einer Wache aus russischer Gefangenschaft zu fliehen.

Cunlight, der amerikanische Gesandte in Tokio, feiert gemeinsam mit seiner Frau Viktoria seine Versetzung nach Petersburg. Da tritt Koltay unter dem Namen Czaky in die Festgesellschaft und erkennt in Viktoria seine ehemalige Verlobte wieder, die ihn seit Jahren totgeglaubt hatte. Erst nach langer Trauerzeit war sie die Ehe mit Cunlight eingegangen, der nun ahnungslos Koltay mit nach Petersburg nehmen will, um ihm von dort in die Heimat weiterzuhelfen.
In Petersburg erreicht Koltay nach langem Drängen eine Aussprache mit Viktoria. Er kann sie jedoch nicht veranlassen, mit ihm nach Ungarn zu fliehen; obgleich sie Koltay immer noch liebt, will sie ihrem Gatten treu bleiben. Als die Russen Koltay erkennen, verschmäht er Cunlights Hilfe und stellt sich dem Feind. Cunlight erfährt die Wahrheit und gibt Viktoria frei, die sich auf eine Weltreise begibt. Schließlich kehrt sie in ihre Heimat Ungarn zurück, wo sie bei einem Weinfest die Hochzeit ihres Bruders mit O Lia San und die ihrer Zofe mit Jancsi feiern will.

Nachdem sie schon fast bereit ist, wieder Cunlight zu folgen, trifft sie Koltay, dem endlich die Heimkehr geglückt ist. Nach einem endgültigen Verzicht Cunlights können die beiden nun den Bund fürs Leben schließen.

Die Blume von Hawaii
Operette in 3 Akten – Text von Emmerich Földes, deutsch von Alfred Grünwald und Fritz Löhner-Beda.
UA: Leipzig 1931
Laya, Prinzessin von Hawaii (S) – Prinz Lilo-Taro (T) – Reginald Harald Stone, Kapitän der amerikanischen Marine (T) – Raka, eine junge Hawaiierin (S) – Jim Boy, amerikanischer Jazzsänger (T) – Suzanne Provence, seine Partnerin (gespielt von der Darstellerin der Prinzessin Laya) – Lloyd Harrison, amerikanischer Gouverneur von Hawaii – John Buffy, sein Sekretär (T) – Bessie Worthington, seine Nichte (S) – Admiral Makintosh – Kanako Hilo, ein vornehmer Hawaiier – Laya und Lilo-Taro, zwei Kinder – Leutnant Sunny Hill – Kadett Bobbie Flipps – Oberkellner Perroquet – Chun-Chun, chinesischer Diener – Ciliau, eine junge Dame - Tänzerinnen, Sänger, Marineoffiziere, Kadetten, Gesellschaft, Volk.
Ort und Zeit: Honolulu und Monte Carlo um 1930.

Seit Hawaii unter amerikanischer Herrschaft steht, lebt Prinzessin Laya, ein Mitglied des ehemaligen Königshauses, im Exil in Paris. Um in ihr Land zurückzukehren, gibt sie sich als Jazzsängerin aus und trifft per Schiff in der Heimat ein. Dort wird sie von Anhängern der königstreuen Partei, darunter auch Prinz Lilo-Taro, begeistert empfangen. Gouverneur Harrison und Kapitän Stone, der sich während der Überfahrt in die »Jazzsängerin« verliebt hat, erfahren durch Lilo-Taro, der sie ebenfalls liebt, ihre wahre Identität.
Um der Inthronisation der Prinzessin vorzubeugen, verlangt der Gouverneur, daß Laya eine Abdankungsurkunde unterzeichnet. Da sie sich weigert, will er sie durch Kapitän Stone verhaften lassen. Der widersetzt sich jedoch der Anweisung und gefährdet dadurch seine Karriere. Um ihm zu helfen, entschließt sich Laya, nun doch die Urkunde zu unterzeichnen. Gleichzeitig erkennt sie, daß sie Lilo-Taro liebt.
In einer Bar in Monte Carlo treffen sich Laya, Lilo-Taro und Stone wieder. Die beiden konkurrierenden Verehrer haben sich inzwischen versöhnt, und während Stone sich von einer anderen trösten läßt, finden sich Laya und Lilo-Taro für immer. Sie entsagen allen Königshoffnungen und wollen nur noch für ihre Liebe leben.

Ball im Savoy
Operette in 3 Akten und einem Vorspiel –
Text von Alfred Grünwald und Fritz Löhner-Beda.
UA: Berlin 1932.
Madeleine de Faublas (S) – Marquis Aristide de Faublas, ihr Mann (T) – Tangolita, eine argentinische Tänzerin (A) – Mustapha Bey, türkischer Botschaftsattaché (T) – Daisy Darlington, Jazzkomponistin (S) – Archibald, Kammerdiener bei Aristide (Bar) – Célestin Formant, Referendar – Mizzi aus Wien, Blanca aus Prag, Lucia aus Rom, Mercedes aus Madrid, Trude aus Berlin und Honka aus Budapest, geschiedene Frauen des Mustapha Bey – Pomerol, Ober im »Savoy« – Monsieur Albert, Chef eines Pariser Modesalons – Ernest Bennuet, Freund Célestins – Bébé, Zofe Madeleines – Gäste bei Faublas, Hotelgäste, Hotelpersonal, Ballgäste, Tänzerinnen.
Ort und Zeit: Venedig, Nizza und Paris um 1930.

Madeleine und Aristide befinden sich als verliebtes Paar auf ihrer Hochzeitsreise in Venedig.
Anschließend lassen sie sich in Nizza nieder, wo Aristide von seiner früheren Freundin Tangolita aufgefordert wird, sich mit ihr zu einem Ball im Hotel »Savoy« zu treffen. Aristide hat dazu eigentlich keine Lust, sieht sich aber gezwungen, dieser Aufforderung nachzukommen. Die raffinierte Tangolita hatte einst bei der Trennung auf eine Abfindung verzichtet und statt dessen die Zusicherung von ihm gefordert und bekommen, sich jederzeit, an jedem Ort mit ihm treffen zu können.
Um das Treffen ungestört und hinter Madeleines Rücken stattfinden zu lassen, inszenieren Aristide und sein Freund Mustapha Bey einen Schwindel, den Madeleine jedoch unbemerkt durchschaut. Sie geht daraufhin ebenfalls ins »Savoy«, flirtet dort vor aller Augen mit dem Referendar Célestin Formant und erregt noch einen Skandal, indem sie ihrem Mann öffentlich erklärt, sie sei ihm untreu.
Aristide reicht die Scheidungsklage ein. Als Vertreter des gegnerischen Anwalts erscheint Célestin, der Aristide davon überzeugen kann, daß seine Frau ihm nicht untreu war, sondern ihm nur eine Lehre erteilen wollte. Daraufhin versöhnt sich das Paar wieder.

Adolphe Adam
1803 – 1856

Als Sohn eines aus dem Elsaß stammenden Musikprofessors wurde Adolphe Charles Adam am 24. Juli 1803 in Paris geboren. Er studierte am Pariser Konservatorium bei François Adrien Boieldieu und erhielt 1825 den Rompreis. Adam schuf 53 Bühnenwerke, von denen vor allem die komische Oper *Der Postillon von Lonjumeau* (1836) und das romantische Ballett *Giselle* (1841) sowie die Ouvertüre zu seiner heiteren Oper *Wenn ich König wär* (1852) bis heute populär geblieben sind. Über sein künstlerisches Anliegen, das ihn zum Fortführer der französischen Tradition der Opéra comique zwischen Boieldieu und Jacques Offenbach machte, schrieb er selbst in seinen Erinnerungen: »In der Theatermusik hatte ich keinen anderen Ehrgeiz als das Leichtverständliche, als die Unterhaltung des Publikums.«

Adam, der vorübergehend auch ein eigenes Opernunternehmen leitete, dann wie sein Vater Professor für Klavier am Pariser Konservatorium war und als Klaviervirtuose auf Gastspielreisen, die ihn bis nach Italien und Rußland führten, gefeiert wurde, starb am 3. Mai 1856 in Paris.

Der Postillon von Lonjumeau
Komische Oper in drei Akten – Text von Adolphe de Leuven (Adolphe de Ribbing) und Leon Levy Brunswick.
UA: Paris 1836
Personen: Chapelou, Postillon, später Opernsänger mit dem Künstlernamen Saint-Phar (T) – Madeleine, Wirtin, seine Frau, später durch eine reiche Erbschaft Madame de Latour (S) – Bijou, Schmied, später unter dem Namen Alcindor Chorist der Oper (B) – Marquis de Corcy, königlicher Kammerherr und Intendant der Pariser Oper (Bar) – Bourdon, Chorsänger (B) – Rose, Kammerzofe – Bauern und Bäuerinnen, Opernpersonal, Gäste der Madame de Latour, Soldaten, Diener.
Ort und Zeit: Lonjumeau, ein französisches Dorf, und Landhaus der Madame de Latour bei Fontainebleau, Mitte des 18. Jahrhunderts.

Durch einen Zufall wird die große sängerische Begabung des Postillons Chapelou von dem Intendanten der Pariser Oper entdeckt. Chapelou, der garade die Postwirtin Madeleine geheiratet hat, verläßt seine junge Frau um der verlockenden Sängerkarriere willen. Zehn Jahre später trifft Madeleine, die inzwischen durch eine reiche Erbschaft zur Madame de Latour avanciert ist, mit dem in Paris umjubelten Opernsänger Saint-Phar zusammen, der sich, ohne seine einstige Braut wiederzuerkennen, in sie verliebt und vorgibt, sie heiraten zu wollen. Eine Scheintrauung wird vorbereitet. Aber dem treulosen Postillon werden tüchtig die Leviten gelesen, und er gelobt, seiner ihm durch eine List nunmehr zum zweiten Male angetrauten Frau künftig treu zu sein. Bekannteste Nummer dieser Oper ist das Lied des Postillons *Freunde, vernehmet die Geschichte*, das dem Tenor ein waghalsiges hohes D zumutet.

Giselle
Ballett in zwei Akten – Libretto von Vernoy de Saint-Georges und Theophile Gautier nach einer literarischen Vorlage von Heinrich Heine.
UA: Paris 1841
Personen: Giselle, ein Bauernmädchen – Berthe, ihre Mutter – Herzog Albrecht – Wilfried, sein Schildknappe – Hilarion, ein Wildhüter – Der Prinz von Kurland – Bathilde, seine Tochter – Myrtha, die Königin der Wilis.

Die Handlung eines der schönsten und charakteristischsten Werke des klassischen Balletts geht auf die slawische Volkssage von den Wilis zurück. Die Wilis sind geisterhafte Tänzerinnen, junge Bräute, die vor ihrer Hochzeit starben und im Grabe keine Ruhe finden.
Getrieben von ihrer Tanzlust, die sie im Leben nicht befriedigen konnten, erscheinen sie um Mitternacht, und wer ihnen begegnet, wird in ihren wilden Tanz hineingerissen, bis er tot umfällt.
Herzog Albrecht hat, als Bauernbursche verkleidet, die Liebe der jungen, tanzfreudigen Giselle gewonnen. Als sie erfährt, daß er bereits mit Bathilde, der Tochter des Prinzen von Kurland, verlobt ist, gibt sich Giselle aus Verzweiflung selbst den Tod.
Am Grabe der Geliebten gerät der von Reue getriebene Herzog Albrecht in den Bannkreis der Wilis, unter denen sich Giselle befindet. Sie tanzt für ihn, beschwört ihn aber, sich am Grabkreuz festzuhalten, um dem Zauber zu entgehen.
Die Schönheit der tanzenden Giselle läßt ihn das Gebot vergessen, er vereint sich mit ihr im Tanz. In der Morgenstunde verlieren die Wilis jedoch ihre Zauberkraft. Sie verschwinden und lassen Herzog Albrecht verzweifelt zurück.

Adam de la Halle
um 1245 – um 1288 (1306?)

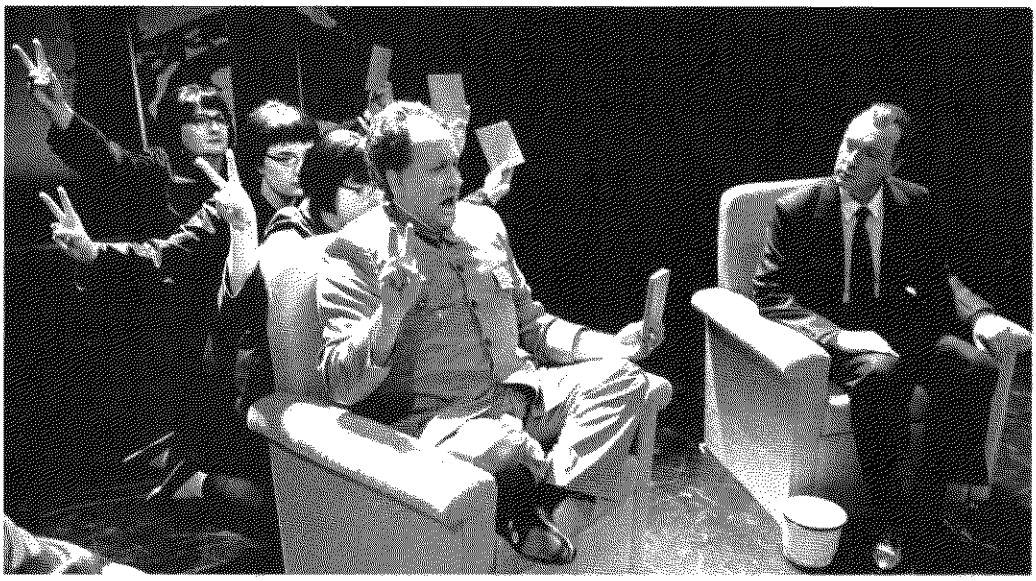
Der bedeutende Vertreter der Trouvères, wie die nordfranzösische Variante der provenzalischen Troubadours genannt wurde, kam als Sohn eines Schöffen im Jahre 1237 in Arras zur Welt. Der »Bucklige von Arras« war Dichter und Musiker und verfaßte Gesänge historischen Inhalts, Streit-, Tanz-, Natur-, Morgen- und Abendlieder. Nach einem abgebrochenen Studium der Theologie ging er 1282 nach Italien, wo er in Neapel in den Dienst von Karl von Anjou trat.

Für ein Fest bei Hofe schrieb er das Singspiel *Le Jeu de Robin et de Marion* (Das Spiel von Robin und Marion) zu Ehren des Königs von Sizilien. Es ist in der Form der höfischen Pastourelle, des Schäferspiels, gehalten und schildert die Liebe des armen Schäfers Robin zur schönen Schäferin Marion, die von einem Ritter bedrängt wird. Marion gelingt es nach manchen Schwierigkeiten, dem Ritter zu entfliehen, so daß dem Glück der beiden jungen Menschen nichts mehr im Wege steht. Ein Schäferfest mit Gesang und Tanz sorgt für einen beschwingten Abschluß.

Das Stück, auch als »erste komische Oper« bezeichnet, ist ein Vorläufer des französischen Schäferspiels, wie es bis in das 18. Jahrhundert gepflegt wurde.

John Adams
geb. 1947

»Mozart, Verdi, Wagner und Puccini ist es nie gelungen, in so kurzer Zeit in so vielen Theatern aufgeführt zu werden. Und *Nixon in China* ist seine erste Oper«, staunte eine holländische Zeitung über den verblüffenden Siegeszug dieser Oper, deren politische Aktualität kein Gegenstück im Opernschaffen deutscher Komponisten findet.



Nixon in China: Deutsche Erstaufführung der Städtischen Bühnen Bielefeld, 1989.
Mao Tse-Tung: John Pickering, Nixon: Herbert G. Adami.

Adams wurde am 15. Februar 1947 in Worcester (Mass.) geboren, wuchs in Vermont und New Hampshire auf, studierte Komposition bei Leon Kirchner am Harvard College und ließ sich 1972 in San Francisco nieder, wo er das New Music Ensemble des Konservatoriums leitete und viel mit dem dortigen Symphonieorchester zusammenarbeitete. Anfänglich galt sein Interesse der Atonalität, dann geriet er unter den Einfluß von John Cage und dessen Zufallsästhetik, bis er 1973 die Tonalität wiederentdeckte und ein Hauptvertreter der Minimal Music wurde, der aber die Wiederholungsmuster dieser Musik mit dem Entwicklungsgedanken der traditionellen Symphonik verband. In *Shaker Loops* (1978) für 7 Solostreicher wiederholt jedes Instrument eine Phrase von verschiedener Länge, so daß sich mannigfache Überlagerungen ergeben. Das im selben Jahr entstandene Klavierstück *Phrygian Gates* pendelt zwischen den modalen Charakteren der phrygischen und der lydischen Tonart. *Grand Pianola Music* (1982) für Streicher und Schlagzeug, 3 Soprane und 2 Klaviere mischt in humorvoller, manchmal parodistischer Weise ganz verschiedene Stilzutaten, von Gospelanklängen, Beethovenschem Klaviersatz bis zur großen romantischen Streichergeste. Adams' bekanntestes Werk ist *Harmonium* für Chor und Orchester (1984), das gleichzeitig neu und traditionell klingt und deshalb auch für Ohren akzeptabel ist, die der Moderne ansonsten abgeneigt sind. Die Melodik erwächst darin »aus dem fortlaufenden, harmonischen und rhythmischen Fluß des Kontinuums« (Adams); Harmoniewechsel vollziehen sich entweder so langsam, daß sie der Hörer erst bemerkt, wenn sich der Wechsel schon vollzogen hat, oder ganz abrupt in Tonartrückungen.

Drei Jahre später folgte die nicht minder erfolgreiche *Harmonielehre*, ein Meisterwerk des Minimalismus. 1985 verließ Adams die Stadt seiner ersten Erfolge und ließ sich in Berkeley nieder. 1991 fand in Brüssel die Uraufführung seiner zweiten Oper *The Death of Klinghoffer* statt, die aber hinter dem Erfolg der ersten zurückblieb.

Harmonium
für Chor und Orchester (1981)

Harmonium ist vieldeutig zu verstehen. Es meint einerseits das Spiel mit Dur-Moll-Akkorden, ist aber andererseits auch eine Anspielung auf das »Panharmonikum« des berühmten Mälzel, der das Orchestermetronom erfand. Mit Beethovens Musik beschäftigte sich Adams zu dieser Zeit sehr intensiv, vor allem »Meeresstille und glückliche Fahrt« mit ihren sanften Dur-Klängen hatte es ihm angetan. Der andere Einfluß mit dem Prinzip der variierten Wiederholung von Motivfiguren ist aus der Minimal Art übernommen. Sie wird aber auf die große Formentwicklung übertragen, die wiederum der Deklamation von Texten folgt. Ausgangsvorstellung ist die Wiederholung eines einzigen Tones, hier die Wiederholung der ersten Textsilbe, die zu einem großen Klanggebilde aufgefächert wird. Adams hat seinem Werk drei Gedichte von schwer zugänglichen metaphysischen Lyrikern zugrunde gelegt, deren verschlüsselte Lyrik die Themen Zeit, Liebe und Tod umkreist. Das erste ist »Negative Love or Nothing« (Negative Liebe oder nichts) von John Donne, einem Zeitgenossen Shakespeares, das den Gegensatz von geistiger und physischer Liebe reflektiert. Es setzt eine große Crescendoform in Gang, die einen Zustand anhaltender Erregung suggeriert, der nach Überschreiten des Höhepunkts wieder in die sanftgekräuselte Wellenbewegung des Anfangs zurückmündet. Die anderen beiden Gedichte stammen von Emily Dickinson, die im 19. Jahrhundert ein abgeschiedenes Leben im elterlichen Haus und Garten führte und deren Gedichte erst nach ihrem Tod bekannt wurden. »Because I could not stop for death« (Weil ich für den Tod nicht haltmachen konnte) ist eine Bildersequenz über den Stillstand der Zeit und wird musikalisch durch einen raschen Wechsel der harmonischen Zentren charakterisiert. Das zweite, »Wild Nights« (Wilde Nächte), baut wiederum eine gewaltige Steigerung von insistierenden Tonwiederholungen auf, die zum Schluß in einer Folge schlichter Kanons aufgefangen wird.

Nixon in China
Oper in 3 Akten – Text von Alice Goodman
UA: Houston 1987

Premierminister Tschu En-lai empfängt Präsident Nixon am Flughafen. Hier treffen nicht nur zwei unterschiedliche politische Systeme, sondern auch völlig verschiedene kulturelle Traditionen aufeinander. Bei der folgenden Begegnung mit Mao-Tse-tung verwischt sich dieser Eindruck. Alle Beteiligten teilen das gleiche Niveau internationalen Small-talks. Die Begriffe »Rechts« und »Links« vermischen sich in philosophischem Geplänkel. Auch das folgende Bankett ist vom Geist der Freundschaft beflügelt: »Jetzt ist Zeit für Brüderlich-

keit«. Am Tag darauf besichtigt Pat Nixon die vorbildliche Volkskommune Immergrün, den Sommerpalast und die Ming-Gräber – für sie ein Picknickplatz mit Elefanten, für den Chor eine Stätte kaiserlicher Ausbeutung. Am Abend wird für das Präsidentenpaar ein Ballett aufgeführt: Lao Szu, der grausame Aufseher eines Grundbesitzers, läßt eine Sklavin peitschen, die sich als Mitglied des »Roten Frauenbataillons« rächen kann. Vom Realismus der Szene beeindruckt, greifen Frau Nixon und der Präsident in die Handlung ein. Am letzten Abend sitzen die Protagonisten zusammen und idealisieren in ihren Erinnerungen die Vergangenheit: Pat und Richard Nixon ihre Trennung im Krieg, Mao Tse-tung und Tschiang Tsching die frühen Jahre der Revolution. Für keines der beiden Paare hat die Begegnung eine Möglichkeit zur Kommunikation eröffnet.

Death of Klinghoffer (Klinghoffers Tod)
Oper in einem Prolog und zwei Akten –
Text von Alice Goodman
UA: Brüssel 1991

Thema der wiederum einen aktuellen politischen Stoff aufgreifenden Oper ist der bekannte Zwischenfall auf dem Kreuzfahrtschiff Achille Lauro, das 1985 mit mehr als 500 Passagieren in der Nähe der ägyptischen Küste von Arabern entführt wurde, die 50 in Israel gefangen gehaltene Landsleute freipressen wollten. Dabei wurde der schwerbehinderte Leo Klinghoffer erschossen und über Bord gekippt.
Die Oper bemüht sich, allen Seiten Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. In einem dreiteiligen Prolog kommen die Parteien zu Wort: Der »Chor der exilierten Palästinenser« beklagt das von den Israelis begangene Unrecht; eine amerikanische Durchschnittsfamilie in New Jersey schmiedet Reisepläne; der »Chor der exilierten Juden« berichtet vom Überlebenskampf in der Diaspora. Auch die beiden anschließenden Akte bringen so gut wie keine Handlung, statt dessen Anklagen und Rechtfertigungen. So prangert Klinghoffer die Greueltaten der Terroristen an, die wiederum werfen den Touristen ihr überhebliches Gehabe und ihre Konsumgier vor. Aber ein eigentlicher Dialog kommt nicht zustande. Es bleibt bei monologischen Statements der Solisten und allgemeinen Betrachtungen des Chores. Da die Autoren es absichtlich vermieden haben, die dramatische Situation an Bord realistisch nachzuzeichnen, überwiegt der Eindruck des Oratorienhaften, wozu die Schlußanrufung an Gott paßt, er möge alles zum Guten wenden.

Isaac Albéniz
1860 – 1909

Vor Enrique Granados und Manuel de Falla war Albéniz der erste große Erneuerer der spanischen Musik (alle drei gingen aus der Schule von Felipe Pedrell [1841-1922] hervor), der als Musiktheoretiker und Komponist für die spanische Musik der Neuzeit wegweisende Bedeutung hatte. Albéniz wurde am 29. Mai 1860 in Camprodón/Gerona in Katalonien geboren, erregte als pianistisches Wunderkind Aufsehen und unternahm mehrere große Konzertreisen, bevor er sich einem geregelten Musikstudium zuwandte. Später war er dann als Komponist ebenso erfolgreich wie als Pianist. Er schrieb vor allem Opern, Zarzuelas und bedeutende Klavierwerke, deren spätromantisch-impressionistischer Stil von der spanischen Folklore inspiriert ist. Noch heute gehören einige seiner Klavierkompositionen, vor allem das aus 12 Stücken bestehende Werk *Iberia*, zum Repertoire großer Pianisten. Eine Auswahl aus diesem Zyklus *(Evocation, Fête-Dieu à Séville, El Puerto, El Albaicín)* wurde von Enrique Fernández Arbós instrumentiert. Ravel und Messiaen bewunderten diesen an rhythmischer und koloristischer Erfindungskraft reichen Zyklus.

Eugen d'Albert
1864 – 1932

Als Sohn eines deutschen Ballettlehrers und Komponisten französisch-italienischer Abstammung am 10. April in Glasgow geboren, erhielt Eugen d'Albert eine umfassende pianistische Ausbildung in London, Wien und Weimar, wo er Schüler von Franz Liszt war. Als gefeierter Klaviervirtuose, berühmt vor allem als Beethoven-Interpret, bereiste er die ganze Welt. Unrast erfüllte auch sein Privatleben (sechs Ehen). Von seinem außerordentlich vielseitigen kompositorischen Schaffen – er schrieb zwei Klavierkonzerte, Ouvertüren, Chorwerke, ein Cellokonzert, Lieder und über 20 Opern – ist nur sein Musikdrama *Tiefland* (1903) bis heute lebendig geblieben. Ähnlich beliebt waren seinerzeit *Die toten Augen* (1916), die Geschichte von der schönen Frau des römischen Gesandten in Jerusalem, die durch Christus von ihrer Blindheit geheilt wird und erkennen muß, daß ihr innig geliebter Mann abstoßend häßlich ist. Daraufhin sieht sie solange in die Sonne, bis sie wieder erblindet.
In *Die schwarze Orchidee* (1927) verwendete d'Albert Elemente des eben salonfähig gewordenen Jazz. Eugen d'Albert, der in seinen Opern viele Stilelemente zu einer Einheit zu verbinden versuchte und Richard Wagners Leitmotivik wirkungsvoll anwandte, hat sich vor allem als Wegbereiter des Verismus in Deutschland verdient gemacht. Er starb am 3. März 1932 in Riga.

Tiefland
Musikdrama in einem Vorspiel und zwei Akten – Text von Rudolf Lothar (Rudolf Spitzer) nach dem katalanischen Drama Terra Baixa von Angel Guimera.
UA: Prag 1903
Personen: Sebastiano, Grundbesitzer (Bar) – Tommaso, Gemeindeältester (B) – Moruccio, Mühlknecht (Bar) – Martha (S), Pepa (S), Antonia (S), Rosalia (A), Nuri (S), Mägde Sebastianos – Pedro, Hirt (T) – Nando, Hirt (T) – Pfarrer.
Ort und Zeit: Auf einer Hochalpe der katalanischen Pyrenäen und in einem im Tal gelegenen Dorf um 1900.

Auf einer Hochalpe hütet Pedro die Herde seines Gutsherrn Sebastiano. Er träumt davon zu heiraten. Aber der Hirt Nando warnt ihn vor den Frauen und vor dem Leben im Tiefland.
Da erscheint Sebastiano mit der Magd Martha, die seit langem seine Geliebte ist. Sebastiano ist stark verschuldet. Er will eine reiche Frau heiraten und deshalb die Magd Martha loswerden. Der ahnungslose Pedro soll Martha zur Frau bekommen und die im Tal gelegene Mühle übernehmen. Freudig geht Pedro ins Tiefland, um sein einsames Hirtenleben gegen eine Ehe mit Martha einzutauschen.
Doch trotz der Verheiratung mit Pedro will Sebastiano seine Beziehung zu Martha nicht aufgeben und sogar in der Hochzeitsnacht zu ihr kommen. Der Gemeindeälteste und Brautwerber Tommaso wirft Sebastiano sein unredliches Handeln vor und versucht vergeblich, die Trauung zu verhindern.
Martha glaubt, daß Pedro von Sebastiano gekauft wurde, entdeckt dann aber den Betrug und erkennt Pedros echte Liebe.
Durch den Spott und das Gerede der Dorfbewohner erfährt Pedro die wahren Zusammenhänge. Wie er einst seine Herde vor dem Wolf rettete, so erwürgt er nun den skrupellosen Gutsherrn. Er verläßt das Tiefland, um gemeinsam mit Martha sein Lebensglück in den Bergen zu suchen.

Tom(m)aso Albinoni
1671 – 1750

Albinoni, der am 8. Juni 1671 in Venedig geboren wurde, gehört mit Antonio Vivaldi und Benedetto Marcello zu den bedeutendsten Vertretern der hochbarocken venezianischen Tonkunst. Man weiß, daß Johann Sebastian Bach ihn schätzte, und seine Beliebtheit, vor allem als Stimmungsmacher für weihnachtliche Anlässe, ist nach wie vor ungebrochen (*Adagio* für Orgel und Streicher g-moll). Seine nach einheitlichem Muster zu Dutzenden verfertigten Concerti bieten auch den Solisten (Oboe, Violine) dankbare Aufgaben. Seine 50 Opern sind hingegen heute vergessen und bedürften einer gelegentlichen Überprüfung auf ihre Lebensfähigkeit. Von Albinonis Leben ist nicht viel bekannt. Er stammte aus reichem Haus und war finanziell unabhängig, weshalb er sich anfänglich als »dilettante veneto« bezeichnete. Er studierte vermutlich bei Giovanni Legrenzi und hatte gute Beziehungen zum venezianischen Adel. Die letzten Jahre verlebte er zurückgezogen, gestorben ist er am 17. Januar 1750 in Venedig. SH

Johann Georg Albrechtsberger
1736 – 1806

Albrechtsberger wurde am 3. Februar 1736 in Klosterneuburg geboren und ist der Nachwelt vor allem als Lehrer Ludwig van Beethovens bekannt, der ihn wiederum an Carl Czerny und Ferdinand Ries empfahl. Auch Johann Nepomuk Hummel zählt zu seinen Schülern. Albrechtsberger war im wesentlichen Autodidakt und arbeitete sich über die Organistenstelle in Melk bis zum Domkapellmeister am Stephansdom in Wien empor. Er ist am 7. März 1806 in Wien gestorben. Der Schwerpunkt seines Schaffens lag naturgemäß auf dem Gebiet der geistlichen Musik. Er schrieb 6 Oratorien und beherrschte das Fugenmachen virtuos. Von seinen Werken haben sich vor allem etliche Instrumentalkonzerte, darunter auch Maultrommelkonzerte, lebendig erhalten. Musikgeschichtlich bedeutsam sind seine theoretischen Schriften. SH

Hugo Alfvén
1872 – 1960

Mit Hugo Alfvén streifte die schwedische Musik zum erstenmal provinzielle Züge ab und schloß sich mit seinen spätromantischen Werken der internationalen Entwicklung an. Er wurde am 1. Mai 1872 in Stockholm geboren und starb im Alter von 88 Jahren am 8. Mai 1960 in Falun. Seine musikalische Laufbahn begann er als Violinist in der Hofkapelle und beendete sie als angesehenster Komponist seines Landes, der mit Auszeichnungen überhäuft wurde. Als Doppelbegabung konnte er sich lange nicht zwischen Malerei und Musik entscheiden. Von seinen Symphonien ist die einsätzige vierte (1918/19) mit ihren aparten Klangkombinationen, die eine Liebestragödie am Meeresstrand zum Vorwurf hat, am bekanntesten geworden. Alfvén erwarb sich Verdienste um die Erhaltung und Belebung der schwedischen Volksmusik und schrieb auch Filmmusik. Mit seiner schwedischen Rhapsodie *Johannisnachtfest* (Midsommervarka, 1903/04) schuf er ein spezifisches Genre, das unter anderen von Kurt Atterberg fortgeführt wurde. Aus der Musik zu dem Ballett *Der Bergkönig* (1916-1923) stellte er auch eine Konzert-Suite zusammen. SH

Charles Henry Valentin Alkan 1813 – 1888

Alkan ist der bedeutendste, aber auch merkwürdigste unter den zu Unrecht in Vergessenheit geratenen Komponisten des 19. Jahrhunderts. Er war u.a. mit Liszt, Chopin, Victor Hugo und George Sand befreundet. Geboren am 30. November 1813 in Paris, im gleichen Jahr wie Verdi und Wagner, hieß er eigentlich Charles Valentin Morhange, nannte sich aber später nur noch Alkan, abgeleitet von Elchanán («der Herr ist gnädig»), dem ersten Vornamen seines jüdischen Vaters. Daß er in seinen fortgeschrittenen Jahren wie ein Prophet des Alten Testamentes aussah, mag nicht gänzlich zufällig sein, ebensowenig die Umstände, unter denen er ums Leben kam. Der kränkliche, zu Hypochondrie neigende Sonderling wurde im Alter von 75 Jahren, am 29. März 1888 in Paris, von einem Bücherregal erschlagen, das auf ihn stürzte, als er sein Lieblingsbuch, den Talmud, herabholen wollte. Das zentrale Werk jüdischer Literatur wurde ihm zum Verhängnis, gerade ihm, dem am strengsten und rituellsten lebenden jüdischen Musiker seines Jahrhunderts.

Die Wende im Leben des anfänglich in den Salons bestens eingeführten Virtuosen trat ein, als seine Hoffnungen auf eine Klavierprofessur am Conservatoire in Paris enttäuscht wurden. Er zog sich immer mehr zurück und widmete sich verstärkt seiner kompositorischen Arbeit.

Wie Chopin schrieb er fast ausschließlich für das Klavier. Sein Stil ist verblüffend originell und zukunftsweisend. Der Schwierigkeitsgrad seiner bizarren Etüdensammlungen ist so exorbitant, daß sie lange Zeit als unspielbar galten. Daneben gibt es aber auch den Komponisten kleiner Charakterstücke, in denen sich nicht weniger sein Rang als einer der bedeutendsten Klavierkomponisten der französischen Romantik offenbart. Sein Klavierstück *Le chemin de fer* (Der Schienenweg) von 1844 ist wahrscheinlich die erste «Maschinenmusik», und lange vor Bartók schrieb er ein *Allegro barbaro*. Sein kuriosestes Werk ist der *Trauermarsch auf den Tod eines Papageis* für vierstimmigen Chor, drei Oboen und Fagott.

In Deutschland hat Schumanns verständnislose Kritik (für dessen Werk sich der germanophile Alkan zeitlebens einsetzte) die Rezeption verhindert. Am Anfang dieses Jahrhunderts nahmen sich einige hervorragende Pianisten seiner Musik an, wie Busoni, d'Albert, Vienna da Motta, Egon Petri, später Claudio Arrau und der Musikologe Humphrey Searle. In den 60er Jahren begann eine Wiederentdeckung. Inzwischen sind wichtige Teile seines Werkes wenigstens auf Schallplatte präsent, wenngleich es immer noch wenige Pianisten gibt, die neugierig genug sind, sich über den Rahmen ihres Standardrepertoires hinaus mit diesem Säulenheiligen des Geniezeitalters zu befassen. SH

George Antheil 1900 – 1959

Antheil wurde am 8. Juli 1900 in Tenton (New Jersey) geboren und war Schüler von Ernest Bloch. Er galt in den 20er Jahren als Avantgardist par excellence und zählt auch im Rückblick von heute mit Charles Ives und Edgar Varèse zu den wichtigsten Neuerern der amerikanischen Musik in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts. Besonders berühmt wurde sein für einen Film von Fernand Léger geschriebenes *Ballet Mécanique* (1924), das 1927 in New York uraufgeführt wurde. Die Besetzung sieht neben dem Orchester noch die Verwendung von 8 Klavieren sowie zahlreichen elektrischen Instrumenten und Maschinen vor. Die *Jazz-Symphonie* für 22 Instrumente von 1925 ist ein Kompendium dessen, was man damals «Negermusik» nannte. Seine Oper *Transatlantic*, die 1930

am Opernhaus in Frankfurt aufgeführt wurde, war eine Karikatur amerikanischen Lebens um 1927. Antheil setzte sich als exzellenter Pianist nicht nur für die eigenen Werke, sondern auch für die seiner Kollegen ein und veröffentlichte die bekannte Autobiographie »Bad Boy of Music« (1945), die 1960 deutsch unter dem Titel »Enfant terrible der Musik« herauskam. 1936 kehrte er nach New York zurück, wo er – ähnlich wie auch Kurt Weill – vor allem Filmmusiken schrieb; dort starb er am 12. Februar 1959. SH

Hans Erich Apostel 1901 – 1972

Mit Apostel starb der letzte bedeutende Vertreter aus der ruhmreichen Tradition der Wiener Schule, aber auch ihr unbekanntester. Wiewohl Schüler von Arnold Schönberg und Alban Berg, vermochte er sich bis heute nicht richtig durchzusetzen, was an seiner weitgehend auf das Kammermusikalische ausgerichteten, jeder spekulativen Emphase abholden Tonsprache liegt. Geboren wurde er am 22. Januar 1901 in Karlsruhe, ließ sich aber schon 1921 endgültig in Wien nieder, wo er als Lektor der Universal-Edition und privater Musiklehrer tätig war und am 30. November 1972 gestorben ist. 1946-1949 war er Vorstand der österreichischen Sektion der IGNM. Obwohl Apostel mit Malern wie Emil Nolde, Oskar Kokoschka und Alfred Kubin (Klavierstücke *Kubiniana* 1950) freundschaftliche Beziehungen unterhielt, ist seine Musik frei von illustrativer Verbindlichkeit, in ihrer Knappheit und epigrammatischen Kürze am ehesten der Musik Anton von Weberns verwandt. Machte er anfänglich noch unbedenklichen Gebrauch von der freien Atonalität, so gelangte er in seinem Spätstil zu strikter Anwendung der Dodekaphonie, wie z. B. in der 1972 entstandenen *Fischerhaus-Serenade* für 12 Musiker in 12 Nummern, die zusammen 12 Minuten dauern sollen und für die Frau des Konsuls Möhring geschrieben wurden, wobei er die Schreibweise Moehring bevorzugt, da sich so zusammen mit dem Vornamen Ruth auch eine Buchstabenanalogie ergibt. Aus seinem umfangreichen Werk seien noch die *Haydn-Variationen* für Orchester (1949) und das *Klavierkonzert* von 1958 genannt. SH

Daniel François Esprit Auber 1782 – 1871

Daniel François Esprit Auber wurde am 29. Januar 1782 in Caen in der Normandie geboren. Er sollte ursprünglich Kaufmann werden, doch zeigte sich schon früh seine große musikalische Begabung. Bereits als Knabe begann er zu komponieren und wurde dann später einer der erfolgreichsten Opernkomponisten seiner Zeit, der die Entwicklung der französischen Großen Oper und der Opéra comique entscheidend beeinflußt hat. Er war Schüler von François Adrien Boieldieu und Luigi Cherubini, dessen Nachfolger als Direktor des Pariser Konservatoriums er 1842 wurde, bis ihn 1857 Kaiser Napoleon III. zum Hofkapellmeister ernannte.

Wie Giuseppe Verdis *Nabucco* (1842) war Aubers historische Große Oper *Die Stumme von Portici* (1828) über das Bühnenereignis hinaus durch ihre historisch-politische Zündkraft von theatergeschichtlicher Bedeutung. Der revolutionäre Handlungshintergrund des neapolitanischen Fischeraufstands von 1647 wurde bei einer Aufführung des Werkes 1830 in Brüssel zum nationalen Fanal für die Loslösung Belgiens von Holland.

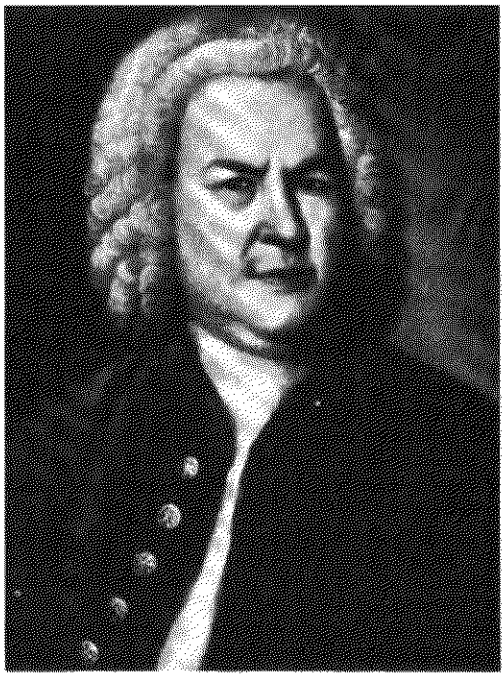
Bis heute anhaltende Popularität besitzt Auber jedoch vor allem als Vertreter der französischen Opéra comique. *Fra Diavolo* gehört noch immer zu den erfolgreichsten Werken dieses Genres. Die Titelfigur dieser Oper geht auf die historische Gestalt eines italienischen Abenteurers zurück, der 1760 geboren wurde, zunächst unter dem Namen Fra Angelo Mönch war, dann als Räuber Fra Diavolo in den Abruzzen lebte und 1806 in Neapel von den Franzosen gehenkt wurde. Die Musik ist von federnder Leichtigkeit und wechselt zwischen ironischer Pointierung und ungenierter Banditenromantik.

Auber schrieb über 40 Opern sowie u. a. Solokonzerte für Violine und Cello und vier Streichquartette. Er starb fast neunzigjährig am 12. Mai 1871 in Paris.

Fra Diavolo oder Das Gasthaus von Terracina
Komische Oper in drei Akten – Text von Augustin Eugène Scribe nach der geschichtlichen Überlieferung, nach dem Schauspiel »Fra Diavolo, ou le Frère Diable chef des bandits des Alpes« von Cuvellier und Franconi und nach den beiden *La Caverne* betitelten Opern von Jean François Lesueur und Etienne Nicolas Méhul, die ihrerseits wieder auf den Roman »Gil Blas« von Alain René Lesage zurückgehen.
UA: Paris 1830
Personen: Fra Diavolo (Bruder Teufel), unter dem Namen Marquis de San Marco auftretender Räuberhauptmann (T) – Lord Kookburn, ein reisender Engländer (Bar) – Lady Pamella, seine Gemahlin (A) – Lorenzo, Dragoneroffizier (T) – Matteo, Gastwirt (B) – Zerline, seine Tochter (S) – Giacomo (B) und Beppo (T), Banditen – Soldaten, Landleute, Gäste, Dienerschaft.
Ort und Zeit: Terracina (Italien), 1806.
Schauplätze: Vorhof eines Gasthauses in Terracina; Zimmer im Gasthaus; Gebirgslandschaft.

Eine von Fra Diavolo geführte Räuberbande macht die Gegend von Terracina unsicher. In dem reisenden englischen Ehepaar Lord Kookburn und Lady Pamella hat sie ein neues Opfer gefunden. Ausgeplündert treffen die beiden im Wirtshaus des Matteo ein. Der Lord bietet demjenigen eine hohe Belohnung, der den geraubten Schmuck seiner Gemahlin wieder herbeischafft.
Das ist Musik in den Ohren von Lorenzo, dem Offizier der römischen Dragoner, die nach Terracina abkommandiert wurden, um der gefürchteten Räuberbande das Handwerk zu legen. Mit der Belohnungssumme käme er ans Ziel seiner Wünsche, Zerline, die Tochter des Gastwirts Matteo, heiraten zu können. Aber Vater Matteo will seine Tochter lieber mit einem reichen Bauern verheiraten.
Fra Diavolo erscheint als Marquis de San Marco, der bereits Lady Pamella unterwegs den Hof gemacht hat. Zerline erzählt ihm die gruselige Geschichte von dem schrecklichen Räuber Fra Diavolo, und der Gentleman-Räuber erweist sich auch Zerline gegenüber als liebenswerter Don Juan.
Die beiden Banditen Giacomo und Beppo berichten ihrem Chef, daß es bei dem Überfall auf die Engländer nicht gelungen ist, die Geldschatulle zu finden. Der geschwätzigen Prahlerei des Lords verdankt Fra Diavolo den Hinweis, daß das Geld in den Kleidern der Lady eingenäht ist. Außerdem muß er erfahren, daß der geraubte Schmuck der Lady inzwischen von den Dragonern zurückgeholt wurde.
Im Gasthaus geht man zur Ruhe, und Zerline träumt von ihrem Liebesglück mit Lorenzo. Fra Diavolo und seine Kumpane versuchen nun, das Geld der Engländer zu stehlen. Da kommt Lorenzo dazwischen. Doch er läßt sich täuschen. Fra Diavolo macht ihn eifersüchtig. Auch in Lord Kookburn wird anhand eines gestohlenen Schmuckstücks der Argwohn gegen die Treue seiner Frau geweckt, und niemand vermutet in dem galanten Marquis de San Marco den gefürchteten Räuber.
In einer wildromantischen Gebirgslandschaft erscheint er dann in seiner wahren Gestalt als Bruder Teufel mit schwarzem Wams und wehendem Federbusch. Er spottet der Gefahr und preist das freie Räuberleben.
Doch er wird von seinen Gefährten Giacomo und Beppo verraten und an Lorenzo ausgeliefert. Fra Diavolo hat ausgespielt. Lord Kookburn versöhnt sich mit Lady Pamella, und Lorenzo bekommt seine geliebte Zerline.
In Deutschland wurde lange Zeit eine moralisierende Version gespielt, bei der Fra Diavolo, von den Kugeln seiner Verfolger getroffen, in den Abgrund stürzt. Es existiert aber auch eine Happy-End-Lösung mit geglückter Flucht; doch gibt man heute dem ursprünglichen Finale, das mit der Verhaftung endet, den Vorzug.

Johann Sebastian Bach 1685 – 1750



Johann Sebastian Bach. Gemälde von G.E. Hausmann, 1746

Johann Sebastian Bach entstammt einer weitverzweigten mitteldeutschen Familie von Kantoren, Organisten und Stadtpfeifern, die über vier Generationen bedeutende Musiker hervorgebracht hatte. Der Stammvater der Sippe war der »Weißbäcker« und Müller Veit Bach (um 1555-1619) aus Wechmar, einem kleinen Ort zwischen Gotha und Arnstadt in Thüringen. Mitte des 17. Jahrhunderts hatten sich die Bache in vier Zweigen verbreitet, der Erfurter, Fränkischen, Arnstädter und Meininger Linie. Unter ihnen sind besonders Johann Christoph Bach (1642-1703, aus Arnstadt) und Johann Ludwig Bach (1677-1731, aus Meiningen) hervorzuheben. Bachs Vater, Johann Ambrosius Bach (1645-1695), stammte aus Erfurt, wo er bis 1671 als Mitglied der Ratsmusikantenkompanie wirkte. Johann Sebastian wurde am 21. März 1685 als erstes von acht Kindern geboren. Nach dem frühen Tod seiner Eltern, 1695, nahm ihn sein ältester Bruder, Johann Christoph, Organist in Ohrdruf, auf. Im März 1700 verließ er das Haus des Bruders ohne regulären Schulabschluß und wanderte in die Hansestadt Lüneburg. Dort besuchte er bis 1702 die Lateinschule, sang im Chor der Michaeliskirche und lernte am französisch geprägten Hof des nahen Celle die Musik von Lully, Couperin und de Grigny kennen. Daneben befreundete er sich mit seinem Landsmann Georg Böhm, der an der Johanniskirche Organist war, und reiste zuweilen nach Hamburg, um den berühmten Organisten an der Katharinenkirche, Jan Adam Reinken, zu hören. Wir müssen annehmen, daß Bach in dieser Zeit die Grundlagen für sein virtuoses Orgelspiel gelegt hat, denn schon wenig später erlangte er stets auf Anhieb wichtige Organistenämter durch sein überzeugendes Probespiel.

Seine erste Stellung nahm er allerdings, 1703, als Violinist in der Hofkapelle des Herzogs Johann Ernst von Sachsen-Weimar an. Aber noch im selben Jahr erhielt der Achtzehnjährige die Organistenstelle an der Neuen Kirche in Arnstadt. Ein Jahr danach nahm er Urlaub, um in Lübeck den berühmten Dietrich Buxtehude zu hören. Statt der geplanten vier Wochen blieb er aber vier Monate und bekam nach der Rückkehr Ärger mit seinen kirchlichen Vorgesetzten. Er bewarb sich deshalb 1707 um das Organistenamt an St. Blasius in der freien Reichsstadt Mühlhausen. Dort heiratete er am 17. Oktober 1707 Maria Barbara Bach, eine Cousine 2. Grades. Die größere Bedeutung seines neuen Amtes inspirierte Bach zu intensivem eigenem Komponieren. Zeugnisse dieses Eifers sind die Kantaten Nr. 4, 71, 106, 131 und 196.

Im Jahre 1708 bewarb sich Bach für das Amt eines Hoforganisten und Konzertmeisters am Hof des Herzogs Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar. Die neue Anstellung bedeutete mit dem Erreichen der höfischen Sphäre und einem fast doppelt so hohen Jahresgehalt wie in Mühlhausen einen we-

sentlichen sozialen Aufstieg. Bachs zweite Weimarer Zeit ist die große Zeit seiner Orgelkunst. Tatsächlich geht der größte Teil seiner freien und choralgebundenen Orgelwerke direkt oder als später überarbeitete Frühfassungen auf Weimar zurück. Er lernte die »moderne« italienische Instrumentalmusik, namentlich die Vivaldis, kennen und verarbeitete sie in eigenen Kompositionen. Sein Ruhm als Orgelvirtuose breitete sich aus; daneben entfaltete er eine breite Lehrtätigkeit. Die etwa 24 erhaltenen Kantaten aus dieser Zeit zeigen, daß auch dieses Genre einen ersten Höhepunkt erreichte. Aber die erfolgreiche Weimarer Periode endete mit einem Eklat. Nach dem Tod des Hofkapellmeisters Samuel Drese, 1716, bot man die Stelle nicht Bach, sondern zuerst Telemann und dann Dreses mittelmäßigem Sohn an. Tief gekränkt entschloß sich Bach, eine Offerte des Hofes von Anhalt-Köthen anzunehmen. Sein Entlassungsgesuch wurde aber zunächst abgelehnt und er, weil er darauf beharrte, kurzerhand vom 6. November bis 2. Dezember eingesperrt.

1717 wechselte Bach als »Hochfürstlich Anhalt-Cöthenischer Capellmeister« nach Köthen. Sein neuer Dienstherr, Fürst Leopold, sensibel und gebildet, spielte nicht nur Violine, Gambe und Cembalo, sondern war ihm fast freundschaftlich zugetan. Das wirkte sich ungewöhnlich anregend auf Bachs schöpferischen Elan aus. Weil aber das Fürstenhaus dem evangelisch-reformierten Glauben angehörte, lag der Schwerpunkt von Bachs Produktion nicht bei der Kirchenmusik, sondern im Bereich von Kammer-, Orchester- und Cembalomusik. Hier entstanden die Solosuiten für Violine und Violoncello, die sechs *Brandenburgischen Konzerte,* die 3 Violinkonzerte, wahrscheinlich die vier Orchestersuiten, viele Sonaten für Violine, Querflöte und Cembalo, aber auch die *Englischen* und *Französischen Suiten* für Cembalo und der 1. Teil des *Wohltemperierten Klaviers.* Alles in allem verlebte Bach hier die angenehmste und fruchtbarste Zeit seines Lebens. Aber es fielen auch Schatten über diese harmonischen Jahre. 1720 starb seine Frau, Maria Barbara. Als er von einer Reise mit dem Fürsten aus Karlsbad zurückkam, war sie schon begraben. Er stand mit vier Kindern allein – und so heiratete er am 3. Dezember 1721 die zwanzigjährige Anna Magdalena Wilcke, Tochter eines Hoftrompeters aus Zeitz und Sängerin am Köthener Hof.

1723 entschloß sich Bach zu einer Bewerbung um das Thomaskantorat in Leipzig, vielleicht weil sich der Köthener Fürst in zweiter Ehe mit einer »amusa« verband, vielleicht aus dem Wunsch nach einer breiteren Wirksamkeit im Bereich der Kirchenmusik oder nach einer Universitätsausbildung für seine Söhne. Das Thomaskantorat der freien Reichsstadt Leipzig war zwar eines der repräsentativen Musikämter Deutschlands, aber auch eine recht schwierige Stellung. Sein Inhaber war formal »Director Musices«, also städtischer Musikdirektor mit gleichzeitigen Pflichten im Lehrbetrieb der Thomasschule. In erster Funktion war Bach für die Komposition und Aufführung der Kirchenmusik in den Hauptkirchen Leipzigs verantwortlich sowie für die musikalische Gestaltung von Feiern der Stadt, in der zweiten hatte er Musik-, Latein- und Katechismusunterricht zu erteilen. Daneben war er Vorgesetzter der Stadtpfeifer und Kunstgeiger und mit vielerlei Gutachter- und Prüfungstätigkeiten in diesem Bereich befaßt. 1729 übernahm er noch ein studentisches *Collegium musicum* mit regelmäßigen Konzerten im *Coffeehaus* Catharinenstraße 14, einer frühen Form der bürgerlichen Konzertveranstaltung. Aber die komplizierten Zuständigkeiten für sein Amt von Stadt und Rat Leipzig einerseits, dem kirchlichen Konsistorium sowie dem Rektor der Thomasschule andererseits führten auch zu vielen Konflikten. In Leipzig entstanden mehrere Jahrgänge von Kantaten für den sonntäglichen Gottesdienst, viele Glückwunschkantaten und die Motetten, die Endfassungen von *Johannes-* und *Matthäus-Passion,* die *H-moll-Messe* für den Dresdener Hof (wofür Bach 1736 ein Prädikat als »Hof-Compositeur« erlangte), seine vier *Clavierübungen,* exemplarische Sammlungen für die Tasteninstrumente, und viele der Cembalokonzerte. Das *Musikalische Opfer* verdankt seine Entstehung einem Besuch Bachs beim preußischen König in Berlin, 1747. Das Thema dazu soll ihm Friedrich der Große selbst bei einer seiner berühmten Abendmusiken im Schloß Potsdam zur Improvisation aufgegeben haben. Das Werk zeigt schon die Züge von Bachs Spätstil, wie er sich in seinem letzten Werk, der *Kunst der Fuge,* findet.

Im März 1750 unterzog sich Bach einer ersten Augenoperation, vielleicht einer Staroperation, im April einer zweiten. Nach kurzer Besserung erlitt er aber am 18. Juli einen Schlaganfall mit nachfolgendem hohem Fieber. Für den 22. Juli ist sein letztes Abendmahl verzeichnet. Am 28. Juli 1750 »des Abends nach einem Viertel auf neun Uhr« starb er »sanft und seelig«, wie uns der Nekrolog überliefert.

Kantaten und Motetten

Die *Cantata*, zuerst in Italien als weltliches Sologesangsstück im Unterschied zur instrumentalen *Sonata* ausgebildet, wird im 18. Jahrhundert zur Hauptgattung der evangelischen Kirchenmusik. Textgrundlage ist das Evangelium zum jeweiligen Anlaß. Als quasi musikalische Verkündigung seiner Botschaft erhält die Kantate ihren Platz in der Liturgie nach der Lesung. Allerdings treten zum Bibelwort des Evangeliums bald frei gedichtete Texte hinzu, hauptsächlich die Strophen des Chorals und die affektbetonte Poesie des Madrigals.

Ebenso vielfältig sind die musikalischen Formen. Sie vereinigen die Motette, d.h. mehrstimmige, meist fugierte Chorsätze, die Technik des italienischen Concerto, in dem verschiedene Instrumentalgruppen gegeneinander oder auch im Wechsel mit einzelnen Vokalstimmen konzertieren, schließlich Arie und Rezitativ nach dem Vorbild der zeitgenössischen Oper.

Mit J.S. Bach erreicht die Gattung ihren Höhepunkt. Er hat, wie wir aus dem Nekrolog wissen, fünf vollständige Kantatenjahrgänge, also fast 300 Kirchenkantaten, dazu viele weltliche Kantaten, komponiert. Erhalten haben sich insgesamt nur etwa 220, davon 20 weltliche. Ihr immenser Formenreichtum spiegelt einen ganzen musikalischen Kosmos wider. Er umfaßt Kantaten mit großen, orchesterbegleiteten Chorsätzen und instrumentaler Einleitungs-*Sinfonia*, intime Solokantaten (wie die *Kreuzstabkantate*, BWV 56) und sogar zwei italienische Kantaten (BWV 203 und 209) sowie viele Choralkantaten, eine für Bach spezifische Variante der Gattung.

Der früheste Typus findet sich in seiner Mühlhausener und der ersten Weimarer Zeit (1707 - ca. 1712). Der Text besteht fast ausschließlich aus Bibelwort und Choral, während die musikalische Form durch eine Reihung kleingliedriger Teile mit nur lockerer thematischer Verbindung bestimmt ist. Zu dieser Gruppe gehören die Kantaten Nr. 106, 131 (1707), Nr. 4, 71 und 196 (1708) und Nr. 150 (um 1708/10). Geniestreiche sind besonders die Kantaten Nr. 4 *Christ lag in Todesbanden* und Nr. 106 *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*. Beide folgen dem älteren Kantatentyp aus der Tradition des Geistlichen Konzerts, wie sie besonders von Buxtehude, Franz Tunder oder Nicolaus Bruhns ausgeprägt wurde.

Noch in der Weimarer Zeit vollzog Bach aber den Schritt zur »modernen« Kantatenform mit Einbeziehung von frei gedichteten Arien und Rezitativen. Diese Neuerung ist mit dem Namen Erdmann Neumeister verbunden, Hofdiakon in Weißenfels von 1704 bis 1706, der sie in seinen fünf Jahrgängen *Geistlicher Cantaten...* (1700-1716) einführte. Auch der repräsentative Poet des Weimarer Hofes, Salomon Franck, dichtete seit 1715 nach diesem Muster. Exemplarisch dafür sind die Kantaten Nr. 12, 21, 80a, 31, 165, 185, 161, 162, 163 und 132 (1714-1715) und Nr. 155, 70a, 186a, 147 (1716). In die gleiche Zeit fällt auch Bachs erste weltliche Kantate, die *Jagdkantate* (BWV 208), zum Geburtstag des Herzogs Christian von Sachsen-Weißenfels.

Während in Köthen nur weltliche Kantaten entstanden, komponierte Bach nach Antritt des Thomaskantorats mit unerhörtem Arbeitseinsatz zwei komplette Jahrgänge geistlicher Kantaten für jeden Sonntag. Sie umfassen für die Jahre 1723-1725 115 Kantaten. Der zweite Jahrgang enthält besonders viele Choralkantaten. Hier verwendet Bach sämtliche Strophen eines Kirchenliedes als Grundlage für alle Sätze, textiert sie aber, vor allem in den Binnensätzen, um und verbindet sie gleichzeitig mit sämtlichen Mitteln der zeitgenössischen Instrumentalmusik: Concerto und französische Ouvertüre für die Einleitungssätze, Ritornelle und instrumentale Zeilenzwischenspiele sowie virtuose Soloinstrumente entweder im Dialog mit oder als »obligate« Begleitung zur Singstimme. Charakteristisch für diese Gruppe von 40 Kantaten ist etwa die Kantate Nr. 20, *O Ewigkeit, du Donnerwort*. Daneben entstanden weltliche Kantaten für besondere Anlässe: Huldigungen für Mitglieder des sächsischen Königshauses oder die Rittergutkantaten. Beispiele sind die *Herkuleskantate* (BWV 213) zum Geburtstag des sächsischen Kurprinzen Friedrich, 1733, vom Typus des *Dramma per musica*, die lyrische Kantate Nr. 204 *Von der Vergnügsamkeit*, die humorige *Kaffeekantate* (BWV 211) oder die deftige *Bauernkantate* (BWV 212). Letztere erreichen mit ihrer ausgeprägten Handlung und einer psychologisierenden Charakterdarstellung schon die Stilsphäre von Empfindsamkeit und Vorklassik.

Im Unterschied zur Kantate handelt es sich bei der *Motette* um eine sehr alte Gattung der Vokalmusik, die zur Bach-Zeit schon fast antiquiert wirkte. Ihre Stimmführung war polyphon, der Text fast immer sakraler Herkunft, die Sprache lateinisch. Erst im 16. Jahrhundert gewann die deutschsprachige Motette an Boden.

Bachs 7 überlieferte Motetten (BWV 225-231), wahrscheinlich alle in Leipzig komponiert, sind Zeugnisse

dieses Typs. Vier davon sind für achtstimmigen Doppelchor gesetzt (*Singet dem Herrn ein neues Lied, Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf, Fürchte dich nicht* und *Komm, Jesu, komm*). Würde und Pracht ihrer A-cappella-Chöre (die allerdings bei Bach auch mit Instrumentalbegleitung aufgeführt werden konnten) prädestinierten sie für repräsentative Gedenkfeiern. So erklang die Motette *Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf* (BWV 226) bei der Beerdigung des Rektors der Thomasschule, Johann Heinrich Ernesti, am 20. Oktober 1729, *Jesu, meine Freude* (BWV 227) als Trauermusik für die Oberpostmeisterin Kees am 18. Juli 1723.

Weihnachtsoratorium

Bachs Bemühen, die Stereotypie der zeitüblichen Kantatenform zu durchbrechen, führte ihn zum Oratorium. Dort erlaubt eine stärkere Betonung der im Evangelientext berichteten Handlung eine individuellere Gestaltung. Dieser Kantatentypus findet sich im *Osteroratorium* (BWV 249), im *Himmelfahrtsoratorium* (BWV 11) und im *Weihnachtsoratorium* (BWV 248). Während die ersteren nur aus einer Kantate bestehen, umfaßt das Weihnachtsoratorium 6 selbständige Kantaten. Sie waren zur Aufführung in den Leipziger Hauptgottesdiensten von Weihnachten 1734 bis Epiphanias 1735 bestimmt. Die einheitliche Konzeption zeigt sich mit der Orientierung am biblischen Bericht: von der Geburt Jesu (Kantate Nr. 1 für den 1. Weihnachtstag), der Verkündigung des Engels an die Hirten (Nr. 2 für den 2. Weihnachtstag), der Anbetung der Hirten an der Krippe (Nr. 3, 3. Weihnachtstag), der Beschneidung Jesu (Nr. 4, Neujahr) bis zum Bericht der Weisen aus dem Morgenlande mit den beiden Teilen des Epiphanias-Evangeliums (Nr. 5 und 6 für den Sonntag nach Neujahr und Hl.-Drei-Königs-Tag). Einheit stiftet auch die Verwendung der gleichen Choralmelodie, nämlich *Herzlich tut mich verlangen* für den ersten und letzten Choralsatz des Oratoriums. Besondere Glanzpunkte sind die festlichen Besetzungen mit Trompeten und Pauken, die reich ausgeschmückten Schlußchoräle, die idyllische Pastoral-Stimmung in der Eröffnungs-*Sinfonia* der 2. Kantate und ergreifende Arien wie *Schlafe, mein Liebster* mit zwei obligaten Oboenpaaren (Nr. 2).

Passionen und Messen

Dem Nekrolog zufolge hat Bach insgesamt 5 Passionen komponiert, von denen aber nur zwei überliefert sind: die *Johannes-Passion* (BWV 245) und die *Matthäus-Passion* (BWV 244). Beide sind Höhepunkte einer langen Geschichte der musikalischen Darstellung des Kreuzestodes Jesu von Nazareth. Bachs Kompositionen gehören zum Typ der *oratorischen Passion*, in der ein vorgegebener Evangelientext durch das Kirchenlied, Chorsätze und die aus der Oper stammenden Formen von Rezitativ und Arie ausgestaltet wird.

Johannes-Passion

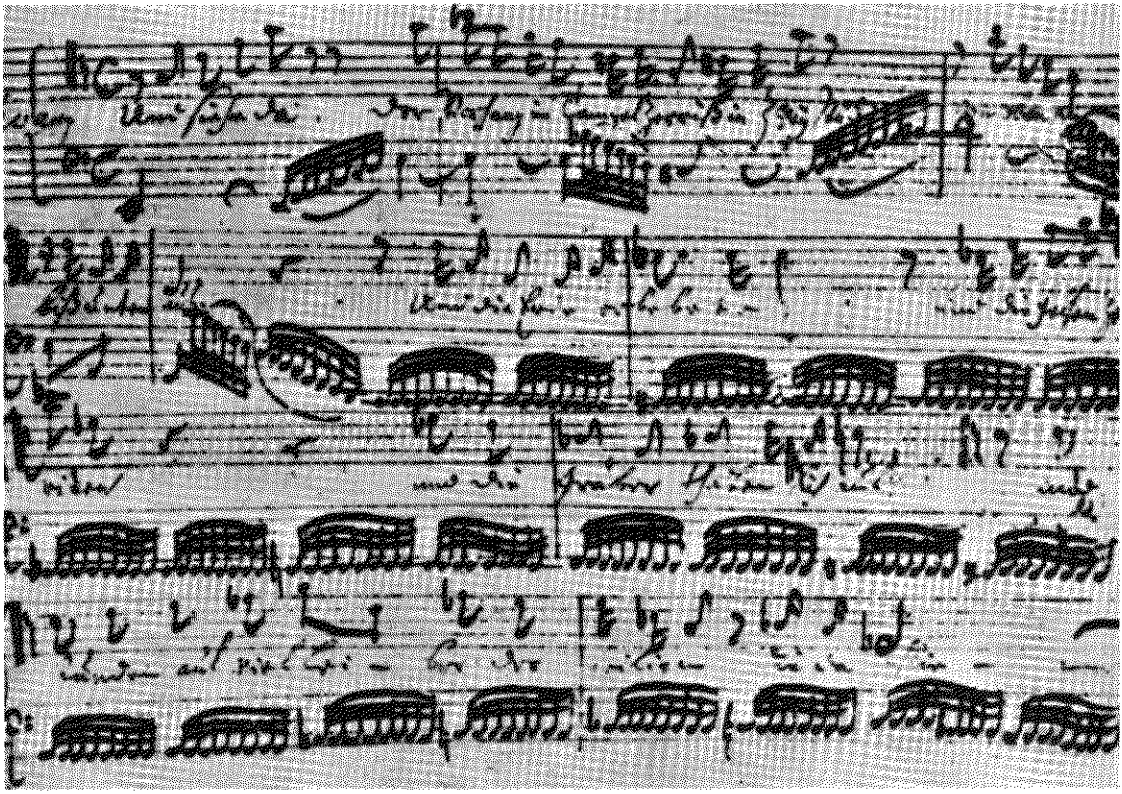
Die *Johannes-Passion* wurde erstmals 1724 in Leipzig aufgeführt. Textgrundlage ist der Evangelienbericht nach Johannes (mit zwei Einschüben aus Matthäus), dazu kommen 11 Choräle sowie Passagen freier Dichtung (mit Anleihen aus zeitgenössischen Passionsdichtungen von B. H. Brockes und C. H. Postel). Die gegenüber der *Matthäus-Passion* größere dramatische Wucht zeigt sich vor allem in Chören wie *Wäre dieser nicht ein Übeltäter* (Nr. 23), *Nicht diesen, diesen nicht* (Nr. 29) oder *Kreuzige, kreuzige* (Nr. 36). Obwohl man in der leidenschaftlichen Tonsprache den jungen Bach zu spüren meint, hat er ein halbes Leben lang daran gefeilt und geändert. Die Forschung hat vier verschiedene Fassungen ermittelt, die mit vier Aufführungen in Leipzig zusammenhängen: 1724, 1725, 1730 und 1749.

Matthäus-Passion

Die erste Aufführung der *Matthäus-Passion* ist für den Karfreitag des Jahres 1729 in St. Thomas nachgewiesen; wahrscheinlich gab es aber schon eine frühere, 1727. Der Text stammt von Christian Friedrich Henrici (1700-1764), der unter dem Pseudonym Picander als Hauptdichter von Bachs Kantatentexten firmiert. Bach nutzte alle aufführungstechnischen Möglichkeiten der Thomaskirche für die musikalische Konzeption des Werks: zwei Orchester, zwei Chöre und zwei Orgeln werden eingesetzt. Der monumentale Charakter des Werks tritt besonders in den großen Chören hervor (den Eingangs- und Schlußsätzen *Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen, O Mensch, bewein dein' Sünde groß* und *Wir setzen uns mit Tränen nieder*), während 13 Choräle und 13 Arien die kontemplativen Stationen des Passionsgeschehens betonen. Erstaunlich ist, daß große Teile des Werks Umarbeitungen aus der Trauermusik für Fürst Leopold von Anhalt-Köthen (BWV 244a) sind: ein Beispiel für das bei Bach so häufige Parodieverfahren. Die Wiederaufführung dieser Musik durch Felix Mendelssohn am 11. März 1829 in Berlin markierte den Beginn der »Bach-Renaissance« nach fast hundertjähriger Vergessenheit von Bachs Vokalmusik.

Messen

Von Bach sind uns vier Messen in der protestantischen Kurzform der *Missa brevis* überliefert, die jeweils nur aus *Kyrie* und *Gloria* besteht (Missa in F-Dur, BWV 233; A-Dur, BWV 234; g-moll, BWV 235 und G-Dur, BWV 236). Das Kyrie weist die übliche dreiteilige Form auf, das Gloria ist durchweg fünfsätzig; fast alle Sätze sind Umarbeitungen früherer Kompositionen Bachs.



Die eigenhändige Niederschrift der Matthäuspassion durch Johann Sebastian Bach. Die Textstelle lautet: »Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwey Stücke, von oben biß unten auf. Und die Erde erbebte, und Felsen zerrissen, und die Gräber thaten sich auf, und stunden auf viel Leiber der Heiligen, die da schliefen« (Matth. 27)

Im Unterschied dazu umfaßt Bachs größte Messe, die sogenannte *H-moll-Messe* (BWV 232), alle Teile des römischen Messeordinariums, nämlich *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* und *Agnus Dei*. Sie entstand wahrscheinlich über einen Zeitraum von 25 Jahren, 1724-1749. Den Kern der Missa bilden Kyrie und Gloria, die Bach seinem Landesherrn, dem sächsischen Kurfürsten Friedrich August II., unter dem Datum vom 27. Juli 1733 mit dem Gesuch um den Titel eines Hofkomponisten widmete. Das Sanctus wurde 1724 komponiert und ist damit der älteste Satz. Osanna, Benedictus, Agnus Dei und Credo (bei Bach: *Symbolum Nicenum*) entstanden um 1748. Im selben Jahr vereinigte Bach sämtliche Stücke auch äußerlich zu einem Band, ohne allerdings einen Gesamttitel voranzusetzen. So wissen wir sowenig über die Bestimmung dieses Werks wie von einer Gesamtaufführung zu Bachs Zeit. Tatsächlich ist es erst 1834/35 unter Friedrich Rungenhagen in Berlin vollständig erklungen. Inzwischen ist es längst, wie die Matthäus-Passion, zu einem Gipfelwerk der abendländischen Musik geworden. Gleichzeitig zeigt es sich als eine Summe der Bachschen Vokalkunst, die alle Möglichkeiten der Gattung exemplarisch zusammenfaßt: achtstimmige Doppelchörigkeit (Osanna), Chorfugen im Stil der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts (Kyrie II, Gloria, *Gratias agimus*), den glänzenden Orchestersatz der Zeit (Credo, *Et resurrexit*) und schließlich bewegende Arien und Vokalduette (Kyrie, *Christe eleison*, Gloria, *Domine Deus*, Credo, *Et in unum dominum*).

Instrumentalkonzerte

Bachs Orchester- und Kammermusik verweist mit Nachdruck auf den universalen Musiker jenseits von Kirche und Orgel, den *Kapellmeister* Bach, und wehrt seiner häufigen Vereinnahmung als »Fünfter Evangelist«.

Die bekanntesten Instrumentalkonzerte Bachs sind sicher die 6 *Brandenburgischen Konzerte* (BWV 1046-

1051). Ihre Bezeichnung verdanken sie der Widmung an den Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg (1677-1734), den jüngsten Sohn des Großen Kurfürsten. Bach hatte ihn vermutlich bei einem Besuch in Berlin um 1718 kennengelernt, als er dort einen neuen Cembaloflügel für den Köthener Hof bestellte. Formal handelt es sich um dreisätzige *Concerti grossi* nach italienischem Vorbild (Ausnahme: 1. Konzert mit sechs Sätzen nach Art der *Suite*).

Aber ihre abwechslungsreichen Besetzungen wirken wie ein ausgewählter Überblick über die Möglichkeiten der zeitgenössischen Orchesterkunst und verwandeln so die Vorbilder völlig. So treten in der festlichen Besetzung des 1. Konzerts, F-Dur, zwei Waldhörner und ein Violino piccolo hervor, im 2. Konzert, F-Dur, die Solotrompete, im 4., G-Dur, eine konzertierende Solovioline und im 5., D-Dur, das konzertierende Cembalo als Soloinstrument. Dagegen bleiben im Konzert Nr. 3, G-Dur, und in Nr. 6, B-Dur, die Streicher nach Art des älteren Gruppenkonzerts unter sich, einmal als Teilkollektive mit je drei Violinen, Bratschen und Violoncelli, im 3., einmal mit einem sonor-abgedunkelten Klangkolorit von zwei Bratschen, zwei Gamben und Violoncello, im 6. Während das letzte Konzert mit der Verwendung der Gamben noch die alte, intime Klangwelt der Zeit vor Bach beschwört, kündigt sich in der virtuosen, 65taktigen Cembalokadenz des 5. Konzerts schon das Klavierkonzert der Klassik an.

Ouvertüren

(BWV 1066-1069)

Bachs 4 überlieferte Ouvertüren sind Suiten für Orchester. Sie vereinen höfische Noblesse mit jenem orchestralen Glanz, der ihnen auch in der profanen Sphäre des bürgerlichen Konzertsaales ihren Rang sicherte. Nr. 1-3 sind wahrscheinlich schon in Köthen entstanden (1717-1723), Nr. 4 stammt, wenigstens in der überlieferten Fassung, aus der Leipziger Zeit (um 1725). Die Bezeichnung *Ouvertüre* leitet sich von ihren Einleitungssätzen her, festlich-pompösen Entrées in Form einer »französischen Ouvertüre« mit der charakteristischen Folge von Langsam-Schnell-Langsam.

Suite Nr. 1, C-Dur, ist mit 11 Sätzen die längste und zeigt viele Züge des italienischen Concerto grosso. Suite Nr. 2, h-moll, brilliert durch die Mitwirkung einer solistischen Querflöte, die im letzten Satz, einer Badinerie, die Dimension eines Flöten-Solokonzerts erreicht. Suite Nr. 3, D-Dur, ergänzt, wie Nr. 4, die übliche Streicherbesetzung mit drei Posaunen und Pauken und ist durch ihren 2. Satz, das melodisch-ergreifende *Air*, früh zur bekanntesten Suite geworden. Suite Nr. 4, D-Dur, schafft durch einen registerartigen Wechsel der Instrumentalgruppen von Streichern, Holzbläsern und Trompeten die Wirkung instrumentaler Mehrchörigkeit.

Violinkonzerte

(BWV 1041-1043)

Das Vorbild dieser drei Konzerte ist das italienische Concerto grosso mit seiner Gegenüberstellung von Orchestertutti und Soloinstrumenten. Allerdings geht Bach in den drei erhaltenen Violinkonzerten aus der Köthener Zeit weit über den italienischen Prototyp hinaus. Das gilt für den tiefen Ausdrucksgehalt, die spieltechnischen Anforderungen und die motivische Verzahnung der Solo-Tutti-Dialoge.

Sämtliche Konzerte sind dreisätzig. Die Konzerte für Solovioline, Streicher und Basso continuo in a-moll (BWV 1041) und E-Dur (BWV 1042) entstanden um 1720 in Köthen.

Das Konzert für zwei Violinen, Streicher und Basso continuo in d-moll (BWV 1043) entstand um 1718 in Köthen und ist als »Doppelkonzert« zum bekanntesten Konzert Bachs geworden.

Cembalokonzerte

(BWV 1052-1065)

Auch die 13 Konzerte für ein oder mehrere Cembali mit Streichorchester und Basso continuo gehören zur Gattung des Concerto grosso. Allerdings handelt es sich nicht um Originalkompositionen nach heutigem Verständnis, sondern um Bearbeitungen eigener oder fremder Instrumentalkonzerte. Das Cembalo ersetzt hierbei die Soloinstrumente der Vorlage, meistens Solovioline(n). Bach nahm diese Bearbeitungen wahrscheinlich für seine Tätigkeit als Kapellmeister im *Collegium musicum* vor, regelmäßig stattfindenden Konzerten in einem Kaffeehaus Leipzigs. Obwohl es also keine Originale nach heutigem Werkverständnis sind, haben sich viele davon einen festen Platz im Repertoire erobert.

Im einzelnen handelt es sich um 7 Konzerte für ein Cembalo und Orchester (BWV 1052-1058) in d-moll, E-Dur, D-Dur (Vorlage: Violinkonzert E-Dur), A-Dur, f-moll, F-Dur (Vorlage: Brandenburgisches Konzert Nr. 4) und g-moll (Vorlage: Violinkonzert a-moll), ein fragmentarisches Konzert in d-moll (BWV 1059), 3 Konzerte für zwei Cembali (BWV 1060-1062) in c-moll, C-Dur und c-moll (Vorlage: Doppelkonzert d-moll) und ein Konzert für vier Cembali (BWV 1065) in a-moll (Vorlage: Concerto h-moll für vier Violinen von Vivaldi, op. 3 Nr. 10).

Musikalisches Opfer

(BWV 1079)

Das Werk ist die Frucht von Bachs Besuch beim preußischen König am Potsdamer Hof, 1747. Der Überlieferung nach hat er das ihm vom König zur Improvisation gegebene Thema später zur Grundlage des Werks gemacht. Es besteht aus einem drei- und einem sechsstimmigen Ricercar, neun verschiedenen Kanons und

einer viersätzigen Triosonate für Querflöte, Violine und Generalbaß. Seine Machart zeigt, abgesehen von der Triosonate als Huldigung an den flötespielenden König, alle Merkmale des Bachschen Spätstils: die kontrapunktischen Kanonkünste, das Ausschöpfen eines einzigen Themas in allen Aspekten und die Zusammenstellung zu einer Sammlung vollendeter Exempel.

Werke für Soloinstrumente

Kammermusik

Bachs Solowerke für Violine und Violoncello loten die Möglichkeiten des unbegleiteten Saiteninstruments in beispielloser Weise aus. Für die ihrer Natur nach *einstimmigen* Melodieinstrumente schreibt er *mehrstimmige* Akkorde und Fugen. Sie können nur durch die Zerlegung ins zeitliche Nacheinander, als Arpeggien, realisiert werden und setzen deshalb bei Spieler und Hörer auf eine fast spekulative Klangphantasie.

Sonaten und Partiten für Solovioline

(BWV 1001-1006)

Hier zeigt sich besonders der profunde Kenner der virtuosen Violine, der, wie sein Sohn Carl Philipp Emanuel bemerkte, »bis zum herannahenden Alter die Violine rein im Orchester spielte«. Entstanden sind sie in Köthen um 1720. Ihre Anordnung wechselt zwischen jeweils einer viersätzigen Sonate nach dem Formtyp der Sonata da chiesa (g-moll, a-moll und C-Dur) und einer dreisätzigen Partita nach dem Typus der Sonata da camera (h-moll, d-moll und E-Dur). Der Schlußsatz der 2. Partita in d-moll ist die berühmte *Chaconne*, ein Variationssatz über ein Thema mit 34 Variationen, der vielerlei Bearbeitungen für Klavier und Orchester erfahren hat.

Suiten für Violoncello allein

(BWV 1007-1012)

Sie entstanden ebenfalls in Köthen um 1720. Jede dieser Suiten (in G-Dur, d-moll, C-Dur, Es-Dur, c-moll und D-Dur) umfaßt sieben Sätze. Sie werden stets von der Folge Prélude, Allemande, Courante und Sarabande eröffnet und schließen mit einer *Gigue*. Dazwischen ist immer ein Paar leichterer, beschwingter Tanzsätze (wie Menuett, Bourrée oder Gavotte) eingeschoben.

Sonaten für Violine und Cembalo

(BWV 1014-1019)

Auch sie entstanden in Köthen um 1720. Die Sonaten in h-moll, A-Dur, E-Dur, c-moll, f-moll und G-Dur sind viersätzig und folgen mit einer Satzordnung von Langsam-Schnell-Langsam-Schnell dem Formtypus der Sonata da chiesa. Ihr komplexer Cembalosatz begnügt sich keineswegs mit einer bloßen Begleitung der Violine, sondern fordert stets den konzertierenden Dialog nach Art eines Triosatzes.

Sonaten für Querflöte und Cembalo

(BWV 1030-1032) und

Sonaten für Querflöte und Basso continuo

(BWV 1033-1035)

Die Sonaten in h-moll (BWV 1030), Es-Dur (1031) und A-Dur (1032) zeigen mit der Folge Schnell-Langsam-Schnell das Muster des dreisätzigen Instrumentalkonzerts (wobei die 1., h-moll, einen in Presto-Fuge und Gigue geteilten Finalsatz hat). Gewichtigstes Werk ist die h-moll-Sonate, die schon der Bach-Biograph Philipp Spitta rühmt als »die vorzüglichste Flötensonate, welche existiert«. Die drei Sonaten BWV 1033-1035 in C-Dur, e-moll und E-Dur weisen das gleiche viersätzige Satzmuster auf wie die Violinsonaten.

Daneben sollen noch erwähnt werden: 3 *Sonaten für Viola da gamba und Cembalo* (BWV 1027-1029), die *Partita a-moll für Flöte solo* (BWV 1013), und die *Suiten und Partiten für Laute* (BWV 995-1000 und 1006a).

Klavier- und Orgelmusik

Mit den Kompositionen für Cembalo und Orgel betritt man einen Kernbereich von Bachs musikalischem Universum. Die Spannweite seiner solistischen Klaviermusik reicht von den 15 zwei- und den 15 dreistimmigen *Inventionen* (letztere original *Symphonien* genannt, BWV 772-801), den 6 *Englischen Suiten* (BWV 806-811), den 6 *Französischen Suiten* (BWV 812-817), den 7 *Toccaten* (BWV 910-916), der *Chromatischen Phantasie und Fuge* (BWV 903) bis zu den beiden Teilen des *Wohltemperierten Klaviers* (BWV 846-893). Diese 48 Präludien und Fugen (zusammengestellt 1722 und 1742/44), sind nicht nur eine einzigartige Darstellung des Individualcharakters jeder der 12 Dur- und Molltonarten im System der temperierten Stimmung, sondern zugleich ein unerreichtes Kompendium der Fugenkomposition. Darüber hinaus sind sie bis heute die Grundlage jeder Klavierausbildung, das »Alte Testament« der Klavierspieler, wie Hans von Bülow es ausdrückte.

Ein großer Teil von Bachs tiefster Klavierkunst ist in den vier Sammlungen der *Klavier-Übungen* zusammengefaßt, die 1731-1742/45 im Druck erschienen. »Clavier« umfaßt nach zeitgenössischem Verständnis alle Tasteninstrumente (also Clavichord, Cembalo und Orgel), und »Übung« meint eine »Ausübung«, deren Zweck jene »Gemütsergötzung« ist, die alles Nur-Pädagogische dem Umfassenderen des Kunstwerks unterordnet. Die erste, zweite und vierte »Übung« sind für das Klavier im heutigen, engeren Sinne bestimmt. Sie enthalten (I) die 6 *Partiten* (BWV 825-830), eine Samm-

lung virtuoser Cembalosuiten, (II) das *Italienische Konzert* (BWV 971) und die *Ouvertüre nach französischer Art* (BWV 831), zwei Stücke, mit denen Bach die führenden Instrumentalgattungen seiner Zeit auf das Cembalo überträgt, und schließlich (IV) die *Goldbergvariationen* (BWV 988), 32 Variationen über den Baß einer Aria, ein Auftragswerk für den Grafen Keyserlingk. Die dritte »Übung« ist für die Orgel bestimmt und enthält 21 *Choralbearbeitungen* (BWV 669-689) und 4 zweistimmige *Duette* (BWV 802-805), eingerahmt von *Präludium und Fuge Es-Dur* (BWV 552).

Daneben sind uns noch weitere 255 Orgelwerke von Bach überliefert, so daß wir insgesamt etwa 276 kennen. Der größte Teil davon; nämlich etwa 201, sind *Choralbearbeitungen*. In ihnen pflegt Bach die alte Kunst des Variierens und Paraphrasierens einer geistlichen Melodie, des Cantus firmus, mit allen Techniken der alten und der zeitgenössischen Musik. Die wichtigsten davon sind in Sammlungen enthalten, so dem *Orgelbüchlein* (BWV 599-644), einem exemplarischen Lehrwerk für den werdenden Organisten, den 17 *Chorälen von verschiedener Art* (BWV 651-668), der *Kirnberger Sammlung* (BWV 690-713) oder den 6 *Schübler-Chorälen* (BWV 645-650), einer Übertragung von ausgewählten Kantatensätzen auf die Orgel. Ferner kennen wir noch vier *Choralpartiten* (BWV 766-768 und 770), Variationszyklen über eine Choralmelodie, 52 einzeln überlieferte Sätze (BWV 714-765) sowie 31 Choralbearbeitungen aus der sogenannten *Neumeister-Sammlung* (BWV 1090-1120), die Bach erst 1985 zugeschrieben wurden.

Mit den weiteren 68 Werken ohne Bezug zum Choral (BWV 531-598) betritt man die Gipfelwelt der »freien« Orgelwerke. Sind die 6 *Triosonaten* (BWV 525-530) mit ihrer kammermusikalischen Intimität und die 5 *Konzerte nach verschiedenen Meistern* mit ihrer vitalen Eleganz (BWV 592-596) noch ein Reflex von Triosonate und Concerto grosso, so bilden die *Toccaten, Präludien, Phantasien* und *Fugen* den Höhepunkt der Orgelmusik überhaupt. Hierfür stehen etwa die bekannte *Toccata und Fuge d-moll* (BWV 565), aber auch monumentale Tempelbauten wie *Passacaglia c-moll* (BWV 582) oder *Dorische Toccata und Fuge* (BWV 538). In virtuosen Solitären wie *Präludium und Fuge e-moll* (BWV 548) oder *Toccata, Adagio und Fuge in C-Dur* (BWV 564) realisiert Bach schließlich eine Vorstellung von konzertanter Orgelmusik, die wenig mit jener »kirchlichen« Sphäre zu tun hat, die man gemeinhin mit dem Instrument verbindet.

Kunst der Fuge
(BWV 1080)

Bachs letztes Werk ist nach Art der italienischen Orgeltabulatur notiert. Dies deutet auf den Hintergrund von Musik für Tasteninstrumente, obwohl es seit seiner ersten Aufführung durch Karl Straube, 1927, in vielerlei Instrumentierungen erklingt.

Die 24 Sätze, postum von C. Ph. E. Bach 1752 ediert, führen ein lapidares Grundthema in allen Möglichkeiten des Kontrapunktes und der Fuge durch. So wirkt es zwar wie ein esoterisches Kompendium musikalischer Mathematik, aber gleichzeitig auch als ein Kosmos tönender Urformen. Weil der Komponist vor der Fertigstellung starb, ist es, wie Mozarts *Requiem*, zu einem Vermächtnis geworden, um das sich Spekulationen und Mythen ranken. KPR

Bach-Söhne

Aus den beiden Ehen mit Maria Barbara Bach (1684-1720) und Anna Magdalena Wilcken (1701-1760) hatte J. S. Bach 20 Kinder, von denen aber nur 10 ein höheres Alter erreichten. Davon sind je zwei Söhne aus jeder Ehe als Musiker bedeutsam geworden.

Wilhelm Friedemann Bach 1710 – 1784

Der am 22. November 1710 in Weimar Geborene war der Lieblingssohn von Johann Sebastian. Wie sein Vater galt er als »starker« Spieler und glänzender Improvisator an Cembalo und Orgel. 1720 legte Bach in Köthen das *Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* zu seiner musikalischen Ausbildung an. In Leipzig besuchte Wilhelm Friedemann die Thomasschule und erhielt 1726/27 Violinunterricht bei Johann Gottlieb Graun in Merseburg. 1729 immatrikulierte er sich als Jurastudent. Von 1733

bis 1746 fungierte er als Organist an der Sophienkirche in Dresden und war ein gesuchter Lehrer. Daneben komponierte er Symphonien, Konzerte und Cembalomusik. 1746 ging er als »Director musices« an die Liebfrauenkirche nach Halle. Aus dieser Zeit stammen vermutlich die 24 überlieferten Kirchenkantaten. 1764 gab er diese Stellung wegen Differenzen mit den Kirchenbehörden auf und führte bis zu seinem Lebensende ein unstetes Wanderleben ohne feste Anstellung in Göttingen, Braunschweig und Berlin, wo er am 1. Juli 1784 starb. In finanzieller Not fälschte er Werke seines Vaters und verkaufte Manuskripte aus dessen Nachlaß. Dieser tragische Lebenslauf kam dem romantischen Geniebegriff des 19. Jahrhunderts sehr entgegen. So wurde das Bild dieses Bach-Sohnes mehr durch Produkte wie den Roman von Emil Brachvogel (1858) oder die Oper von Paul Graener (1931) bestimmt als von seiner Musik. Tatsächlich zeigen einige der Instrumentalwerke die Genialität eines Unangepaßten, dessen musikalische Welt nicht mehr die seiner Zeit war. Manche frühe Fugen für Orgel (wie die in F-Dur und g-moll, Falck-Verzeichnis 36 und 37) erinnern an den großen Vater, und die 12 Polonäsen für Klavier (Falck 12) beeindrucken ebenso wie einige der Konzerte aus den 6 Konzerten für Cembalo und Orchester (Falck 41-46) oder manche seiner Trios und Querflötensonaten (Falck 54-59). KPR

Carl Philipp Emanuel Bach 1714 – 1788

Wer in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts »Bach« sagte, meinte damit immer Carl Philipp Emanuel und nicht seinen Vater, Johann Sebastian. Die musikalischen Grundlagen dieses Ruhms verdankt der am 8. März 1714 in Weimar Geborene aber seinem Vater. Nach drei Jahren an der Thomasschule studierte er Jura in Leipzig (1731) und Frankfurt/Oder (1734). Dann ging er nach Berlin, wo er 1738 Cembalist in der Privatkapelle des Kronprinzen Friedrich in Rheinsberg wurde und nach dessen Thronbesteigung, 1740, Kammercembalist. Seine umfassende Bildung erlaubte ihm Zutritt zum Kreis um Prinzessin Amalie, die Schwester des Königs, und zu den literarischen Zirkeln Berlins um Lessing und Gleim. 1750 bewarb er sich vergeblich um die Nachfolge seines Vaters im Leipziger Thomaskantorat. 1767 wurde er als Nachfolger Telemanns, seines Taufpaten, Musikdirektor in Hamburg. Dort spielte er eine prominente Rolle im öffentlichen Musikleben. Sein Theoriewerk *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1752 und 1762) wurde zu einem Standardwerk für jeden Spieler, und seine Instrumentalmusik markierte nicht nur den Umschwung vom »gelehrten«, kontrapunktischen Stil zum neuen, »galanten«, sondern wirkte stark auf Haydn, Mozart und Beethoven. Seinen expressiven Klavierstil belegen die *Sechs Preußischen Sonaten* von 1742 (Wotquenne 48), die *Sechs Würtenbergischen Sonaten* von 1744 (Wq 49), die *Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen* von 1760 (Wq 60) und schließlich die *Sechs Sammlungen für Kenner und Liebhaber* von 1779-1787 (Wq 55-59, 61). Die späte Kammermusik (wie etwa das *Quartett D-Dur,* Wq 94) verrät Haydn-Nähe. Noch wichtiger als die subtile Affektkunst seiner Klaviermusik sind allerdings seine *Vier Orchestersymphonien* von 1775/76 (Wq 183). Ihre neue Affektsprache der kühnen Kontraste und der individuellen Themengestalten weist direkt auf die der Symphonien Beethovens. KPR

Johann Christoph Friedrich Bach 1732 – 1795

Der älteste Sohn aus Johann Sebastians zweiter Ehe wurde am 21. Juni 1732 in Leipzig geboren. Dort besuchte er die Thomasschule und schrieb sich, wie seine Brüder Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel, an der Universität zum Jurastudium ein. Aber noch vor dem Tode seines Vaters nahm er 1750 eine Stelle als »Hochgräflicher Schaumburg-Lippischer Cammermusicus« in der Hofkapelle des Grafen Wilhelm zu Bückeburg an. 1758 wurde er zum Leiter der Kapelle ernannt, ein Amt, das er bis zum Tod am 26. Januar 1795 behielt. Seine Klavier- und Kammermusik wie seine 20 Symphonien sprechen das gefällige musikalische Idiom der Empfindsamkeit und des galanten Stils. Mehr individuelle und dramatische Wirkung erreicht er in den *Monodramen* (für Solostimme, Streicher und Cembalo), den *Solokantaten* und den zwei Oratorien *Die Kindheit Jesu* und *Die Auferweckung des Lazarus* (1773). Die Texte beider Stücke lieferte Johann Gottfried Herder, mit dem er während dessen Zeit als Prediger und Bibliothekar am Hofe von 1771 bis 1776 freundschaftliche Beziehungen pflegte. KPR

Johann Christian Bach 1735 – 1782

Der jüngste Bach-Sohn, geboren am 5. September 1735 in Leipzig, fand nach dem Tode des Vaters Aufnahme beim Bruder Carl Philipp Emanuel in Berlin. 1756 wurde er Kapellmeister des Grafen Litta in Mailand, der ihm 1760 auch die Organistenstelle am Mailänder Dom verschaffte. Aber seine Neigung zur Oper war stärker als zur Kirchenmusik. Nach ersten Erfolgen in Turin und Neapel ging er 1763 nach London. Dort wurde er bald Musiklehrer der Königin, einer geborenen Prinzessin von Mecklenburg-Strelitz. Als »John Bach« führte er eine erfolgreiche Opernsaison und gründete 1764 zusammen mit dem Gambisten Carl Friedrich Abel die später so berühmten »Bach-Abel-Konzerte«, ein öffentliches Konzertunternehmen modernen Zuschnitts. Er komponierte Klavierkonzerte, die mit den dynamischen Möglichkeiten des neuen Piano-Forte rechnen, 12 Opern (mit der berühmtesten, *Themistocle* von 1772) und Kammermusik (mit dem Höhepunkt der *Quintette* op. 11). In seinen über 60 Symphonien mischen sich die Formen von *Ouvertüre* (als Einleitung zu seinen Opern), den *Symphonien für Konzertaufführungen* (op. 6, 8 und 9) und den »*Symphonies concertants*«, die er mit den verschiedensten Soloinstrumenten bereichert. Höhepunkt ist die Sammlung op. 18 (komponiert 1772 – 1777). Hier erweist er sich als Meister des »singenden Allegros« und Mitschöpfer des neuen empfindsamen Stils. Hier wirkte er auch auf das achtjährige Wunderkind Wolfgang Amadeus Mozart, das er 1864 in London kennenlernte und dessen Vorbild er immer blieb. Nach finanziellen Rückschlägen suchte er Zuflucht im Alkohol und starb, erst sechsundvierzigjährig, am Neujahrstag des Jahres 1782. KPR

Tadeusz Baird 1928 – 1981

Baird, Hauptvertreter der gemäßigten Avantgarde der polnischen Musik, wurde am 26. Juni 1928 in Grodzisk Mazowiecki geboren. Nach dem Zweiten Weltkrieg, in dem er die bittere Erfahrung des Konzentrationslagers machen mußte, gründete er mit Kazimierz Serocki und Jan Krenz die »Gruppe 49«, die zeitgenössische Kompositionsmittel in den Dienst emotionaler Expressivität stellen wollte.

Die lyrische Kantabilität Alban Bergs wurde zum Leitstern für Bairds Schaffen, der sich nach neoklassizistischen Anfängen Mitte der 50er Jahre dem Serialismus zuwandte. Seine Musik ist von verhaltener Intensität und verzichtet auf spektakuläre Effekte. Baird schrieb u. a. die einaktige Oper *Morgen* (Jutro) nach einem Roman von Joseph Conrad, die 1966 in Warschau uraufgeführt wurde. 1959 erhielt er für seine *Vier Essays* für Orchester (1958) den UNESCO-Preis. Außerdem entstanden 3 Symphonien (1950, 1952, 1969), ein *Psychodram* für Orchester (1972) und kammermusikalische Werke. Am 2. September 1981 ist er in Warschau gestorben. SH

Mili Alexejewitsch Balakirew 1837 – 1910

Obwohl das Schaffen von Balakirew, der am 2. Mai 1837 in Nishnij Nowgorod geboren wurde, nicht sehr umfangreich ist, kommt ihm doch in der Entwicklung einer nationalrussischen Musik besondere Bedeutung zu. Michail Glinka, der sein Gönner und Förderer wurde, erhoffte sich von ihm die Fortführung seines Lebenswerkes. Balakirew, der sich schon früh einen Namen als Pianist gemacht hatte, sammelte 1861 in St. Petersburg eine Reihe von Komponisten um sich, die sich »Novatoren« nannten und von den Gegnern als »Mächtiges Häuflein« verspottet wurden, in der Musikgeschichte auch als Gruppe der »Fünf« bekannt. Dazu gehörten außer Cäsar Cui, der sein erster Schüler wurde, vor allem Modest Mussorgskij Nikolaij Rimski-Korsakow und Alexander Borodin. In ihrem Schaffen knüpfte die Gruppe bei Hector Berlioz, Franz Liszt und Robert Schumann an, wobei die Hinwendung zur Programm-Musik und zur Volksmusik der Heimat eine wichtige Rolle spielt. Balakirews berühmtestes Werk ist die orientalische Fantasie *Islamey* für Klavier, die lange Zeit als schwierigstes Werk der Klavierliteratur galt und von Alfredo Casella effektvoll instrumentiert wurde. Gelegentlich aufgeführt werden die symphonischen Dichtungen *Tausend Jahre*, später zur Jahrtausendfeier Rußlands (1862) in *Russia* umbenannt, und *Tamara* (1864). Zögernd wandte sich Balakirew auch der Symphonie zu (1. in D-Dur 1900, 2. in d-moll 1909). 1895 gab er seine Ämter auf und zog sich aufs Land zurück. Am 28. Mai 1910 starb er in St. Petersburg. SH

Adriano Banchieri 1568 – 1634

Banchieri, einer der markantesten Musiker der Zeit des Umbruchs von der Renaissance zum Frühbarock, war Olivetanermönch in Bologna. Dort gründete er 1614 die Accademia de' Floridi, aus der sich später die berühmte Accademia Filarmonica entwickelte. Bezeichnend für seine fortschrittliche Gesinnung ist, daß man ihm dort den Beinamen »Il Dissonante« gab, während er sich selber als »Adriano di Bologna« bezeichnete. Banchieri war mit Claudio Monteverdi befreundet und beteiligte sich rege an den musiktheoretischen Diskussionen seiner Zeit. Er ist einer der ersten, wenn nicht der erste überhaupt, der dynamische Bezeichnungen verwendete, wie auch von ihm das älteste Beispiel einer gedruckten Partitur stammt. Von seinen zahlreichen Madrigalkomödien, zu denen er den Text meist selbst verfaßte, hat die Schallplatte einige zu neuem Leben erweckt, wie *Il Pazzia Senile* (Alter schützt vor Torheit nicht) und *Barca di Venetia per Padova* (Eine Barke von Venedig nach Padua), in denen die Situationskomik der Commedia dell'arte ausgespielt wird. SH

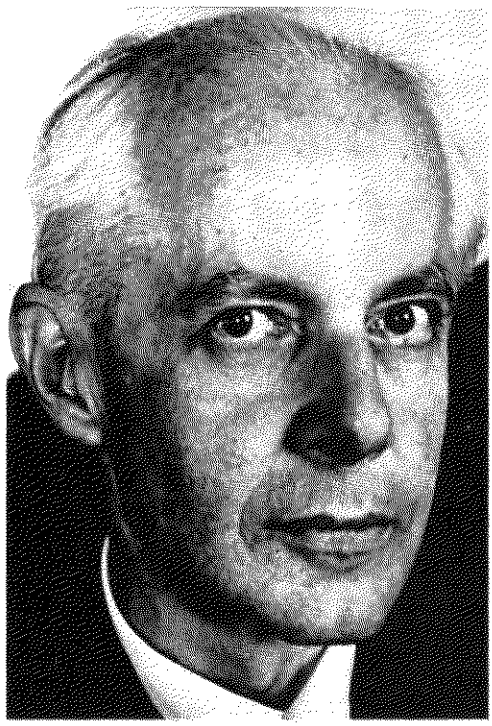
Samuel Barber
1910 – 1981

Barber, der am 9. März 1910 in West Chester (Pennsylvania) geboren wurde, ist einer der angesehensten Komponisten Amerikas, gerade weil seiner Musik jeder experimentelle Charakter fehlt, ohne daß sie deswegen etwa altmodisch klänge. Er erhielt eine solide musikalische Ausbildung am Curtis Institute in Philadelphia und errang mit seinem Abschlußstück, der Ouvertüre *Lästerschule* (School of Scandal), bereits als 22jähriger einen durchschlagenden Erfolg, der ihm auch späterhin treu blieb. Seine Musik, die Melodiereichtum und klarer formaler Aufbau auszeichnen, war anfänglich stark traditionsgebunden, nahm aber um 1940 auch Neuerungen wie Polytonalität, Zwölftontechnik und Einflüsse des Jazz auf. Er komponierte zwei Opern: *Vanessa* (1958) nach einem Textbuch von Gian Carlo Menotti und *Antonius und Cleopatra* anläßlich der Eröffnung der neuen Metropolitan Opera im Lincoln Center (1966). Für die amerikanische Ausdruckstänzerin Martha Graham schrieb er das Ballett *Medea* (1946). Seine Instrumentalkonzerte (für Klavier, Violine und Cello) bieten dankbare Aufgaben für die Interpreten. Seine bekanntesten Stücke sind ein *Adagio für Streicher* und die für Wladimir Horowitz geschriebene *Klaviersonate* op. 26 (1947), die in einer brillanten Jazz-Fuge gipfelt. SH

Béla Bartók
1881 – 1945

»Sein Vaterland quillt über von Musik, der Musik der Wandernden, Heißblütigen, Heimatlosen, die dennoch daheim sind, - und wieder der Dumpfen, Schollengebundenen, denen die unendlichen Horizonte der Ebene ins Blut schon gestellt sind und die Rhythmen bemessen.« Mit diesen Worten versuchte kein Geringerer als Adorno den geschichtlichen Ort Béla Bartóks zu bestimmen, eines Komponisten, der zu den bedeutendsten unseres Jahrhunderts zählt.

Geboren wurde Bartók am 25. März 1881 in Nagyszentmiklós, einem Ort, der heute zu Rumänien gehört. So unbedeutend dieser Geburtsort sonst auch sein mag, er hat Bartók ganz entscheidend für sein weiteres Leben und Schaffen geprägt. Es ist der Ort, an dem er an schweren Krankheiten litt, die ihn bereits als Kind zum Einzelgänger machten, ihm aber auch eine lebenslange Anfälligkeit für Lungenbeschwerden eintrugen; hier lernte er im Elternhaus früh schon das Klavierspiel, und hier stand er zum ersten Mal in unmittelbarem Kontakt mit der ungarischen und rumänischen Volksmusik, der er später noch viele Jahre an Forschungsarbeit widmen sollte. Einsamkeit war bei ihm keine Künstlerattitüde. Sie wurde schmerzlich empfunden, wirkte auf sein Privatleben und war sicher eine der treibenden Kräfte in seinem schier unermüdlichen Schaffen. Dem widerspricht nicht, daß Bartók zweimal verheiratet war. Nach der unglücklichen Liebe zu der Geigerin Stefi Geyer heiratete er 1909 die 16jährige Klavierschülerin Márta Ziegler, die er 1923 wegen der ebenfalls 16jährigen Ditta Pásztory, einer begabten Pianistin, verließ, mit der er gelegentlich vierhändig konzertierte. Das Klavierspiel vervollkommnete er in Preßburg und Budapest zu vielbeachteter Virtuosität, die er am überzeugendsten unter Beweis stellen konnte, wenn er seine eigenen Klavierwerke vortrug. Bleibt noch der kreative Musiker Bartók zu beleuchten. Doch auch hier ist die Ortsbestimmung schwierig. Er war nicht nur Komponist, sondern auch Musikpädagoge (wie das Klavierschulwerk *Mikrokosmos* beweist) und Musiktheoretiker, genauer gesagt: Musikethnologe. Alle diese Komponenten sind untrennbar miteinander verbunden. Nach anfänglichen Kompositionsversuchen, in denen er sich noch



Béla Bartók.
Aufnahme aus den letzten Lebensjahren

an Franz Liszt und Richard Strauss orientierte, fand er sehr bald zu einer eigenen Sprache, die von antiromantischer Tendenz und der Vorherrschaft des Rhythmischen bestimmt ist. Grob kann man drei Stilphasen in Bartóks Lebenswerk herauskristallisieren. Die erste endet etwa um 1911 mit seiner Oper *Herzog Blaubarts Burg*. Die zweite Phase reicht bis etwa 1930 und ist gekennzeichnet durch vielschichtige Versuche im Bereich der Tonalität und des Rhythmus. Wesentliche Werke aus dieser Zeit sind die Pantomimen *Der holzgeschnitzte Prinz* und *Der wunderbare Mandarin*, die *Tanzsuite* für großes Orchester und das *Klavierkonzert Nr. 1*. In der dritten Phase tritt wieder eine Rückbesinnung auf mehr traditionelle Stilmittel ein. Bartóks Musik verliert etwas von ihrem aggressiven Charakter, bleibt aber erkennbar auf seiner vordem eingeschlagenen Linie. Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang die *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*, das *2.* und das *3. Klavierkonzert*, das *2. Violinkonzert*. Doch wird keine Klassifizierung seinem Werk gerecht werden. Es ist zu komplex, zu eigenwillig. Lediglich ein Zug läßt sich erkennen, der für Bartók typisch ist: das Element der Folklore. Sein Verdienst als Musikforscher ist es, die These von Franz Liszt widerlegt zu haben, daß die Zigeuner die ungarische Volksmusik geschaffen hätten, daß die ländliche Bauernmusik viel zu primitiv sei, um irgendwelche Bedeutung für die Kunstmusik zu besitzen. Ab 1905 widmete er sich der Erforschung der von Liszt so geschmähten bäuerlichen Musik in Ungarn und Rumänien, legte akribisch Sammlungen an, stellte Vergleiche an und weitete schließlich sein Forschungsgebiet bis in die Slowakei, die Türkei und nach Bulgarien und Nordafrika aus. Bartók verstand sich aber nicht allein als Forscher. Die Arbeit mit dem Volksgut verlieh seinem kompositorischen Schaffen neue Impulse. Doch übernahm er nicht einfach folkloristische Elemente in dem Glauben, sie könnten seine künstlerische Musiksprache bereichern. Seine Untersuchungen führten ihn tief hinein in das Wesen der Folklore, deren Strukturen er dann in seinen Werken aufgreift. Das Volksgut wird bei ihm nicht zitiert, es erfährt durch seine Umsetzung eine völlige Neubelebung. 1940 emigrierte Bartók aus freien Stücken und in offenem Protest gegen die Pro-Hitler-Haltung seiner Landsleute in die USA. Sein Gesundheitszustand verschlechterte sich zusehends, sein Heimweh wuchs. Dennoch entstanden im Exil einige seiner größten Werke, zum Beispiel das *Divertimento für Streicher*, das *Konzert für Orchester* und die *Sonate für Violine solo*. Am 26. September 1945 starb er in New York.

Bartók hat so ziemlich alle musikalischen Gattungen mit bleibenden Werken bereichert. Naturgemäß spielt das Klavier eine besondere Rolle, da er ja Pianist war. Neben den Klavierkonzerten entstand eine ganze Reihe wichtiger Stücke für Soloklavier, allen voran das berühmte *Allegro barbaro* (1911), das zwei Jahre vor Strawinskys *Sacre* die an die morbiden Klänge der Spätromantik gewohnten Hörer mit einem wild gehämmerten starren Rhythmus und schneidenden Dissonanzen aufscheuchte. Bekannt und beliebt sind die aus dem Jahr 1915 stammende *Sonatine* und die *Rumäni-*

schen Volkstänze. Pianistisch anspruchsvoller geben sich die *Suite* op. 14 (1916), die *Etüden* op. 18 (1918), die *Sonate* (1926) und die Suite *Im Freien* (1926) mit den unerhörten *Klängen der Nacht* und der furiosen *Hetzjagd.* Das späte Klavierschulwerk *Mikrokosmos* hat sich international als Standardwerk durchgesetzt und führt den Klavierschüler von Anfang an zum unabhängigen Spiel in beiden Händen.

Bartóks Kammermusik umfaßt u.a. 2 *Sonaten für Violine und Klavier,* die mitreißenden *Kontraste* für Violine, Klarinette und Klavier und vor allem die 6 *Streichquartette* (1908, 1917, 1927, 1928, 1934, 1939), die nach Beethoven bedeutendsten Streichquartette überhaupt. Während Bartók in den ersten beiden Quartetten die spätromantische Tradition fortführt und sich mit den Anregungen der Folklore auseinandersetzt, führen die beiden mittleren Quartette bis hart an die Grenzen der Tonalität. In den beiden letzten findet eine gewisse Vereinfachung im Rhythmischen und Abklärung im Ausdruck statt, wie sie auch an anderen Spätwerken Bartóks zu beobachten ist.

Bühnenwerke

Der holzgeschnitzte Prinz

Tanzspiel in einem Akt – Libretto von Béla Balázs nach einem ungarischen Volksmärchen.
UA: Budapest 1917
Personen: Der Prinz – Die Prinzessin – Die Fee – Der holzgeschnitzte Prinz – Der Wald – Der Bach – Blumen.

Das Ballett behandelt in der Form eines märchenhaften Gleichnisses den Triumph echter, seelisch begründeter Liebe über die Faszination durch den äußerlichen Schein. Die gefallsüchtige Prinzessin zieht eine holzgeschnitzte Figur dem lebendigen Prinzen vor, der sie wahrhaft liebt. Verschiedene Handlungsmotive bringen sie schließlich zu der Einsicht, daß es nicht auf Äußerlichkeiten, nicht auf den Schein ankommt, sondern auf das Wesen der Menschen und der Dinge.
Das Ballett enthält Elemente der ungarischen Volksmusik und setzt Naturkräfte wie einen undurchdringlichen Wald und einen anschwellenden, reißenden Bach sehr überzeugend in Tanz um. Dagegen wird die hölzerne Puppe durch barbarisch-groteske Melodik charakterisiert.

Herzog Blaubarts Burg

Oper in einem Akt – Text von Béla Balázs nach dem Bühnenmärchen »Ariane et Barbe-Bleue« von Maurice Maeterlinck und der auf dieses Werk zurückgehenden gleichnamigen Oper von Paul Dukas.
UA: Budapest 1918
Personen: Herzog Blaubart (B) – Judith (S) – Die früheren Frauen des Herzogs – Ein Barde.
Ort und Zeit: Herzog Blaubarts Burg, irgendwo und irgendwann.

Die Handlung basiert auf einem 1697 von Charles Perrault in seiner Sammlung »Contes de ma mère l'Oye« veröffentlichten französischen Märchenstoff, in dem ein Chevalier Raoul nacheinander seine sechs Frauen tötet, weil sie entgegen seinem Verbot die Folterkammer betreten haben. Bartóks Version dieses Stoffes orientiert sich weniger an der grausamen mittelalterlichen Sage als vielmehr an Maurice Maeterlincks symbolisch-poetischer Ausdeutung. Bartók behandelt den Stoff in einem modernen, gleichnishaft-psychologischen Sinne. So gestaltet er statt äußerer Handlung mehr innere Seelenvorgänge. Um die vielschichtigen symbolischen Vorgänge musikalisch auszudeuten, verwendet Bartók eine schillernde Orchesterpalette und einfachen Sprechgesang für die beiden Gesangsrollen.
Aus Liebe zu Herzog Blaubart hat Judith ihre Heimat, die Eltern und den Verlobten verlassen und folgt ihm in seine düstere und kalte Burg, die sie mit ihrer Liebe erfüllen will. Fasziniert von den sieben verschlossenen Türen, hinter denen die Geheimnisse der Seele des geliebten Mannes verborgen sind, bittet sie Blaubart, getrieben von Neugier und Eifersucht, die Türen öffnen zu dürfen. Dadurch wird sie mit seinem Lebenskampf, mit Blut- und Schuldsymbolen, einem Tränensee und den Frauen konfrontiert, die Blaubart einst geliebt hat. Der ersten gehört der Morgen, der zweiten der Mittag und der dritten der Abend. Blaubart krönt Judith mit den Symbolen der Nacht. Sie muß das Schicksal der anderen Frauen teilen und ihnen folgen. Hinter ihr schließt sich die letzte Tür. Fortan bleibt es auf der Burg Nacht.

Der wunderbare Mandarin

Pantomime in einem Akt – Libretto von Menyhért Lengyel.
UA: Köln 1926
Personen: Drei Strolche – Das Mädchen – Der alte Kavalier – Der Jüngling – Der Mandarin.

Eine junge Dirne wird von drei Gaunern als Lockvogel benutzt, um ihre Kunden auszurauben. Da taucht die unheimliche Gestalt eines Mandarins auf, der das

Mädchen leidenschaftlich begehrt. Die Gauner rauben ihn aus und wollen ihn töten. Er setzt sich zur Wehr, wird aber schließlich am Haken einer Lampe aufgehängt. Da erlischt die Lampe, und der Körper des Mandarins beginnt gespenstisch zu leuchten. Die Gauner ergreifen, von Entsetzen gepackt, die Flucht. Schließlich stürzt sich der Mandarin auf das Mädchen, das sich ihm hingibt. Nachdem seine Leidenschaft gestillt ist, stirbt er nach einem kurzen Todeskampf.
Die gleichnishafte Handlung symbolisiert den Zusammenprall dämonisch-barbarischer Urkräfte mit entseelter, unmenschlicher Zivilisation. Schließlich gelingt es der vitalen Urkraft, die jedem Menschen innewohnenden Gefühle wiederzuerwecken und damit über Unmenschlichkeit und Tod zu triumphieren.
Das spektakuläre Sujet erhitzte die Gemüter der Spießbürger. Der damalige Oberbürgermeister Konrad Adenauer ließ das Stück sofort vom Spielplan absetzen.

Orchesterwerke

Tanzsuite

Die Tanzsuite, Bartóks erstes Auftragswerk, kam am 19. November 1923 anläßlich des 50. Jahrestages der Vereinigung von Buda und Pest zur Uraufführung. Bartók verbindet in dieser Komposition bäuerliche Tänze verschiedenster Völker, besonders aber des ungarischen, zu einer logisch aufgebauten und leicht nachvollziehbaren Suite in sechs Sätzen. Neben der folkloristischen Melodik fällt, wie in vielen seiner Werke aus jener Zeit, eine starke Betonung des Rhythmus auf. Auch Einflüsse von Igor Strawinsky sind zu erkennen. Die verarbeiteten Tanzmotive deuten auf Bartóks unermüdliche Forschungsarbeit im Bereich der Volksmusik hin, sind zudem aber symbolisch zu verstehen, als völkerverbindendes Element im weiteren und als Brückenschlag zwischen den beiden ehemals durch die Donau getrennten Städten im engeren Sinne. Um so mehr erstaunt es, daß trotz dieser Grundidee seine Tanzsuite beim Festpublikum keinen Anklang fand. Erst zwei Jahre später verhalf die Prager Aufführung der Komposition zum internationalen Durchbruch.

Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta

Anläßlich des 10jährigen Bestehens des Baseler Kammerorchesters erging 1936 an Bartók der Auftrag, ein Werk für Saiten- und Schlaginstrumente zu schreiben. Die Komposition entstand in knapp zwei Monaten. Der Einsatz von Schlaginstrumenten (Klavier, Celesta, Harfe, Xylophon und Schlagzeug) wurde vom Auftraggeber angeregt und vom Komponisten mit Begeisterung aufgenommen, denn es waren – wie sich in seinem Gesamtwerk erkennen läßt – die Instrumente, die seinen Intentionen und rhythmischen Vorstellungen in höchstem Maße entsprachen. Während der Anfangsphase ließ Bartók die Baseler wissen, daß er, wie von ihnen erbeten, die technischen Schwierigkeiten für das Orchester vermeiden werde, die Vermeidung der rhythmischen ihm aber weitaus mehr Probleme bereite. Die Baseler Uraufführung wurde dennoch ein durchschlagender Erfolg, und es trat ein, was niemand voraussehen konnte: Die Musik wurde zu einem der berühmtesten Orchesterwerke des 20. Jahrhunderts.
Der 1. Satz (Andante tranquillo) darf als satztechnische Meisterleistung betrachtet werden und baut eine Fuge auf dem Quintenzirkel auf (A-E-H-Fis-Dis/Es), der 2. Satz (Allegro) ist ein Scherzo, der 3. Satz (Adagio) bringt eine zauberhafte, impressionistisch getönte Nachtmusik, im 4. Satz (Allegro molto) dominiert in der Verwendung vorwiegend folkloristischer Themen wieder der rhythmische Impuls.

Konzert für Orchester

Im Sommer 1943 erhielt Bartók in New York den Auftrag, für die Kussewitzky-Stiftung ein Orchesterwerk zu komponieren. Trotz seines damals bedrohlichen Gesundheitszustandes entstand innerhalb kürzester Zeit ein Werk, das nicht nur eine Summe seines Schaffens ist, sondern zu den wichtigsten Werken des 20. Jahrhunderts gezählt werden darf. In seinem Stil und seiner ästhetischen Konzeption ist das fünfsätzige Konzert ganz der romantischen Symphonie verpflichtet.
Seine weiten gesanglichen Melodiebögen müssen selbst ein an neue Musik nicht gewöhntes Ohr begeistern. Die Bezeichnung »Konzert« hat Bartók von Hindemith übernommen, um anzudeuten, daß im Verlauf des Spiels einzelne Instrumente und Instrumentalgruppen konzertierend oder solistisch in Erscheinung treten. Im Gegensatz zu früheren Werken, die höchst abstrakte Züge aufweisen, begegnet man hier einer starken Gestalt- und Bildhaftigkeit, die einen Kritiker zu dem Urteil hinriß, das Konzert für Orchester sei »ein Fresko des Lebens«.
Die langsame Einleitung (*Introduzione* - Andante non troppo) des 1. Satzes baut auf Quartschritten der tiefen Streicher auf. Eine leidenschaftliche, ungarisch gefärbte Melodie klingt an, die im 3. Satz zum Hauptgedanken wird. Der Allegro-vivace-Teil wird von einer energischen Fanfarenmusik beherrscht. Der 2. Satz nennt sich *Giucco delle Coppie* (Tanz der Paare), ein Hinweis darauf, daß das Werk ursprünglich als Ballett geplant war. Es ist ein Allegretto scherzando mit Trioaufbau. Das Trio besteht aus einem ergreifenden Choral der Blechbläser, der von der kleinen Trommel grundiert wird. Der zentrale 3. Satz *(Elegia)* ist nach Bartóks eigenen Worten eine »herzzerreißende Klage«. Im 4. Satz, *Intermezzo interrotto* (Unterbrochenes Zwischenspiel), einem Allegretto, stellt Bartók im Zusammentreffen verschiedener musikalischer Charaktere seine Exilsi-

tuation dar. Einem einfachen Serenadenthema folgt eine banale ungarische Operettenmelodie patriotischen Inhalts, deren falscher Zungenschlag darauf hinweist, daß es nicht einmal mehr mit dem Klischee der Heimat seine Richtigkeit hat. Wenn dann die Wiederaufnahme des Serenadenthemas vom wilden Gejohle einer verzerrten Polka unterbrochen wird, dann ist deutlich, daß hier der faschistische Überfall auf Ungarn gemeint ist. Das Finale (Presto) ist ein musikalisches Bild der Verbrüderung wie in vielen Schlußsätzen Bartóks. Dieses Volkstanzfinale führt zu schwindelerregender Steigerung und endet in jubelndem F-Dur.

Instrumentalkonzerte

Klavierkonzerte

Das *1. Klavierkonzert* (1926) mit seinen drei Sätzen kann im weitesten Sinne als Adaption von Geräuschen und Rhythmen der Außenwelt verstanden werden und läßt deutlich erkennen, wie Bartók in immer stärker werdendem Maße das Klavier als Schlaginstrument behandelt. So stehen sowohl der Klavierpart wie auch die Orchestrierung ganz im Zeichen von rhythmischer Spannkraft, schlagzeugartigem Klang, und statt Tönen vernimmt man häufig ganze Tontrauben oder Cluster. Melodische Farbigkeit tritt demgegenüber fast gänzlich zurück. In diesem Sinne wendet sich das Werk ganz bewußt gegen Stil und musikalische Ausdrucksmittel der großen romantischen Klavierkonzerte. Bartók war sich nach eigenen Angaben sehr wohl bewußt, daß ein so kompromißloses Werk den Hörer überfordern würde, und gleichsam als Fortsetzung dazu schrieb er das *2. Klavierkonzert* (1930/31), das aber weniger hart ist und mit seiner einfachen Thematik und seinen eingängigeren Klangfarbeneffekten erheblich gefälliger wirkt. Beiden Konzerten gemeinsam ist aber die Tradition des Klavierkonzerts aus dem 18. Jahrhundert, das Prinzip der Gleichwertigkeit von Soloinstrument und Orchester. In beiden Uraufführungen übernahm Bartók selbst den Klavierpart und stellte damit auch sein Können als Pianist unter Beweis. Kurz vor seinem Tod arbeitete er noch an zwei großen Werken, einem *Bratschenkonzert,* das er allerdings nicht mehr vollenden konnte, und dem *3. Klavierkonzert,* dem lediglich einige letzte Takte fehlten, die von Tibor Serly ergänzt wurden. Sowohl künstlerisch als auch stilistisch weicht das letzte Klavierkonzert ganz erheblich von den beiden ersten ab. Das Werk ist im Ausdruck milder, weist weniger aggressive Momente auf: Seine ungeahnte Frische und Leichtigkeit lassen nichts von Bartóks unmittelbar bevorstehendem Tod spüren.

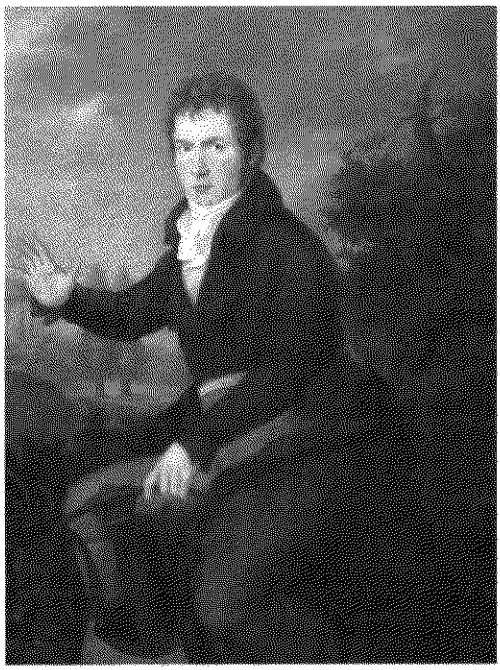
Violinkonzerte

Zwischen dem 1. und dem 2. Violinkonzert (1908 und 1937/38) liegen knapp 30 Jahre tiefgreifender Veränderungen im Leben wie auch im musikalischen Schaffen Bartóks. Ist das *1. Violinkonzert* in einem Guß und im Rausch einer leidenschaftlichen Liebe geschrieben, ging die Arbeit am *2. Konzert* nur zögernd, fast schleppend voran. Das *1. Konzert* in seiner ungewöhnlichen Zweiteiligkeit, einem langsamen 1. und einem schnellen 2. Satz, stellt den Versuch dar, die beiden Gesichter seiner Geliebten, der jungen Geigerin Stefi Geyer, musikalisch zu beschreiben. Im Gegensatz dazu ist das *2. Violinkonzert* wieder klassisch in drei Sätzen aufgebaut, dicht in seiner musikalischen Reife und von höchster Virtuosität. Es gilt einhellig als eines der vollendetsten nach Beethoven und Brahms. Die Ruhe und die melodische Schönheit des Konzerts lassen nichts von den inneren Kämpfen Bartóks in einer Zeit erkennen, in der er den einschneidenden Entschluß faßte, Ungarn für immer zu verlassen.

Jürg Baur
geb. 1918

Jürg Baur wurde am 11. November 1918 in Düsseldorf geboren, wo er Komposition bei Philipp Jarnach studierte und von 1964 bis 1972 Direktor des Robert-Schumann-Konservatoriums war. 1971 wurde er als Nachfolger Bernd Alois Zimmermanns als Leiter einer Kompositionsklasse an die Kölner Musikhochschule berufen. In seiner Musik bemüht sich Baur trotz Verwendung auch avantgardistischer Techniken, wie dodekaphonischer, serieller und aleatorischer Konstruktionsprinzipien, um Verständlichkeit. Es ist sein erklärtes Bestreben, »nur das zu schreiben, was man hört«. Als eines seiner bedeutendsten Werke gilt *Romeo und Julia,* Visionen für großes Orchester (1962/63). 1965/66 entstand *Lo Specchio,* Spiegelbilder in 2 Zyklen für Orchester. Verschiedene Solokonzerte für Klavier, Viola, Oboe und Mixturtrautonium ergänzen das Bild des Komponisten, der mit dem *Concerto Ticino* (1971) für Klarinette und mittleres Orchester ein Stück farbiger und bukolischer Musik schrieb, das sich von der Strenge mancher früheren Werke reizvoll abhebt. SH

Ludwig van Beethoven 1770 – 1827



Ludwig van Beethoven. Gemälde von Joseph Willibrord Mähler, um 1804. Historisches Museum der Stadt Wien.

Mit der Musik Beethovens begann ein grundlegend neuer Abschnitt in der Musikgeschichte: Beethoven war der erste Komponist, der nicht mehr als Fürstenknecht oder als Kirchenmusiker arbeiten mußte, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Im Unterschied zu Mozart gelang es ihm, sich in Wien als freier Künstler zu etablieren und sich der finanziellen Unterstützung adliger Mäzene zu versichern. Nach einer ersten Reise im Jahr 1787, bei der er mit Mozart zusammentraf, ließ er sich 1792 endgültig in Wien nieder und wurde für kurze Zeit Schüler Joseph Haydns, von dessen Musik ihn jedoch eine Welt trennte. Daneben betrieb er Kontrapunktstudien bei Johann Georg Albrechtsberger. Bevor er sich in Wien als Komponist einen Namen machte, trat er als Pianist an die Öffentlichkeit. Die ersten Kompositionen erschienen 1795 im Druck (*Klaviertrios op. 1* und *Klaviersonaten op. 2*). Seine einzige größere Konzertreise machte er 1796 nach Prag, Dresden, Leipzig und Berlin. Dann blieb seine Wirkungsstätte nur noch Wien. Am 1. März 1809 garantierte ihm ein Dekret des Erzherzogs Rudolph sowie der Fürsten Lobkowitz und Kinsky ein Jahresgehalt als Ersatz dafür, daß er den Ruf nach Kassel als Kapellmeister von Napoleons Bruder Jérôme abgelehnt hatte. Zur Zeit der Arbeit an der *3. Symphonie,* der sogenannten »Eroica«, hatte er bereits einen Umzug nach Paris erwogen, kam aber wegen der veränderten politischen Situation (Kaiserkrönung Napoleons) davon ab. Als überzeugter Republikaner sah Beethoven in Napoleons Kaiserkrönung einen Verrat an den Ideen der Französischen Revolution, die ohnehin sein ganzes Schaffen grundlegend bestimmten. Denn Beethoven war der erste ausdrücklich politische Komponist der Geschichte. In seiner Musik findet die Atmosphäre der Französischen Revolution, ihre Idee der »Freiheit«, eine Sprache des moralisch-rhetorischen Appells; Beethovens Symphonien wenden sich sozusagen »an die Menschheit« und richten sich gegen jede Form von Tyrannenherrschaft und Willkür. Beethoven nahm für sich in Anspruch, daß es seiner Musik gelinge, »dem Mann Feuer aus dem Geist zu schlagen«, und seine moralische Rigorosität brachte ihn in völligen Gegensatz zu seinem berühmten Zeitgenossen Goethe, dem die Hofluft, wie Beethoven verbittert bemerkte, doch zu sehr behagte. Weder Goethe noch der Philosoph Hegel erkannten die Größe der Musik Beethovens, obwohl sie Geist von ihrem Geist war: Das Entwicklungsprinzip des Denkens in Goethes »Faust« und in Hegels »Phänomenologie des Geistes« ist durchaus vergleichbar mit Beethovens thematischer Arbeit, dem logischen Diskurs der Töne in seiner Instrumentalmusik. Außerdem fühlte sich Beethoven dem von Hegel gepriesenen »Weltgeist zu Pferde« – Napoleon nämlich – wesensverwandt, ja gewachsen und spiegelte sein künstlerisches Selbstverständnis in dem Porträt

Napoleons, das er in den ersten beiden Sätzen der *Eroica* entwarf. Als überzeugter Anhänger des antiken Republikaner-Gedankens stellte er sich eine Brutus-Büste auf den Schreibtisch und betrachtete den griechischen Mythos von dem Befreier der Menschheit aus der Bevormundung der Götter, Prometheus, als sein eigenes künstlerisches Anliegen.

Solche Gedanken traten bereits in den Bonner Jugendjahren – Beethoven wurde dort am 16. (oder 17.) Dezember 1770 geboren – in seinen Gesichtskreis, als er an der Universität die revolutionären Thesen des Franziskanerpaters Eulogius Schneider vernahm, die ihn für sein ganzes Leben prägten. Später vertiefte er seine Weltanschauung durch die Lektüre der antiken Klassiker (Homer, die griechischen Tragödiendichter, Platon), Shakespeares und der Zeitgenossen Schiller und Goethe, ferner durch die Beschäftigung mit der Philosophie Kants, dessen »Kategorischer Imperativ« (die Kraft der Moral des Einzelnen als allgemeingültiges Prinzip) ihn aufs tiefste beeindruckt hat. Als er sich um 1804 von Joseph Willibrord Mähler malen ließ, nahm er die Pose der zeitüblichen Antikenrezeption an: Das bekannte Porträt zeigt ihn mit der Geste des Triumphators (hocherhobene rechte Hand), in der Frisur des Kaisers Titus (dessen Milde sprichwörtlich ist), angetan mit dem Gewand eines römischen Konsuls (statt des verhaßten Kaisers), die Lyra – das Instrument des Apoll – in der linken Hand und vor dem im Hintergrund sichtbaren Apollo-Tempel sitzend. Deutlicher hätte die von Beethoven erstmals durchgesetzte freie Selbstbestimmung des Künstlers wohl kaum ins Bild gebracht werden können.

Mit seiner Musik wollte Beethoven den Anspruch einlösen, daß es möglich sei, mit Tönen die Philosophie und Religion noch zu übertreffen; bereits in seinem *Prometheus-Ballett* (1801) gipfelt die Handlung in der These, der Mensch sei erst dann vollkommen, wenn er Wissenschaft und Kunst in sich trage. Tatsächlich vollzieht sich die Läuterung der von Prometheus geschaffenen Menschen auf dem Parnaß, dem Sitz der Musen in der antiken Überlieferung. Und die Freiheit sah Beethoven musikalisch verwirklicht in seiner kompositorischen Gedankenarbeit, die er um 1802, dem Beginn seiner allmählichen Ertaubung, als »neuen Weg« bezeichnet hat. Damit meinte er nicht nur die Überwindung der musikalischen Konventionen durch eine reflektierte Behandlung der klassischen Formenwelt, sondern auch die Neubestimmung des Sprachcharakters der Instrumentalmusik, um sie durchlässig zu machen für die politische Botschaft der Freiheit. Da sein Komponieren sich auf zielgerichtete Entwicklungen konzentrierte, begann er 1798 mit der Anlage von Skizzenbüchern, in die er die Vorformen und das Herauskristallisieren der musikalischen Gedanken einzutragen pflegte. Später, als er völlig ertaubt war, kamen (ab Februar 1818) die sogenannten »Konversationshefte« hinzu, die ihm die Möglichkeit gaben, sich mit der Außenwelt zu verständigen. Aus den Eintragungen, die meist von den Gesprächspartnern herrührten (weniger von ihm selbst), wird der ungebrochene Glaube an die politische Freiheit ersichtlich, immerhin zur Zeit des Metternichschen Spitzelsystems, das ihn freilich nicht behelligte, da er in Wien als verrückter Sonderling galt. Der Dichter Franz Grillparzer notierte im Jahr 1823 in eines der Konversationshefte: »Den Musikern kann doch die Zensur nichts anhaben. Wenn man wüßte, was Sie bei Ihrer Musik denken!« Die verschlüsselte Botschaft der Musik Beethovens wurde allerdings von der Nachwelt zum Mythos uminterpretiert und zieht bis heute die unterschiedlichsten Deutungen auf sich.

Der Bogen der kompositorischen Entwicklung Beethovens ist aber nicht nur eine Herausforderung an die Interpreten bis heute, sondern spannt sich mit innerer Konsequenz von der frühen *Kantate auf den Tod des Reformkaisers Joseph II.* (1790) über die drei Fassungen der Oper *Fidelio* (1805, 1806 und 1814), in der an entscheidender Stelle (»O Gott, welch ein Augenblick«) die sogenannte Humanitätsmelodie aus jener Kantate aufgegriffen wird (»Da stiegen die Menschen ans Licht«), bis hin zur geheimnisvollen Botschaft der *9. Symphonie,* in der das Wort Schillers von der »Freude« für die »Freiheit« steht, die unter Metternich nicht mehr ausgesprochen werden durfte. Zuletzt zog sich Beethoven in die Einsamkeit seiner späten *Streichquartette* zurück und hinterließ mit ihnen eine schwere

Hypothek für die musikalische Zukunft. Beethoven starb am 26. März 1827; der Trauerzug drei Tage später war ein öffentliches Ereignis, da Beethoven in Wien, trotz seiner Eigenarten im persönlichen Umgang, als Institution galt. Die Grabrede verfaßte kein Geringerer als Franz Grillparzer.

Fidelio
Oper in zwei Akten (ursprünglich drei Akten) – Text von Joseph Ferdinand von Sonnleithner (1. Fassung), Stephan von Breuning (2. Fassung) und Georg Friedrich Treitschke (3. Fassung) nach dem Libretto »Léonore ou L'amour conjugal« von Jean Nicolas Bouilly (Musik von Pierre Gaveaux).
UA: Wien 1814 (3. Fassung).
Personen: Don Fernando, Minister (Bar) – Don Pizarro, Gouverneur (Bar) – Florestan, ein Gefangener (T) – Leonore, seine Frau, unter dem Namen Fidelio (S) – Rocco, Kerkermeister (B) – Marzelline, dessen Tochter (S) – Jaquino, Pförtner (T) – Erster Gefangener (T) – Zweiter Gefangener (B) – Wachsoldaten, Staatsgefangene, Volk.
Ort und Zeit: Spanisches Staatsgefängnis in der Nähe von Sevilla im 18. Jh.

Handlung (der 3. Fassung): Don Pizarro hält politische Gefangene als Opfer willkürlicher Gewalt verborgen, darunter auch seinen persönlichen Feind Florestan. Dessen Frau Leonore hat sich, als Mann verkleidet, unter dem Namen Fidelio bei dem Kerkermeister Rocco anstellen lassen. Marzelline, Roccos Tocher, hat sich in den vermeintlichen Mann Fidelio verliebt und weist deshalb das Werben Jaquinos zurück. Leonore beabsichtigt, Florestan unter den Gefangenen herauszufinden und zu befreien. Es gelingt ihr, mit Rocco zu den geheimsten Kerkern vorzudringen, da sie Florestan dort vermutet. Doch hat Rocco inzwischen von Pizarro den Auftrag erhalten, für Florestan im untersten Gewölbe das Grab zu schaufeln. Pizarro plant, Florestan zu ermorden, da sich der Minister Don Fernando zur Inspektion des Gefängnisses angesagt hat. Er hat erfahren, daß hier unrechtmäßig politische Häftlinge

Fidelio. Bayerische Staatsoper, 1978. Finale der Oper

eingekerkert sind. Leonore, die das Gespräch zwischen Pizarro und Rocco über die Ermordung Florestans belauscht hat, ist nun zu allem entschlossen: Sie gräbt zwar mit Rocco das Grab, erkennt aber entsetzt in dem Gefangenen des untersten Gewölbes ihren Mann, den sie auf jeden Fall befreien will. Auf das verabredete Zeichen hin schleicht sich Pizarro mit gezücktem Dolch heran, doch Leonore greift zum Äußersten: Sie gibt sich zu erkennen, wirft sich schützend vor Florestan und richtet die Pistole gegen Pizarro. Wenn nicht in diesem Augenblick ein Trompetensignal erklungen wäre, das die Ankunft des Ministers ankündigt, dann hätte sie Pizarro erschossen. Don Fernando erscheint nun als Retter aller Gefangenen. Marzelline aber muß einsehen, daß Fidelio sie getäuscht hat.

In der heutigen Theaterpraxis hat sich einzig die letzte, konzentrierte Fassung der Oper durchgesetzt, weil nur sie die konsequent durchgeführte dramaturgische Idee der spiralförmigen Ebenen von Hoffnung und Erfüllung enthält. Die Handlung stammt von einer wahren Begebenheit aus der Zeit der Wirren innerhalb der Französischen Revolution, wurde aber für Beethovens Absichten uminterpretiert: Der ursprüngliche Stoff richtete sich gegen Willkürmaßnahmen während der Französischen Revolution, erhielt in Beethovens Oper jedoch den allgemein gegen despotische Gewalt gerichteten Impetus, mit dem das Genre der Schreckens- und Rettungsopern transzendieren konnte zur »Erfüllung des höchsten Augenblicks« (Ernst Bloch). Die Hauptpersonen werden, vor allem durch die Musik Beethovens, zu personifizierten Ideen der Trikolore: Florestan zur Verkörperung der Freiheit, seine Gattin übernimmt die Rolle der Gleichheit im Sinne des Kantschen »Kategorischen Imperativs« (sie sagt: »Wer du auch seist, ich will dich retten«), und Don Fernando setzt, als deus ex machina, die Idee der Brüderlichkeit in die Tat um, freilich erst in der letzten Fassung, wo er sagt: »Es sucht der Bruder seine Brüder.« Beethovens Oper zeigt aber deutlich, daß es nicht genügt, diese drei humanitären Ideale zu beschwören, sondern daß es vielmehr darauf ankommt, sie zu erkämpfen. Deshalb ist Beethovens (einzige) Oper nicht nur, wie so oft behauptet wird, ein »Hohelied der Gattenliebe«, sondern, recht verstanden, die Darstellung des Kampfes gegen Tyrannenwillkür, und zwar aus dem Boden der kleinbürgerlichen Singspielatmosphäre des Anfangs schrittweise herauswachsend. Deshalb geht Beethovens Musik hier immer wieder an die Grenzen der Gattung Oper, indem sie dem Ablauf die eigene symphonische Logik aufzwingt. Der Vorwurf indessen, Beethovens symphonischer Anspruch vergewaltige die Prinzipien der Oper, trifft strenggenommen nur die erste Fassung, die am 20. November 1805 im Theater an der Wien mit nur mäßigem Erfolg zur Uraufführung kam.

Missa solemnis D-Dur op. 123
entstanden 1819 – 1823

Ursprünglich für die Inthronisationsfeier des Erzherzogs Rudolph zum Erzbischof von Olmütz (19. März 1820) geplant, weitete sich die Arbeit Beethovens an der Missa solemnis zu ungeahnten Dimensionen aus, die über den äußeren Anlaß hinausgingen. Vermutlich sah sich Beethoven zur Komposition einer Messe in den größten Dimensionen herausgefordert durch die Anfang 1818 veröffentlichte Ankündigung des Erstdrucks der »Messe in h-moll« von Johann Sebastian Bach, und zwar ausdrücklich als des »größten musikalischen Kunstwerks aller Zeiten und Völker« (Hans Georg Nägeli). Beethoven wollte nun ein letztes Wort in Sachen Kirchenmusik und Messe sprechen und seine Konsequenzen aus der Beschäftigung mit der »Alten und neuen Kirchenmusik« (E.T.A. Hoffmann, 1814) ziehen. Er bezeichnete später seine Missa solemnis als »L'oeuvre le plus accompli«, also als beabsichtigtes Hauptwerk. Die Konventionen der Kirchenmusik treten hier in einer letzten, äußerst verdichteten Form zu einer musikalischen Botschaft zusammen, die ein Seitenstück zur *9. Symphonie*, dem »Lied an die Freude« bildet. Das Motto »Von Herzen – Möge es wieder – zu Herzen gehen«, das Beethoven nachträglich ins Autograph des »Kyrie« eingefügt hat, zielt auf die ästhetische Wirkung des Werkes, auf den umfassenden ethischen Anspruch, die Menschen zu bessern, sie durch Gefühl und Vernunft einer höheren Bestimmung zuzuführen, weniger auf religiöse Gehalte. Dennoch ist die Musik der *Missa solemnis* alles andere als unmittelbar verständlich oder gar eingängig; erst durch angestrengte Versenkung erschließt sich ihre Botschaft. Es gibt hier nicht mehr die »dienende« Funktion, die der Musik im kirchlichen Rahmen zugewiesen wurde. Die Missa solemnis ist ein Werk für den Konzertsaal, gedacht für innerlich freie Menschen. Die scharfe Kritik, die der Philosoph Hegel an Friedrich Schleiermachers »Reden über die Religion« (1799) geübt hat, daß nämlich niemals das Gefühl allein die Theologie begründen könne, hat Beethoven hier ausdrücklich auskomponiert: »Nur der freie Geist hat Religion.« Deshalb geht auch der innere Weg der Missa solemnis von dem Gebet des »Kyrie« über den Glauben des »Gloria« zur Rechtfertigung und Begründung des Glaubens in freier, subjektiver Entscheidung im »Credo« und nimmt dann den Weg über das ehrfurchtsvoll gesetzte »Sanctus« und das vermenschlichte »Benedictus« (Violinromanze mit Chorbegleitung) hin zur Anwendung des Glaubens auf die Härte der Realität im »Dona nobis pacem« des »Agnus Dei« mit seinen, nur äußerlich gesehen, befremdlichen Kriegsfanfaren, durch die man erst hindurch muß, um den ewigen Frieden zu erlangen. Die Botschaft der Missa solemnis gipfelt also in dem

gleichen humanitären Tonfall wie das Finale der *9. Symphonie*.

Weitere Vokalwerke

Außer der alles überragenden *Missa solemnis* hat Beethoven noch zwei weitere kirchenmusikalische Vokalwerke komponiert: In den ersten Wochen des Jahres 1803 entstand das Oratorium *Christus am Ölberge*, das später die Opuszahl 85 erhielt, und vier Jahre später eine erste *Messe in C-Dur* (op. 86), die am 13. September 1807 bei ihrer Uraufführung in Eisenstadt größte Verwunderung erregte, da Beethoven hier den Weg, den Haydn mit seinen letzten sechs Messen (ebenfalls im Auftrag des Fürsten Eszterházy komponiert) beschritten hatte, zugunsten einer symphonischen Durchkomposition verließ. Die Gliederung lehnt sich an die Abschnitte des Textes an, Arien und Ensembles fehlen völlig. Beethoven verteidigte sich später gegen die Vorwürfe, er habe hier die Tradition der klassischen Messenvertonung mißachtet, mit dem Hinweis darauf, er habe den Text behandelt, wie er noch wenig behandelt worden sei. Allerdings erreicht die *C-Dur-Messe* (noch) nicht die durchdringende Musiksprache der *Missa solemnis*.

Die restlichen Vokalwerke Beethovens sind mehr oder weniger Gelegenheitsarbeiten, angefangen mit den *Bonner Kantaten* auf den Tod Josephs II. und aus Anlaß der Thronbesteigung Leopolds II. (beide 1790), über die große Konzertarie *Ah! Perfido* (1796) für die Prager Sängerin Josepha Duschek, komponiert auf den Spuren Mozarts, und die Goethe-Vertonung *Meeresstille und glückliche Fahrt* (op. 112, 1815) bis hin zum *Opferlied* für Sopran, Chor und Orchester (op. 121b, gedruckt 1825) und jene *Phantasie c-moll* für Klavier, Chor und Orchester (op. 80, 1808), die eine Art Vorform des Finales der *9. Symphonie* darstellt.

Die Symphonien

Als Symphoniker trat Beethoven erst relativ spät an die Wiener Öffentlichkeit. Als er am 2. April 1800 das neue Jahrhundert in einer eigenen Akademie (Konzertveranstaltung auf Subskriptionsbasis) mit seiner *1. Symphonie* eröffnete, waren seit Joseph Haydns letzter Symphonie (Nr. 104, D-Dur, 1795) bereits fünf Jahre vergangen, und es hatte sich ein grundlegender Wandel innerhalb der »obersten Gattung« der Instrumentalmusik, wie Robert Schumann später die Symphonie nennen wird, vollzogen. Beethoven hat diesen Wandel in der *1. Symphonie* mit allen Konsequenzen auskomponiert: Die Symphonie wurde jetzt zum signifikanten Einzelfall, war das Ergebnis äußerst selbstkritischer und mühevoller kompositorischer Arbeit. Beethoven schrieb denn auch »nur« noch neun Symphonien statt über vierzig, wie noch Mozart, oder gar über

Ludwig van Beethoven. Zeichnung von A. Klöber, 1818

hundert, wie Haydn; die Phase des Experimentierens war spätestens mit Mozarts drei letzten (1788) und Haydns zwölf »Londoner« Symphonien (1791-1795) abgeschlossen: der Wiener klassische Satz war für Beethoven der Ausgangspunkt für neue Wege. Beethoven wollte nicht mehr nur als Komponist angesehen werden, sondern ausdrücklich als »Tondichter«, als Künstler, der sich an die Menschheit richtet.

So sind denn auch seine neun so unterschiedlichen Symphonien von ganz anderen inneren und äußeren Ausmaßen als die späten Symphonien Haydns oder Mozarts, mit denen er sich gleichwohl auseinandergesetzt hat. Die symphonische Haltung erforderte nun eine Werkidee, die es erst möglich machte, daß Beethoven in Tönen »dichtete«; dazu kam ihm die Gedanken- und Zeitatmosphäre der Jahrzehnte nach der Französischen Revolution als »Stoff« der musikalischen Botschaft entgegen. Man könnte die These wagen, daß Beethoven in der Reihe der ungeradzahligen Symphonien den »heroischen« Ton politischer Musikreden angeschlagen hat – und zwar von der allgemeinen Atmosphäre der Französischen Revolution in der *1. Symphonie* über die Auseinandersetzungen mit dem widersprüchlichen Wirken Napoleons in den *Symphonien Nr. 3* (Porträt), *Nr. 5* (Kampf gegen ihn) und *Nr. 7* (Sieg über ihn) hin zu der musikalischen Reflexion auf die »wüsten Zeiten« (Beethoven) der Metternich-

schen Restauration nach dem »Wiener Kongreß« in der *9. Symphonie*. Die geradzahligen Symphonien wären demgegenüber eher interne musikalische Debatten über die Problemgeschichte des Komponierens selber, ein Diskurs der Töne über die Möglichkeit der Transformation der Musiksprache Mozarts in die eigene *(2. Symphonie)*, über das freie Spiel der musikalischen Kräfte im Sinne Haydns *(4. Symphonie)*, über die Relevanz von »Tonmalerei« und »Programmusik« *(6. Symphonie)*. So hätte denn Beethoven mit seinen neun Symphonien einen ganzen musikalischen Kosmos entworfen – eine schwere Hypothek für alle, die nach ihm Symphonien komponieren wollten.

Symphonie Nr. 1 C-Dur op. 21
Dem Baron van Swieten gewidmet. Entstanden 1799–1800.
Sätze: I. Adagio molto/Allegro con brio – II. Andante cantabile con moto – III. Menuetto: Allegro molto e vivace – IV. Adagio/Allegro molto e vivace.
UA: Wien 1800

In jeder Hinsicht eine »erste« Symphonie, schlug Beethovens symphonischer Auftakt gleich den neuen »Ton« an, der die Erfahrungen mit der französischen Revolutionsmusik in sich trug. Bereits der Anfang war unerhört: Die langsame Einleitung setzt an mit einer Dissonanz, mit einem Septakkord, der zunächst zur »falschen« Tonart F-Dur führt, bevor sich die Haupttonart in einem harmonischen Prozeß herauskristallisiert. Das musikalische Entwicklungsdenken Beethovens hätte kaum drastischer ins Werk gesetzt werden können, und der vorwärtsdrängende Impuls teilt sich der gesamten symphonischen Haltung mit. Zu Beginn des Finales hebt wieder eine, wenn auch knappere langsame Einleitung an, die jedoch diesmal nicht die harmonische Spannung betont, sondern die rhythmische: Aus einem tastenden Anfang springt die federnde, geistreiche Leichtigkeit des nachfolgenden Allegro molto e vivace erst heraus, wie ein auf die Massen überspringender Funke, der alles mit sich reißt. Es wirkt wie ein Sprung auf die Bühne, und zwar eines Theaters, auf dem die musikalischen Konflikte als Gleichnisse der Weltereignisse abgehandelt werden. Zugleich ist es – hier wie dort – ein auskomponierter Bruch mit der Gattungstradition, wie ihn Haydn erst in der Einleitung (»Die Vorstellung des Chaos«) seines späten Oratoriums »Die Schöpfung« (1799) gewagt hat, freilich nicht mit dem Gedanken an die Französische Revolution. Bei Beethoven dagegen ist das Ergebnis der langsamen Einleitung ein Allegro-Satz, dessen Hauptthema sich unüberhörbar an Rodolphe Kreutzers »Ouverture de la journée de Marathon« (1796) anlehnt, eine Anspielung auf die Verteidigung der Freiheit bis zum Tod, wie sie jener antike Läufer, der die Siegesmeldung nach Athen brachte, verkörpert. Politische Tagesereignisse in antikem Gewande zu präsentieren, gehörte zu den Eigenarten der französischen Revolutionsmusik, und sie galt auch für Beethovens musikalische Weltsicht. Und daß die 1. Symphonie durchaus als ein Abbild der Freiheitsbestrebungen im allgemeinen verstanden werden kann, dafür steht eine Anspielung in der Durchführung des ersten Satzes ein: Die auffällige a-moll-Passage im Zentrum erinnert an die Melodik der neuen revolutionären Hymnen. Für einen Moment scheint dem Zuhörer der scharfe Wind der Französischen Revolution entgegenzublasen, selbst wenn er das Zitat nicht identifizieren kann. Darin besteht die Kraft des neuen symphonischen »Tons«, den Beethoven bereits in seiner 1. Symphonie anschlägt. Sollte es da noch verwundern, daß er das überlieferte Menuett von Grund auf schärfer formuliert, obwohl er hier noch die Bezeichnung beibehält? Die vorwärtsdrängende Bewegung nimmt dem Menuett seinen ursprünglichen Tanzcharakter und verwandelt ihn in ein geistreiches Feuerwerk rhythmisch-metrischer Überraschungen. Die 1. Symphonie ist also weit mehr als ein Auftakt des Symphonikers Beethoven. Sie enthält im Keim bereits alle Charakteristika seines symphonischen Stils: Von der rhetorischen Haltung über klangliche Kühnheiten bis hin zu jenem emphatischen Tonfall, der ihn in der 5. Symphonie geradehin zum Volksredner werden läßt, der die Idee der Freiheit als moralischen Appell gegen Tyrannenwillkür richtet.

Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 36
Dem Fürsten Lichnowsky gewidmet. Entstanden 1801 – 1802.
Sätze: I. Adagio molto/Allegro con brio – II. Larghetto - III. Scherzo: Allegro - IV. Allegro molto.
UA: Wien 1803

Man hat sich darüber gewundert, daß der Beethoven des »Heiligenstädter Testaments« (Oktober 1802) eine solche optimistische Symphonie hat schreiben können, da er doch die ersten Anzeichen der Taubheit spürte, die ihn in eine der tiefsten persönlichen Krisen gestürzt hat, die er überhaupt erleben mußte. Aber Beethoven war nicht der Komponist, der seine persönlichen Probleme zum Gegenstand seiner Musik gemacht hätte; außerdem entstand ein Großteil der 2. Symphonie schon früher und fiel die endgültige Ausarbeitung der Partitur in den Sommer vor der Abfassung jenes Testaments, das eine spezielle Form der Selbstreflexion und Standortbestimmung ist, die sich aufgrund der drohenden Taubheit aufdrängte. Der Tonfall der 2. Symphonie ist zwar insgesamt hoffnungsvoll, gewagt und von geistreichem Witz erfüllt, doch erscheinen hier auch zum ersten Mal jene bedrohlichen Einbrüche, die in einem Fall sogar das d-moll der letzten Sym-

phonie vorwegnehmen: Inmitten der ausführlichen langsamen Einleitung tritt plötzlich im Unisono das Hauptthema der 9. Symphonie auf, das Konsequenzen für den schnellen Hauptteil hat. Deutlich ist die Orientierung an Mozart, insbesondere an der langsamen Einleitung der sogenannten »Prager Symphonie« KV 504, und im Allegro-Teil an die »Haffner-Symphonie« KV 385; doch sind das nicht mehr als äußere Anregungen zu einem Diskurs der Töne, der ganz eigene Wege geht. Selbst die Intonationen der französischen Revolutionsmusik fehlen hier nicht (Seitenthema). Die Auseinandersetzung mit Mozarts Musiksprache greift jedoch tiefer: Harry Goldschmidt entdeckte in der seltsamen Doppelgesichtigkeit der symphonischen Dramaturgie – zwei ernstere Sätze stehen einem heiteren, ausgelassenen Satzpaar gegenüber – eine Übertragung der zwielichtigen Welt der »Zauberflöte« auf die Belange des rein symphonischen Stils. Demnach wären die ersten beiden Sätze dem »hohen Paar« Pamina und Tamino zugewiesen, die letzten beiden dagegen dem »niedrigen Paar« Papageno und Papagena, freilich nicht auf der Ebene von Zitaten, sondern ins Ideelle versetzt. Wie dem auch sei, die zweigeteilte Welt der 2. Symphonie ist in jedem Fall auffällig genug, und sie betrifft in erster Linie die innermusikalischen Probleme der Gestaltung. Neben den zahlreichen geistreichen Pointen des Scherzos und vor allem der verschachtelten Formanlage des Finales (Mischung aus Sonaten- und Rondoformen mit dem witzigen Hinauszögern der thematisch »richtigen«, gelösten Hauptgestalt im Papageno-Tonfall) ist das vor allem Beethovens reflektierter Umgang mit musikalischen Floskeln und Ornamenten, die – im ersten Satz – eine ungeahnte Bedeutung und Tiefenschärfe erhalten: Das Allegro-Hauptthema besteht aus Sequenzen von einer durch Haltetöne verbundenen aufsteigenden Gruppe sogenannter Doppelschlagfiguren, die also selber »thematisch« werden, anstatt nur Verzierungen zu sein. Auch das erinnert an den ersten Satz von Mozarts »Prager Symphonie«. Der Unterschied besteht aber in der grundsätzlich verschiedenen Sichtweise auf die Form: Bei Mozart ist es ein ausbalancierter Zustand, ein Gleichgewicht der Kräfte, bei Beethoven dagegen ein zielgerichteter Prozeß.

Symphonie Nr.3 Es-Dur op. 55 (Eroica)
enstanden 1803 – 1804.
Sätze: I. Allegro con brio – II. Marcia funebre: Adagio assai – III. Scherzo: Allegro vivace – IV. Allegro molto.
UA: 3.1.1805 (privat beim Fürsten Lobkowitz), danach im Theater an der Wien am 7.1.1805

Eines der Ergebnisse der Reflexion im »Heiligenstädter Testament« war die bewußte Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Todes, ein weiteres der künstlerische Entschluß, von jetzt an einen »neuen Weg« einzuschlagen, ohne deshalb ganz von vorn zu beginnen. Der Entschluß war jedoch neuartig; weder Haydn noch Mozart hätten ihn so formuliert und ausgeführt. Das Ganze der »Werkidee« trat nun mit allen Konsequenzen vor das innere Ohr Beethovens: Der Prozeßcharakter der musikalischen Form wurde unter dem Aspekt einer »zugrundeliegenden Idee« konkret ins Auge gefaßt, und so entstand mit der 3. Symphonie das erste Ideenkunstwerk der Musikgeschichte, der »neue (kompositorische) Weg« in politischer Allegorie. Denn der »Held«, den der Titel *Eroica* anspricht, ist historisch ebenso greifbar wie ideengeschichtlich: Es ist die künstlerische Vereinigung des Prometheus-Mythos mit dem Porträt des jungen Napoleon, von dem sich Beethoven die Durchsetzung der Grundprinzipien der Französischen Revolution erhoffte.
Zugleich gilt ihm der Mythos des Menschenemanzipators Prometheus als antike Bestätigung der moralischen Kategorien, daß erst gemeinsam durch die wissenschaftliche und künstlerische Erziehung der Mensch sich zu wahrer Größe erhebe. Dieser Vorgang ist das Sujet der Ballettpantomime »Die Menschen des Prometheus oder die Macht der Musik und des Tanzes« (1801) von Salvatore Vigano, für die Beethoven eine Musik geschrieben hat, die der Ausgangspunkt für weitere Werke, unter anderem die *Eroica*, wurde: Das Variationsthema des Finales der *Eroica*, ein Kontretanz, und das Baßthema, das die Basis für die beiden eingeschobenen Fugen bildet, sind nur besonders auffällige Beispiele. Peter Schleuning versuchte, den Nachweis dafür zu erbringen, daß letztlich die gesamte Handlung der Ballettpantomime in der *Eroica*, allerdings auf der Höhe der ideellen symphonischen Sprache, widergespiegelt sei. Damit wäre auch der doppelgesichtige dramaturgische Aufbau der Symphonie »erklärt«, der im übrigen an den der 2. Symphonie erinnert, nur daß es jetzt weitaus ernstere Stufen und Probleme sind, die abgehandelt werden. Eine solche Reflexion auf den Tod wie in der Marcia funebre der *Eroica* hat es vorher weder in der 2. Symphonie gegeben noch überhaupt in der Geschichte der Symphonie seit Haydn. Beethoven schuf hier den Typus der französischen Totenfeier der Revolutionszeit im symphonischen Tonfall (daher Fugato in der Mitte), mitsamt den »choreographischen«, konduktartigen Zügen, die der Gattung des Trauermarsches anhaftete. Die Totenverehrung hatte im Zeitalter der Französischen Revolution den Charakter eines säkularisierten Staatsaktes angenommen; im Ballett steht an dieser Stelle der Tod des Prometheus als Strafe dafür, daß es ihm nicht gelungen ist, seine Geschöpfe von dem trügerischen Glanz des Kriegsruhms abzuhalten: Der Tod des Prometheus ist indessen nur eine »scena tragica«, ein Beispiel für die Wucht des Todes im Menschenleben. Tatsächlich beendet die Muse

Thalia die Trauer durch eine spielerische Pantomime – sie hält ihre Theatermaske dem weinenden Paar der Geschöpfe des Prometheus vors Gesicht –, und Pan ruft (im Trio des Scherzos der *Eroica* ertönen deshalb drei Hörner!) den Titanen Prometheus ins Leben zurück. Das ist die Schnittstelle in der inneren Dramaturgie der 3. Symphonie: Mit dem Scherzo beginnt ein gänzlich neuer, freier, ja sogar »unwirklicher« Tonfall, der den Übergang bildet zu dem vielgesichtigen Variationsfinale, in dem sich die »festlichen Tänze« der Schlußszene des Balletts auf symphonischer Ebene spiegeln. Genauer: Peter Schleuning konnte nachweisen, daß die Abfolge der Variationen einem präzis kalkulierten Grundplan unterliegt, der zwei Gruppen zu je drei Variationen, unterbrochen von der zweiten Fuge, ins Zentrum stellt, während die Außenteile die Exposition des Grundmaterials und – in der Stretta – die Zusammenfassung des Ganzen enthalten. Die beiden mittleren Variationsgruppen sind einmal Variationen über das Baßthema, das auch beide Fugen vor und nach dieser Variationsgruppe bestimmt, in ungarischem Tonfall (Beethoven mag hier die ungarischen Befreiungskriege Ende des 18. Jahrhunderts im Auge gehabt haben) und zum anderen Variationen über die Kontretanz-Melodie (auch dies ein Freiheitssymbol, da es ein englischer Tanz ist), und zwar in der Genre-Intonation deutsch-österreichischer Volksmusik. Es ist offensichtlich, daß Beethoven in diesem Finale beabsichtigt hat, die durch einen Erziehungsprozeß auf dem Parnaß, dem Sitz der Musen und des Apoll, erreichte freie Selbstbestimmung der Menschen (die Prometheus geschaffen hat, im ersten Satz nämlich) in einen symphonischen Zusammenhang zu bringen, der in jedem Betracht das Gegenbild darstellt zu der dichten thematischen Arbeit, der musikalischen Gedankenarbeit des ersten Satzes, an dem nicht nur die außerordentliche Ausdehnung fasziniert (und die Zeitgenossen verschreckte), sondern auch das konsequente Hinauszögern der festen thematischen Gestalt: Sind die zerlegten Dreiklänge des Anfangs alles andere als ein »Thema« in periodisch abgerundeter Gestalt, vielmehr das »Baumaterial«, aus dem Prometheus seine Geschöpfe gestaltet, dann enthüllen sie sich am Ende des Satzes, nachdem ein beispielloser Kampf mit dem musikalischen Material stattgefunden hat (einschließlich der aus der Balletthandlung stammenden Zweifel des Prometheus an seinem Werk), als Bausteine einer periodisch festen thematisierten Gestalt, die in dieser Form im Finale (in der zweiten Fuge) zitiert werden kann. Zugleich erweckt gerade der erste Satz den Eindruck, daß sich hinter der Symphonie des Prometheus nicht nur die reale Gestalt Napoleons verbirgt, sondern der Komponist Beethoven selbst. Deshalb ist die verwirrende Geschichte der Widmungen – etwa jene Anekdote vom Zerreißen der ursprünglichen Widmung an Napoleon nach der Kenntnis seiner Kaiserkrönung, die Beethoven als Verrat an den republikanischen Ideen empfand (Mai 1804) – eine sekundäre Angelegenheit der äußeren Werkgeschichte. Die inhaltliche Konzeption der *Eroica* ist davon unberührt.

Symphonie Nr. 4 B-Dur op. 60
Dem Grafen Oppersdorf gewidmet. Entstanden 1806.
Sätze: I. Adagio/Allegro vivace – II. Adagio – II. Menuetto, Allegro vivace – IV. Allegro ma non troppo
UA: Wien, März 1807 (privat); 15.11.1807

Nach der schier übermenschlichen Anstrengung der *Eroica* mit ihren neuartigen, riesigen inneren und äußeren Dimensionen wirkt die 4. Symphonie kleinformatiger, wenn auch keineswegs oberflächlicher. Als Robert Schumann sie später die »griechisch-schlanke« nannte, traf er zwei wesentliche Aspekte des Werkes: Inmitten der Arbeit an der wiederum »heroischen« 5. Symphonie entstanden, zeigt sie die lyrisch-kantable Seite der Musik Beethovens; der Werkumkreis enthält ja auch das *Violinkonzert* op. 61 und die drei *Rasumowsky-Quartette* op. 59 mit ihren innigen langsamen Sätzen. »Schlank« ist die 4. Symphonie durch das Vermeiden der Gewichtigkeit, wie sie die *Eroica* und auch die spätere 5. Symphonie bestimmt, und »griechisch« darf sie heißen wegen ihrer klaren, klassischen Proportionen, einer Rezeption der antiken Schönheits- und Harmonievorstellungen. Aber Beethoven wäre nicht er selbst, wenn er nicht auch – und gerade – in der 4. Symphonie dem Haydnschen Spiel der freien Kräfte, das er sich zum Ausgangspunkt genommen hat, sein Prinzip des Kontrastes in den verschiedenen Bereichen des Tonsatzes gegenübergestellt hätte. So erfahren die klaren Dispositionen der vier Sätze ihre scharfe Kontur erst im Kontrast mit ihrem Gegenteil: im ersten Satz sind das merkwürdige tonale »Unschärfen«, wie sie bereits die außerordentlich tastende, fragende langsame Einleitung prägen (Bruckner wird sich siebzig Jahre später in seiner 5. Symphonie deutlich daran erinnern) und im Verlauf der Durchführung des Allegros den Boden der Tonalität überhaupt schwanken lassen (der Übergang zur Reprise geschieht nicht durch die sonst übliche Modulation, sondern durch harmonische Umdeutung); im zweiten Satz wird das kantable Thema sozusagen rhythmisch-metrisch abgestützt durch ein »Paukenmotiv«, das zunächst in den Violinen erscheint und erst später in der Pauke, im Scherzo rebelliert ein Zweiviertel-Motiv gegen die dreizeitige Takteinheit, und im Finale schließlich stehen sich motorische Bewegung und Durchbrüche zu kantabler Gestik schroff gegenüber, ähnlich wie bereits zu Beginn der Durchführung des ersten Satzes der rhythmische Impuls des Hauptthemas überlagert wird von einer melodischen Geste, die wie ein

neues Motiv erscheint. Der »griechisch-schlanke« Charakter der 4. Symphonie erweist sich demnach nicht als gegebener, sondern auf seine Weise als das Ergebnis des Beethovenschen Kräftespiels, das sich hier ausdrücklich an Haydns Symphonie Nr. 102, ebenfalls in B-Dur, orientiert.

Symphonie Nr. 5 c-moll op. 67
Dem Fürsten Lobkowitz gewidmet. Entstanden 1804 – 1808.
Sätze: I. Allegro con brio – II. Andante con moto – III. Allegro/attacca – IV. Allegro.
UA: Wien 1808

Der suggestive Anfang der 5. Symphonie bewog die Nachwelt Beethovens, darin einen Wink des »Schicksals« zu sehen, so, als bäumte sich der Komponist gegen sein eigenes Schicksal der drohenden Ertaubung heroisch auf. Beethovens Äußerung: »So pocht das Schicksal an die Pforte« verweist dagegen eher auf die antike Tragödie und meint den unerbittlichen thematischen Diskurs des ersten Satzes, der wie eine eiserne Klammer wirkt in seiner rhythmischen Monomanie. Tatsächlich spricht hier Beethoven weit mehr aus als eine persönliche Auseinandersetzung mit dem »Schicksal«. Als Goethe einmal gegenüber Napoleon von »Schicksal« sprach, gab dieser ihm die bündige Antwort: »La politique c'est le destin«, und das war auch in Beethovens Sinn. Konkret bezieht sich die 5. Symphonie – ähnlich wie die c-moll Ouvertüre zu *Coriolan* – auf die Politik Napoleons, den Beethoven nach dessen Krönung zum Kaiser als Widersacher empfand (trotz aller Bewunderung). In der 5. Symphonie entwirft Beethoven einen Werkzyklus von unerhörter innerer Geschlossenheit. Im Verlauf der vier Sätze wird ein neuartiger, zielgerichteter Weg abgeschritten, der erstmals in einem Finale gipfelt, das einer Ankunft gleicht. Der Weg führt von der geradezu despotisch zwingenden Logik des ersten Satzes über den Hoffnungsgesang des zweiten und das Suchen und Fragen in der Unterweltszene des dritten mit einem atemberaubenden Übergang ans Licht (das ist das Symbol der Vernunft und Freiheit im Verständnis der Aufklärung) des Finales, in dem - im Gegensatz zu der monothematischen Konstruktion des ersten Satzes, aus dem nur ein kurzes Oboensolo in der Reprise herauszuführen scheint – gleich vier Themen die Musik der Französischen Revolution beschwören und damit die Ankunft der Freiheit meinen. Die hier durchbrechende Idee der Freiheit gegen Tyrannei ist die Tat eines komponierenden Volkstribunen, der die Gedankenarbeit des ersten Satzes hinter sich gelassen hat. Jener berühmte Aufstieg aus der Unterwelt des dritten Satzes ans Licht des Finales ist ein auskomponierter Doppelpunkt, verbunden mit der elementaren Aufhellung des c-moll nach dem befreienden C-Dur, der nicht nur den Übergang von der ästhetischen Welt der früheren Sätze zur politischen Haltung des Freiheitsjubels darstellt, sondern auch eine solche Erwartungshaltung formuliert, daß ein unbekannter französischer Soldat um 1828 bei einer Pariser Aufführung aufgesprungen sein soll und gerufen haben soll: »C'est l'Empereur, vive l'Empereur« – und das ungeachtet der Tatsache, daß Napoleon längst der Vergangenheit angehörte und im übrigen genau der Gegner war, den Beethoven mit seinem moralischen Freiheitsappell treffen wollte. Denn die Themen des Finales stammen aus der Musik der Französischen Revolution, deren Ideale Napoleon als Kaiser verraten hatte. Der »éclat triomphal«, den Beethoven hier gestaltet hat, ruft die Assoziation »la liberté« aus der »Hymne dithyrambique« jenes Rouget de l'Isle herbei, der als Verfasser der »Marseillaise« in die Geschichte eingegangen ist.

Symphonie Nr. 6 F-Dur op. 68 (Pastorale)
Dem Grafen Rasumowsky gewidmet. Entstanden 1807 – 1808.
Sätze: I. Allegro ma non troppo: Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande – II. Andante molto mosso: Szene am Bach – III. Allegro: Lustiges Zusammensein der Landleute/attacca – IV. Allegro: Gewitter, Sturm/attacca – V. Allegretto: Hirtengesang/Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm.
UA: Wien 1808

Beethoven war nicht nur der erste ausdrücklich politisch interessierte Komponist, sondern auch der erste Musiker, dem die Natur zur Quelle der Inspiration wurde, auch der persönlichen, inneren Ruhe. Als Seitenstück zu der dramatisch geballten Botschaft der 5. Symphonie entwarf Beethoven in der gleichzeitig komponierten 6. Symphonie, der *Pastorale*, in der traditionsgemäß für solche Sujets vorgesehenen Tonart F-Dur, ein vergleichsweise episches Bild vom Gang des Menschen durch die belebte und unbelebte Natur und zugleich – ebenfalls zum ersten Mal in der Musikgeschichte – so etwas wie »Stimmung« in der symphonischen Musik. Daß die *Pastorale* am selben Abend zur Uraufführung kam wie die dramatische Schwester (22. Dezember 1808), ist keineswegs so erstaunlich, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag, denn in beiden Symphonien herrscht die Grundidee der allmählichen Befreiung, einmal auf politischer, ernster Ebene, zum anderen auf der Ebene der höheren Heiterkeit naturphilosophischer Sicht.
Die politische Idee der Befreiung erscheint in der 6. Symphonie als Weg zur erlangten Harmonie zwischen Mensch und Natur. Stimmung heißt jedoch hier nicht, wie in der späteren Musik (Wagner), vager Umriß, sondern – ganz im Gegenteil – die von der Außen-

welt beeinflußten Empfindungen. Deshalb wird auch ausdrücklich das Landleben miteinbezogen, ebenso die Natur als Bedrohung des Menschen (Gewitter im vierten Satz). Beethovens Notiz, die 6. Symphonie sei eine »Erinnerung an das Landleben«, bedeutet nicht etwa nostalgische Rückwendung zu etwas Unwiederbringlichem, sondern Zuwendung zu etwas jederzeit Möglichem.

Mochte hundert Jahre später auch Claude Debussy darüber spotten, beinahe habe es nach Stall gerochen, als er eine Aufführung der *Pastorale* hörte – von billiger, äußerer »Tonmalerei« kann hier keine Rede sein; ebensowenig von »Programmusik« im Sinne der Symphonischen Dichtungen Franz Liszts oder Richard Strauss'. Selbst die berühmte Vogelruf-Stelle am Ende des zweiten Satzes (»Szene am Bach«) ist – musikalisch autonom formuliert – eine spezielle Art von Solokadenz der Holzbläser, sozusagen das »Sich-selbst-vernehmen« der unberührten Natur im Sinne Hegels, ein retardierendes Moment vor der versöhnlichen Schlußgeste der Menschenstimme in den Streichern. Ähnlich wie in der musikalischen Gestaltung des Gewitters, das in die ländliche Szene des dritten Satzes (»Lustiges Zusammensein der Landleute«) als eigener (vierter) Satz hereinbricht, sind auch die Vogelrufe kein naturalistisches Abbild, sondern es gelang Beethoven, im Medium der musikalischen Sprache eine Analogie zu den Naturlauten zu finden. Ein solches Verfahren steht jenseits von »Tonmalerei« oder »Programmusik«; deshalb auch der Untertitel der Symphonie »Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei«. Damit ist gemeint: »Mehr Ausdruck der Empfindungen beim Anblick des Landlebens als Malerei des Landlebens«, also der Unterschied zwischen den Empfindungen selber und ihrer objektiven musikalischen Spiegelung. Die »sprechende« Bestimmtheit des Gewittersatzes und des befreiten Hirtengesangs im Finale (»Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm«) ist ganz dem musikalischen Tonfall selbst zu verdanken.

Ähnlich wie in der 5. Symphonie geht der Weg von innen (Empfindung) nach außen (Tat): von dem »Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande« des ersten Satzes über die Naturszene des zweiten und die Beobachtung des menschlichen Landlebens in der Dorfszene des dritten Satzes über den Konflikt zwischen Mensch und Natur im Gewitter-Satz hin zu dem inneren Höhepunkt der symphonischen Entwicklung (nach der äußeren Kraftentfaltung des Gewitters) in der Versöhnungsgeste des hymnischen Finales.

Symphonie Nr. 7 A-Dur op. 92

Dem Reichsgrafen von Fries gewidmet. Entstanden 1811 – 1812.

Sätze: I. Poco sostenuto/Vivace – II. Allegretto – III. Presto – IV. Allegro con brio.

UA: Wien 1813

In der 7. Symphonie nahm Beethoven den Faden seiner Auseinandersetzungen mit dem Wirken Napoleons wieder auf. Erste Skizzen, ein trauermarschartiges Gebilde in a-moll, entstanden bereits im Sommer 1806, genau zwischen den preußisch-österreichischen Niederlagen gegen Napoleon von Austerlitz und Jena. Beethovens patriotische Gefühle richteten sich nun gegen den glänzenden Sieger Napoleon; nach dessen neuestem Sieg bei Jena und Auerstedt soll sich Beethoven geäußert haben: »Schade, daß ich die Kriegskunst nicht so verstehe wie die Tonkunst, ich würde ihn doch besiegen.« Und einem französischen Offizier sagte er 1809, nach der Besetzung Wiens durch Napoleons Truppen: »Wenn ich als General von der Strategie verstünde, was ich als Komponist vom Kontrapunkt verstehe, dann wollte ich euch schon etwas zu schaffen geben.« In den Jahren 1811 – 12 komponierte er dann auch mit der 7. Symphonie den musikalischen Sieg über Napoleon. Die Zeitumstände gaben dazu den realen Kontrapunkt: Die Uraufführung der Symphonie des Siegs über Napoleon fand just sechs Wochen nach Napoleons entscheidender Niederlage in der Völkerschlacht bei Leipzig statt, bestätigte also den Grundcharakter des Werkes. Dies ist ein einmaliger Fall der Musikgeschichte: Die politische Realität hatte sich gewissermaßen der vorwegnehmenden Kraft der Kunst zu beugen, wie ein Wink des höheren Schicksals. Und im Publikum der Wiener Uraufführung am 8. Dezember 1813 saßen auch Invaliden aus den Schlachten gegen Napoleon. Außerdem erklang an diesem Abend noch eine weitere Siegessymphonie, jene programmatische Schilderung von Napoleons Niederlage in der Schlacht von Vittoria am 21. Juni 1813 mit dem Titel *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* (op. 91), ein Stück, das heute nicht zu Beethovens erhabensten gezählt wird wegen seiner drastischen Tonmalerei. (Allerdings darf man darüber nicht vergessen, daß Beethoven patriotische Wirkung erzielen wollte und außerdem das Stück ursprünglich für das »Panharmonikum«, einen mechanischen Orchesterapparat des Erfinders Johann Nepomuk Mälzel, geschrieben hat.) Was in der Schlachtensymphonie op. 91 noch rein äußerlich geschieht, vergeistigt Beethoven in der 7. Symphonie durch die Hervorkehrung der rhythmischen Gewalt: Er richtet durch die musikalische Struktur hindurch einen Appell an die Nation und läßt im Finale die Massen in einen geradezu tosenden Jubel ausbrechen. Beethovens Adlatus und späterer Biograph Anton Schindler berichtet über die Uraufführung: »Die Jubelausbrüche während der A-Dur-Symphonie und der Schlacht von Vittoria überstiegen alles, was man bis dahin im Konzertsaal erlebt hatte«, und Beethoven

richtete ausdrücklich eine Dankadresse an die Mitwirkenden, unter denen sich auch Kollegen befanden: »Uns alle erfüllte nichts als das reine Gefühl der Vaterlandsliebe und des freudigen Opfers unserer Kräfte für diejenigen, die uns so viel geopfert haben.«
Der aus der Einleitung zum Finale der 1. Symphonie bekannte Funke, der auf die Massen überspringt, bestimmt die Grundhaltung des ersten Satzes der 7. Symphonie nach der längsten langsamen Einleitung, die Beethoven überhaupt geschrieben hat. Der Vivace-Hauptteil konzentriert sich, wie die Symphonie insgesamt, auf ein Thema und ein rhythmisches Grundmodell, läßt die Konflikte also nicht durch den sonst bei Beethoven gewohnten Dualismus der Themen entstehen. Es ist also eine Symphonie ganz aus dem Geist des agitatorischen Gestus rhythmischer Modelle; Romain Rolland sprach hundert Jahre später sogar von einer »Orgie des Rhythmus«, während Richard Wagners Bezeichnung »Apotheose des Tanzes« den Grundcharakter des Werkes völlig mißversteht. Denn die Entfesselung des Rhythmus als rhetorisches Prinzip hat nichts zu tun mit choreographischen Vorstellungen, eher mit Marschcharakteren in den Ecksätzen, mit Kondukt im zweiten Satz und mit den wechselnden Taktgruppierungen im davoneilenden Scherzo, dessen langsames Trio eine überraschende Variante des Grundrhythmus aus dem ersten Satz in litaneiartiger Haltung bringt. Die Einheit der 7. Symphonie ist beispiellos: Die vier rhythmischen Modelle lassen sich als Ableitungen einer Grundidee verstehen, die mit dem Charakter eines Aufrufs zu umschreiben wäre. Damit hat Beethoven die Phase seiner Werke im »heroischen« Tonfall zum krönenden Abschluß gebracht.

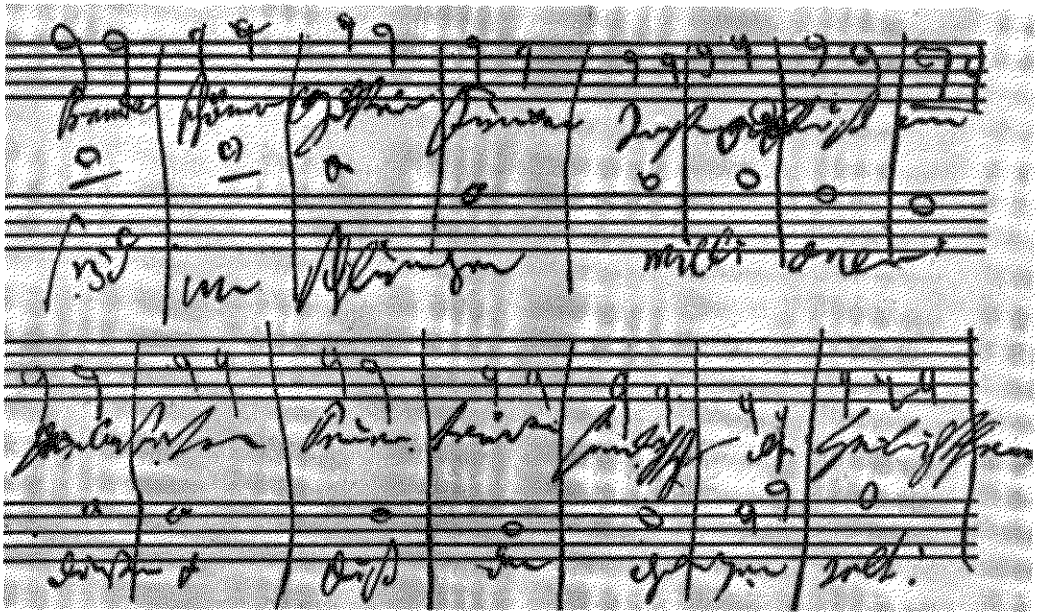
Symphonie Nr. 8 F-Dur op. 93
entstanden 1811 – 1812
Sätze: I. Allegro vivace e con brio – II. Allegretto scherzando – III. Tempo di Menuetto – IV. Allegro vivace.
UA: Wien 1814

Die gleichzeitig mit der *Siegessymphonie* komponierte 8. Symphonie, die Beethoven die »kleine« nannte, ohne deshalb ihren Inhalt zu meinen, ist ein Werk für Kenner und ebenso ein Gegenstück zur 7. Symphonie wie die *Pastorale* zur 5. Symphonie. Es ist das Werk eines Humors, dem nicht zu trauen ist. Die Hörer der Uraufführung am 27. Februar 1814 im Redoutensaal der Wiener Burg waren verdutzt über den gänzlich unspektakulären Charakter der Symphonie, der sich allerdings auch nicht in seiner tieferen Bedeutung entfalten konnte, da er eingespannt war in eine Wiederaufführung der Schlachten- und Siegessymphonien op. 91 und op. 92; Beethoven kommentierte den Mißerfolg der 8. Symphonie mit den Worten, sie sei eben »viel besser« als die 7. Symphonie. Die Qualitäten der 8. Symphonie, die nur ihrer zeitlichen Ausdehnung nach eine »kleine« ist, erschließen sich, ähnlich wie bei manchen anderen F-Dur-Werken Beethovens (Klaviersonate op. 54 oder das späte Streichquartett op. 135), erst dann, wenn man sich darauf einläßt, welche Dimensionen der musikalische Humor hier annimmt. In der 8. Symphonie geht es, im Anschluß an die 2. und 4. Symphonie, um die auskomponierte Distanz zur Symphonik des späten 18. Jahrhunderts. An Stelle des von ihm selbst in die Symphonik eingeführten Scherzos mit seinen Überraschungsmomenten komponierte Beethoven für die 8. Symphonie ein »Tempo di Menuetto«, das einen ironischen Rückblick auf das Menuett des Ancien régime enthält und erfüllt ist von musikalischen »Verfremdungen«: Das normale Verhältnis zwischen Thema und Begleitung ist verschoben – das Menuett beginnt mit einer auftrumpfenden Begleitfigur –, und der Grundcharakter ist in seiner pompösen Attitüde das genaue Gegenteil von einem üblichen Menuett. Im ersten Satz hat sich Beethoven offensichtlich die Aufgabe gestellt, gerade in den kleineren Dimensionen einer Symphonie des ausgehenden 18. Jahrhunderts die – wie Robert Schumann sagen würde – »größten Verhältnisse« auszukomponieren, zu zeigen, daß die rein zeitliche Ausdehnung eines symphonischen Satzes nicht dasselbe ist wie die konkrete musikalische Erfüllung. Die Hörerwartung, daß es sich um eine »leichtere« Symphonie handle, da sie ohne Umstände anfängt, indem sie mitten ins Geschehen hineinspringt, wird alsbald durchkreuzt durch das Prinzip, die Themenverarbeitung bereits in der Exposition zu beginnen, die eigentliche Durchführung als ungeahnten rhythmisch-metrischen Konflikt anzulegen und die Coda als große, zweite Durchführung auszuspannen. Die doppelte Optik der 8. Symphonie, ein Werk für Kenner und Liebhaber gleichermaßen zu sein, jedem Hörer recht zu geben, setzt sich fort im zweiten Satz, der im übrigen – überaus seltsam – die Wurzel für die thematische Einheit der gesamten Symphonie bildet und selber das Problem der musikalischen Zeitgestaltung in den Vordergrund rückt: Dem Ticken der Holzbläser steht ein melodisches Motiv der Streicher verquer gegenüber; Taktgewicht und rhythmische Ausfüllung sind subtil gegeneinander verschoben. Es ist ein »Allegretto scherzando« anstelle eines langsamen Satzes, und das erinnert an Haydn, wie auch das Ticken der Zeitmessung eine Idee aus dem langsamen Satz der Haydnschen Symphonie *Die Uhr* (Nr. 101) aufgreift und in eine geistreiche Struktur bringt. Die Behauptung Schindlers indessen, Beethoven habe hier Mälzels Erfindung des Metronoms parodieren wollen und dazu einen Kanon auf den Erfinder des Zeitmessungsgeräts benutzt, konnte als Fälschung identifiziert werden. Der Kanon stammt von Beetho-

vens Adlatus selber, der damit das angeblich »richtige« Tempo dieses Satzes für sich pachten wollte. (Schindler fühlte sich nach Beethovens Tod als alleiniger Sachwalter der Intentionen des Komponisten.) Was Beethoven jedenfalls in dem Allegretto scherzando auskomponiert und bewußt gemacht hat, ist der Unterschied zwischen Zeitmessung und Zeiterfüllung.
Im Finale wird dieses Problem auf die Anlage der Form ausgedehnt: Beethovens Humor wird hier gefährlich und hinterhältig, denn er führt den Hörer gewissermaßen an der Nase herum. Der Satz ist weder ein Sonatenrondo (wie im Finale der 2. Symphonie) noch überhaupt in herkömmlichen Schemata erfaßbar. Und genau darin liegt seine entscheidende Pointe. Bereits die Länge des Satzes (allerdings bei sehr raschem Tempo) ist erstaunlich bei einer »kleinen« Symphonie, noch mehr aber die innere Entwicklung, die allmählich auf solche Abwege führt, daß es bald »fast zu ernst« (im Sinne des Schumann-Stückes) wird. Beethoven führt hier vor, daß eine Formsynthese nicht mehr glaubhaft erscheint und schreibt, nach einer ebenso abrupten wie verblüffenden Rückung in die Haupttonart, eine lange Coda, in der sich harmonisch gar nichts mehr ereignet, außer daß die Tonika triumphal bestätigt wird.

Symphonie Nr. 9 d-moll op. 125
mit Schlußchor über Schillers Ode »An die Freude«
König Friedrich Wilhelm III. von Preußen zugeeignet.
Entstanden 1822 – 1824.
Sätze: I. Allegro ma non troppo, un poco maestoso – II. Molto vivace – III. Adagio molto e cantabile – Andante moderato – Adagio – IV. Finale. Presto – Allegro ma non troppo.
UA: Wien 1824

Neben der Kaiserkrönung Napoleons (1804) war die nach dem »Wiener Kongreß« (1814) vorgenommene neue Weltordnung, das Zeitalter der Restauration und im besonderen das Bespitzelungsregime des Fürsten Metternich, Beethovens zweite tiefe politische Enttäuschung. Bereits 1817 plante er eine Symphonie, auf die im Umkreis der Skizzen zu einer nicht ausgeführten Oper *Bacchus* die konzeptionelle Notiz hinweist, daß sich »in diesen wüsten Zeiten unsere verfeinerte Musik nicht denken läßt«; gleichzeitig beklagte er sich bei Freunden: »Was mich anbelangt, so ist geraume Zeit meine Gesundheit erschüttert, wozu auch unser Staatszustand nicht wenig beiträgt«, oder an anderer Stelle: »Übrigens macht einen alles um uns nahe her ganz verstummen.« Mit der Konzeption der gewaltigen 9. Symphonie indessen griff Beethoven noch einmal, wenn auch auf neuer Ebene, auf den »heroischen« Stil der Jahre um 1810 zurück, freilich in einer monumentalen Form, die man entweder als Endpunkt der klassischen Symphonik ansehen mag, oder – wie es Wagner später getan hat – als Anfang einer Neubestimmung der Instrumentalmusik durch die Verschmelzung mit der Vokalmusik: Das Finale ist eine, allerdings sehr merkwürdige, Vertonung der Schillerschen Ode »An die Freude« (1785), aus der sich Beethoven nicht nur einige Teile herausgegriffen hat, sondern die er auch in dem Sinn uminterpretierte, daß hier eine verschlüsselte Botschaft der »Freiheit« im Gewande der »Freude« ausgesprochen werden konnte. Der Plan, Schillers Ode zu vertonen, reicht indessen bis in Beethovens Bonner Jugendjahre zurück und blieb immer wieder lebendig, bis sich im Verlauf der Arbeit an der 9. Symphonie der kühne Übergang von der wortlosen, aber sprachmächtigen Instrumentalmusik zur Textvertonung herauskristallisierte. Die komplizierte Entstehungsgeschichte der 9. Symphonie zeigt, daß dieser Gedanke alles andere als naheliegend war; die sogenannte Freudenmelodie und der Entschluß zur Schiller-Vertonung als Finale der Symphonie werden erst im Oktober 1823 konkret greifbar. Die Schillersche Ode gab der Weltanschauung Beethovens recht, daß die politische Geschichte in ein »Elysium« der Menschenverbrüderung durch die Herrschaft von Vernunft und Harmonie münden müsse; in den Worten Schillers ist das der Traum von einem Endzustand, dem »Inbegriff eines völlig aufgelösten Kampfes sowohl in dem einzelnen Menschen als in der Gesellschaft, einer zur höchsten sittlichen Würde hinaufgeläuterten Natur.« Die antike Vorstellung vom »Elysium«, dessen Tochter die »Freude« ist, ist nichts anderes als der alte Menschentraum vom »Goldenen Zeitalter«. Ihm stellte Beethoven mit den ersten beiden Sätzen der 9. Symphonie den aktuellen Weltzustand der Freudlosigkeit (erster Satz) und der falschen Freuden im bacchantischen Taumel des Scherzos bewußt gegenüber. Der »verzweiflungsvolle Zustand« (Beethoven) der Metternich-Zeit spiegelt sich in der ständig durchkreuzten, also vergeblichen Zielstrebigkeit des ersten Satzes, der ohnedies von einer ganz neuartigen »Hohlheit« im Tonfall geprägt ist und mit einer Art »Kosmogonie«, dem Entstehen der Musik aus dem Nichts heraus, anhebt, die später Bruckners Symphonik maßgeblich bestimmen wird. Und der Eintritt der Reprise ist hier nicht, wie sonst bei Beethoven, ein Höhe- und Zielpunkt der symphonischen Entwicklung, sondern ein Zusammenbruch von geradezu Mahlerscher Gewalt. Die Konsequenz daraus ist die Marcia funebre der Coda, ein Ausdruck der Trauerarbeit an den »wüsten Zeiten«, denen im Finale die Botschaft der echten Freude gegenübergestellt wird, wie sie bereits im Trio des Scherzos aufleuchtet (Vorwegnahme der »Freudenmelodie«). Das Adagio vertritt die Welt des Erhabenen, ein direktes Gegenbild zum orgiastischen Scherzo, und der Alternativ-Teil vollzieht die Wendung zum graziösen Tanz der seligen Geister des »Goldenen Zeit-



Handschrift aus der 9. Symphonie: »Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium ...«

alters«. Doch der Übergang zum Finale zeigt, daß dieser Zustand gelöster Freude nicht einfach gegeben ist, sondern errungen werden muß: Noch einmal ziehen die Hauptthemen der ersten drei Sätze am Hörer vorbei, bevor, unterbrochen von der Schreckensfanfare als Symbol der »wüsten Zeiten«, mit den Worten des Solisten »O Freunde, nicht diese Töne« die Welt der Freiheit als Freude Wirklichkeit werden kann. Dieser Übergang ist ein »Durchbruch«, wie ihn später Mahler in seiner Symphonik aufgreifen wird. Der Traum vom »ewigen Frieden« (Kant) geht – entgegen Schiller – den Weg von der Erde über den zweifelnden Blick zum Kosmos hin zur Vereinigung beider Blickrichtungen im Schlußtaumel des letzten Abschnitts.

Ouvertüren

Beethoven komponierte 11 Ouvertüren, die – mit einer Ausnahme – für das Theater bestimmt waren, heute jedoch immer wieder im Konzertsaal aufgeführt werden. Dies ist kein Widerspruch, schuf doch Beethoven gerade in seinen Ouvertüren selbständige Instrumentalstücke, die so dicht gearbeitet sind, daß sich die Sprache der Musik auch ohne den dramaturgischen Kontext mitteilt. Dennoch sind es weder »Konzertouvertüren«, eine Gattung des späteren 19. Jahrhunderts, noch eine Vorform der »Symphonischen Dichtung« im Sinne Liszts oder Richard Strauss'; es sind entweder eigenständige Vorspiele zu Theaterstücken, oder Bestandteile umfangreicher Bühnenmusiken, die außer der Ouvertüre noch sogenannte Zwischenaktmusiken oder Opernouvertüren enthalten. Die einzige Ouvertüre, die nicht im Zusammenhang mit einer Theateraufführung entstand, ist *Zur Namensfeier* op. 115 (1814/15), eine Huldigung an den »Namenstag unseres Kaisers«, d. h. Franz I. (Notiz Beethovens), ein reines Gelegenheitswerk, das heute kaum noch gespielt wird. Ein weiteres Gelegenheitswerk ist die pompöse, an den Stil Händels angelehnte Ouvertüre *Die Weihe des Hauses* op. 124 (1822), die aus Anlaß einer Wiener Theatereröffnungsfeier komponiert wurde. Auch die Ouvertüren *Die Ruinen von Athen* op. 113 und *König Stephan* op. 117 (beide 1811) waren Vorspiele zu allegorisch-historischen Eröffnungsfestspielen, diesmal in Pest. Außerdem gehören sie, im Stil »all'ungharese«, zu einem Konvolut von Bühnenmusiken Beethovens; beide Pester Texte stammten von August von Kotzebue. Die Originalität und der musikalische Reichtum dieser beiden Ouvertüren rücken sie in die Nähe der beiden berühmtesten Schauspiel-Ouvertüren Beethovens; der einzigen Ouvertüre ohne langsame Einleitung, *Coriolan* op. 62 (1807) zur gleichnamigen Tragödie Heinrich von Collins, bei der ein Gewissenskampf des Helden im Mittelpunkt steht (im Gegensatz zum Ränkespiel der Tragödie Shakespeares) und der Ouvertüre mit abschließender Siegessymphonie zu Goethes *Egmont* op. 84, komponiert 1809/10 einschließlich einer hochwertigen Schauspielmusik, »aus Liebe zum Dichter geschrieben« (Beethoven). Seine erste Ouvertüre schrieb Beethoven für seine Ballettmusik

zu der allegorischen Pantomime *Die Geschöpfe des Prometheus* (1801) von Salvatore Viganò (op. 43). Das Hauptthema ist im übrigen eine Variante des ersten Themas aus dem Kopfsatz der 1. Symphonie.
Die restlichen vier Ouvertüren gehören einzig zur Werkkonzeption des *Fidelio* und dessen drei unterschiedlichen Fassungen. Die erste, vermutlich 1804 oder für eine geplante Prager Aufführung des Jahres 1807 komponierte *Leonoren-Ouvertüre* op. 138 wurde erst nach Beethovens Tod gedruckt und ist niemals im Zusammenhang mit der Oper erklungen, während die *Leonoren-Ouvertüren Nr. 2* und *Nr. 3* (beide mit op. 72a bezeichnet) Alternativ-Fassungen einer musikdramatischen Grundidee sind (komponiert für die ersten beiden Fassungen der Oper 1805 und 1806), die später Richard Wagner in die Worte gefaßt hat: »Fern davon, nur eine musikalische Einleitung zu dem Drama zu geben, führt sie« – besonders die 3. Leonoren-Ouvertüre – »uns dieses bereits vollständiger und ergreifender vor, als es in der nachfolgenden Handlung geschieht. Dies Werk ist nicht mehr eine Ouvertüre, sondern das gewaltigste Drama selbst.« So ist es auch seit Gustav Mahler üblich geworden, sie vor dem Finale der Oper (in der letzten Fassung) als rekapitulierende Überhöhung des Handlungsverlaufs einzuschieben, denn als Ouvertüre zur dritten und letzten Fassung hat Beethoven 1814 eine *Singspiel-Ouvertüre* (*Fidelio* op. 72b) geschrieben, die sich dem neuen Anfang der Oper tonartlich besser anpaßt als die drei Leonoren-Ouvertüren in C-Dur: Das E-Dur der *Fidelio*-Ouvertüre steht im Dominant-Verhältnis zum A-Dur des ersten Duetts in der Singspiel-Atmosphäre. Außerdem ist es die Ebene der Verstellung Leonores als Fidelio (daher der neue Name der Ouvertüre). Das C-Dur der 3. Leonoren-Ouvertüre bezieht sich dagegen auf die heroische Ebene der Haupthandlung und vor allem auf die Befreiung aller Gefangenen am Schluß der Oper.

Die Solokonzerte

Im Zentrum der Solokonzerte Beethovens stehen die fünf großen *Klavierkonzerte*, die – bis auf das letzte – eng mit dem Auftreten des Komponisten als Klaviervirtuose verbunden sind. Ein frühes Klavierkonzert in Es-Dur (WoO 4) stammt noch aus der Bonner Zeit und läßt nichts von der späteren Originalität der Musiksprache Beethovens ahnen; ein sechstes Konzert in D-Dur blieb um 1815 als Skizze liegen, offensichtlich, weil Beethoven zu dieser Zeit so weit ertaubt war, daß er es nicht selber hätte vortragen können. Bereits die Leipziger Uraufführung des 5. Konzerts im November 1811 mußte der Pianist Friedrich Schneider spielen. Das 1806 für den Geiger Franz Clement (1780-1842) komponierte *Violinkonzert* gehört heute zu den Standardwerken, während es erst im späteren 19. Jahrhundert durch Joseph Joachim ins Repertoire eingeführt werden konnte. Als »Nebenwerke« gelten dagegen die beiden *Romanzen* für Violine und Orchester G-Dur op. 40 und F-Dur op. 50 (beide 1802 komponiert) und vor allem das *Tripelkonzert* C-Dur op. 56 für Klaviertrio und Orchester aus dem Jahr 1804.

Klavierkonzert Nr. 1 C-Dur op. 15
entstanden 1796

Die ersten beiden Klavierkonzerte wurden erst 1801 gedruckt und dabei in der Zählung vertauscht; so kam es, daß das 2. Konzert, das ein Jahr früher entstanden war, den falschen Eindruck erweckte, eine etwas spätere Stufe der kompositorischen Entwicklung Beethovens zu repräsentieren. Tatsächlich führt aber erst das C-Dur-Konzert in den eigensten Tonfall Beethovens ein, der ihn so sehr von Mozarts Klavierkonzerten unterscheidet. Das unscheinbare Anfangsmotiv, eher eine rhythmische Formel, wäre in seinem militärischen Gestus bei Mozart undenkbar, ebenso die Art, wie es verarbeitet wird und dann auch noch auf den langsamen Satz ausstrahlt (Anfangstakte). Möglicherweise hat Beethoven das Konzert op. 15 bei seiner Konzertreise von 1796, die ihn u. a. nach Prag und Berlin führte, vorgetragen. Die unerhörte Prägnanz der rhythmischen Gestaltung und der pointierte Humor des Rondo-Finales mit seinen vielen Überraschungen wirken auch heute noch verblüffend und mitreißend zugleich.

Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur op. 19
entstanden 1795

Im Gegensatz zum später komponierten 1. Konzert ist hier das thematische Profil noch ganz der Welt Mozarts und Haydns verhaftet. Aber immer wieder machen sich Eigenheiten Beethovens im Ansatz bemerkbar: So werden Vorder- und Nachsatz der ersten Periode des Kopfsatzes durch einen neuartigen Klangwechsel der Holzbläser überbrückt und die Aufmerksamkeit des Hörers auf die Entwicklung des Themas anstatt auf dessen Präsentation gelenkt. Und das thematische Material erscheint in Beleuchtungen, die deutlich von der musikalischen Welt der Klavierkonzerte Mozarts abrücken: »Gewagte harmonische Wendungen, völlig unerwartet [...] fahren gebieterisch dazwischen. Oder aber sie geleiten zu unerwarteten lyrischen Ausblicken, die sich weit vom thematischen Boden zu entfernen scheinen« (Harry Goldschmidt). Das B-Dur-Konzert ist auch das erste, mit dem Beethoven in Wien aufgetreten ist (29. März 1795). Drei Jahre später spielte er das Konzert in Prag in einer umgearbeiteten Fassung, und erst die 1801 erfolgte Drucklegung brachte die endgültige Werkgestalt. Die Solikadenzen kompo-

nierte Beethoven sogar erst im Jahre 1809 für den Erzherzog Rudolph, also im Entstehungsjahr des 5. Klavierkonzerts.

Klavierkonzert Nr. 3 c-moll op. 37
entstanden 1803

Im Umkreis der 2. Symphonie komponiert, schlägt Beethoven in seinem einzigen Konzert in einer Molltonart und zudem noch in seiner pathetischen Tonart c-moll (vgl. die 5. Symphonie oder die *Coriolan-Ouvertüre*) gleich in den ersten Takten des Orchesters und vor allem bei dem Einsatz des Solisten einen völlig neuen, herrisch-konzentrierten Tonfall an. Zum ersten Mal gestaltet er die Themenaufstellung der Orchester-Exposition nicht mehr, wie das noch Mozart getan hat, als Ritornell, sondern als symphonisches Gebilde, das hohe Erwartungen weckt. Und tatsächlich emanzipiert sich das anfängliche Pochmotiv der Streicher im Verlauf des Satzes, bis es in der Coda in seinem eigentlichen Instrument, der Solopauke, erscheint. Als Modell ließe sich zwar Mozarts Klavierkonzert in c-moll (KV 491) nennen, das Beethoven (neben dem d-moll-Konzert KV 466) überaus geschätzt hat, doch kommt es in erster Linie darauf an, daß Beethoven den Weg zum symphonisch-konzentrierten Solokonzert ohne Vorbild beschreitet. Die Rezension des Erstdrucks sprach 1805 mit vollem Recht von der »gründlichen Ausführung« und von dem »festgehaltenen Charakter ohne Ausschweifung«, hob außerdem die neuartige Einheit »in Absicht auf (thematische) Arbeit« hervor und verwies ausdrücklich auf den symphonischen Anspruch des Werkes: »Ein Hauptmittel, die beabsichtigte Wirkung in solch einem Werke zu erreichen, ist ferner die zweckmäßige Vorbereitung und allmähliche Hinüberleitung des Zuhörers zu dem Höchsten und Entscheidensten«, denn die spannungsvolle Entwicklung des ersten Satzes und die Durchkreuzung der reihenden Rondoform des Finales durch Partien, die durchführungsartigen Charakter aufweisen, sind geeignet, »die Aufmerksamkeit der Zuhörer immer von neuem anzuregen.« Mit dem 3. Klavierkonzert hat Beethoven den rhetorischen Appell seiner ersten beiden Symphonien auch auf den Bereich des Solokonzerts übertragen: Musik als moralische Instanz.

Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58
entstanden 1806

Die letzten beiden Klavierkonzerte Beethovens sind ein gegensätzliches Paar: Führt das 4. Konzert in Beethovens musikalischen Intimbereich, in die Welt des lyrisch-gelösten Ausdrucks, dann wendet sich das letzte und größte Klavierkonzert an die patriotisch gesonnene Öffentlichkeit. Die lyrische Sphäre des G-Dur-Konzerts ist jedoch - wie sollte es bei Beethoven auch anders sein - nicht ungetrübt, sondern konfliktreich und weitgespannt. Der Mittelsatz ist sogar das geheime Zentrum, obwohl er äußerlich nur ein Übergang – aber welch ein Übergang! – zum Finale zu sein scheint. In diesem außerordentlichen Satz macht sich der moralische Anspruch Beethovens geltend, seine Nähe zum »Kategorischen Imperativ« Kants; zugleich ist es ein Sinnbild für Beethovens Ansicht, daß der einzelne Mensch ein »Repräsentant der Gesellschaft« ist und durch die Kraft seiner Moral auf die Prinzipien der Gesellschaft einwirken kann. Angelehnt an die Unterwelt-Szene aus Glucks *Orfeo ed Euridice*, bei der Orpheus die Furien zu besänftigen sucht, um Zutritt zu seiner Gattin Euridice im Reich der Toten zu erhalten, entwirft Beethoven hier die musikalische Szenerie einer allmählichen Besänftigung des Orchesters (der Gesellschaft) durch die moralische Kraft des Solisten. Es ist eine Umsetzung des »Kategorischen Imperativs« in die Musik: »Handle so, daß die Maxime deines Willens zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten kann« (Kant).

Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur op. 73
entstanden 1809

In seinem innerlich und äußerlich größten Klavierkonzert, das er ausdrücklich als »Großes Konzert« bezeichnet hat, ergreift Beethoven gewissermaßen Partei gegen Napoleon, der zu dieser Zeit (1809) auf der Höhe seiner Macht stand. Die im englischen Sprachgebrauch etablierte Bezeichnung des Konzerts »The Emperor« ist irreführend, denn in Wahrheit müßte es »The Anti-Emperor« heißen, da es zwar die Atmosphäre des napoleonischen Zeitalters in Töne faßt, diese aber doch gegen die Tyrannenherrschaft richtet. Der erste Satz ist denn auch ein großräumiger Marsch, der ausdrücklich mit einer weit ausholenden Kadenz des Solisten beginnt, einem Appell an die Öffentlichkeit: »Beethovens heroische Auffassung vom Künstler als Subjekt der Geschichte bemächtigt sich des ganzen Wesens der Musik« (Goldschmidt), und zwar unter Einbeziehung lyrischer Episoden. Insofern bedeutet das 5. Klavierkonzert eine Zusammenfassung der gegensätzlichen Kräfte, wie sie die Musiksprache Beethovens insgesamt umfassen. Die Macht der Töne ergreift im Finale, einem Reigengesang im Sinne der französischen Revolutionsmusik (vgl. das Finale der 5. Symphonie), die Idee der Freiheit, während der langsame Mittelsatz, eine feierliche instrumentale Ode (in H-Dur!), den »klassischen Wechselgesang zwischen Chor und Vorsänger« (Goldschmidt) enthält, bei dem es wieder, ähnlich wie im Mittelsatz des G-Dur-Konzerts, um das Verhältnis zwischen Inidividuum und Gesellschaft geht: Auf der ideellen Ebene der Musik ereignet sich ein mehrfa-

ches, unterschiedliches »Verhalten des Solos zum Hauptgesang« (Goldschmidt), das durchaus als Abbild des realen Verhaltens von Einzelmensch und Gesellschaft verstanden werden kann, denn der Solist weicht dem Orchester aus, ordnet sich andererseits dem Hauptgesang ein und ordnet sich sogar unter. Die Idee der idealen Gemeinschaft ist hier Musik geworden.

Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 61
entstanden 1806

Es ist heute nur noch schwer vorstellbar, daß Beethovens Violinkonzert bei der Uraufführung am 23. Dezember 1806 so sehr befremdete, daß es erst vierzig Jahre später dem großen Geiger Joseph Joachim gelang, das Werk ins Konzertrepertoire einzuführen. Nun ist Beethovens einziges vollendetes Violinkonzert alles andere als ein übliches Virtuosenstück mit Orchesterbegleitung; der umfangreiche, symphonische Kopfsatz deutet eher darauf hin, daß es sich um eine Sinfonia concertante mit obligater Solovioline handelt. Ähnlich wie im langsamen Satz der 4. Symphonie oder in dem des zweiten Rasumowsky-Quartetts (um zwei Werke im Umkreis des Violinkonzerts zu nennen) bildet ein rhythmisches Motiv – sogar im ersten Takt von der Pauke (!) intoniert – das konstruktive Rückgrat der gesamten Form, insbesondere der in lyrische Bereiche vordringenden Durchführung. Hier schickt sich der Solist zu einem improvisatorischen Alleingang an, aus dem ihn jenes Pochmotiv (in den Hörnern, später in Trompeten und Pauke) mahnend herausholt, indem es buchstäblich auf die Rückkehr zur Formenstrenge pocht. Insgesamt gehört gerade der erste Satz zu Beethovens großen kantablen Formgebilden, die sich aber bei ihm niemals verströmen, sondern stets ein waches Bewußtsein für den Zeitimpuls behalten. Die außergewöhnliche Ausdehnung des Satzes ist dabei die Konsequenz des primär symphonischen Anspruchs. Der langsame Mittelsatz dagegen ist eine Art »Gesangsszene«, wenn auch (noch nicht) im Sinne des späteren 19. Jahrhunderts, denn es wird keine Geschichte erzählt, die nur von Vergangenheit oder Sehnsüchten handelt, sondern auf den gegenwärtigen Augenblick als »Zeitlupe« gerichtet ist: Es ist ein mehrstrophiger Lied-Vortrag ohne Worte, unterbrochen von Rezitativ-Einlagen, mit einem lyrischen Ruhepunkt des Solisten im Zentrum. Der »sprechende« Charakter des Solovortrags macht sich immer dadurch geltend, daß die Solokantilenen sich niemals verselbständigen, sondern stets im Wechselverhältnis zum Orchestergesang stehen und teilweise sogar begleitenden (!) Charakter aufweisen. Der Satz ist ein tiefsinniges Gegenstück zu den beiden *Romanzen* für Violine und Orchester op. 40 und op. 50, komponiert 1802.
Das Rondo-Finale ist, trotz seiner äußerlich traditionell anmutenden Formanlage, wieder ausdrücklich symphonisch gestaltet: Im Gegensatz zur Entwicklungsform des Kopfsatzes ist ja das Rondo eine abgestufte Folge von mehrfach wiederkehrenden Haupt- und alternierenden Nebensätzen (Couplets); Beethovens symphonischer Anspruch setzt die Couplets ausdrücklich in ein direktes Verhältnis zu den Hauptsätzen, indem er sie durch Überleitungen miteinander verknüpft. Insgesamt erscheint der sonst übliche »Kehraus«-Charakter solcher Rondos hier geradezu vergeistigt durch Impulsivität und Innenspannung; die an sich reihende Rondoform wird umgedeutet zur Steigerungsanlage, die in einem überraschenden »coup de musique« der Schlußakte gipfelt.

Tripelkonzert für Klavier, Violine, Violoncello und Orchester C-Dur op. 56
entstanden 1804

Kurz nach der *Eroica* entstanden, gilt Beethovens *Tripelkonzert* heute als »Nebenwerk«, als »gehobene Unterhaltungsmusik« des großen Symphonikers. Tatsächlich aber gehört das seltsame Werk in den Umkreis der *Klaviertrios*, denn es ist im Grunde keine Sinfonia concertante, wie man erwarten könnte, sondern ein Klaviertrio in Gestalt eines Konzerts. Der erste Satz weicht allerdings erheblich von dem Anspruch der übrigen Konzerte Beethovens ab und besteht aus einer Art in sich kreisendem Marsch, einem choreographischen Aufzug vergleichbar, dem die neutrale Tonart C-Dur (ohne Vorzeichen) angemessen ist. Das Finale dagegen, ein »Rondo alla Polacca«, ist eine geistreiche Übernahme des Polonaisencharakters, also eines Genres der »Unterhaltungsmusik«, in die Konzertform, während der langsame Mittelsatz, ähnlich wie im *Violinkonzert*, in der von Beethoven bevorzugten strophischen Kantilenenform gestaltet ist, der unmittelbar ins Finale überleitet. DH

Vincenzo Bellini
1801 – 1835

Am 3. November 1801 in Catania auf Sizilien als Sohn des dortigen Domkapellmeisters geboren, erhielt Vincenzo Bellini den ersten Musikunterricht in seinem Elternhaus. Dann besuchte er das Konservatorium in Neapel, wo er Kirchenmusik und Opern zu schreiben begann. Italiens führende Opernhäuser in Neapel, Mailand und Venedig waren die Uraufführungsstätten seiner bedeutendsten Opern, zu denen vor allem *Der Pirat* (1827), *Die Nachtwandlerin* (1831) und *Norma* (1831) gehören. 1833 erhielt er den Auftrag, für das Théâtre Italien in Paris eine Oper zu schreiben. Er übersiedelte nach Paris, und dort entstand die Oper *Die Puritaner* (1835). Wenig später, am 23. September 1835, starb er, erst 33 Jahre alt, in Puteaux bei Paris.

Neben Gioacchino Rossini und Gaetano Donizetti gehört Vincenzo Bellini zu den bedeutendsten Vertretern der romantischen italienischen Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Er entwickelte einen sehr persönlichen Belcanto-Stil, der die Gesangslinie psychologisierend motivierte, und begeisterte durch melodisch kunstvoll geführte Ensemblesätze. Mit diesen neuen musikalischen Mitteln der italienischen Belcanto-Oper wurde er zum Wegbereiter für Giuseppe Verdi. Auch in Richard Wagners frühen Opern ist Bellinis Einfluß spürbar. Neben seinen 11 großen Opern schrieb er auch Orchesterwerke, darunter 6 Symphonien, und Kirchenmusik. Mit großen hochdramatischen Sopranistinnen, die zugleich über eine Koloraturstimme verfügen, werden Bellinis Opern von Zeit zu Zeit aufgeführt; regelmäßig im Spielplan großer Opernhäuser hat sich jedoch nur seine *Norma* bis heute gehalten. Maria Callas war die überragende Interpretin der Titelrolle in unserer Zeit.

I Puritani e i Cavalieri (Die Puritaner)
Oper in drei Akten - Text von Carlo Pepoli.
UA: Paris 1835
Ort und Zeit: England um 1645, während der Machtkämpfe zwischen Cromwells Puritanern und den königlichen Kavalieren.

Am Hochzeitstag von Lord Arturo und der puritanischen Gouverneurstochter Elvira soll deren Vater eine geheimnisvolle Staatsgefangene von seiner Festung zum Parlament überführen. Arturo, der mit den Royalisten sympathisiert, erkennt in der Dame die französische Königin Enrichetta und ist sofort entschlossen, ihr Leben zu retten. Mit dem Hochzeitsschleier Elviras entweicht sie unerkannt mit Arturo aus der Festung. Elvira, von der vermeintlichen Treulosigkeit ihres Verlobten überzeugt, verfällt dem Wahnsinn. Arturo wird zum Tode verurteilt und flieht. Voll Sehnsucht nach der Geliebten, aller Gefahr trotzend, sucht er Elvira auf, um sie um Vergebung zu bitten. Diese erwacht aus ihrer Umnachtung, aber schon nahen die Häscher, die nach Arturos Leben trachten. Die Lage der Liebenden scheint ausweglos, als unerwartet die Nachricht vom Sieg der Puritaner und der Begnadigung Arturos eintrifft.
Trotz dramaturgischer Schwächen zählt Bellinis letzte Oper dank ihres melodischen Reichtums zu den schönsten Bühnenwerken des frühen 19. Jahrhunderts.

Norma
Tragische Oper in zwei Akten – Text von Felice Romani nach dem gleichnamigen französischen Drama von Alexandre Soumet und Louis Belmontet.
UA: Mailand 1831
Personen: Pollione, römischer Prokonsul in Gallien (T) – Oroveso, Oberhaupt der Druiden (B) – Norma, seine Tochter, Oberpriesterin (S) – Adalgisa, Priesterin (S) – Clotilde, eine Freundin Normas und Kinderwärterin (MS) – Flavio, Polliones Begleiter (T) – Druiden, Priesterinnen, Krieger.
Ort und Zeit: Gallien, um das Jahr 50 v.Chr.

Die Priesterin und Seherin Norma soll nach dem göttlichen Willen das Zeichen zum Kampf geben, um die römische Herrschaft in Gallien abzuschütteln. Doch Norma verkündet, noch sei der Augenblick nicht gekommen. Sie lebt im Gewissenszwiespalt zwischen den Pflichten ihres heiligen Amtes und ihrer Liebe zu dem römischen Prokonsul Pollione, um dessentwillen sie ihr Keuschheitsgelübde gebrochen und dem sie heimlich zwei Kinder geboren hat. Sie will ihn retten. Pollione hat sich jedoch inzwischen in die junge Priesterin Adalgisa verliebt und will sie nach Rom mitnehmen. Adalgisa befindet sich daher in der gleichen Konfliktsituation wie Norma und vertraut sich der Oberpriesterin an. Norma versteht deren Situation und

will ihr verzeihen, doch als sie erfährt, daß Pollione der Geliebte Adalgisas ist, schwört sie dem Treulosen Rache. In ihrer Verzweiflung will sie sich und ihre Kinder töten. Im letzten Augenblick hält ihre Mutterliebe sie von dem grausamen Vorhaben ab. Sie bittet Adalgisa, sich der Kinder anzunehmen, wenn sie selbst nicht mehr lebe. Von Normas Verzweiflung bewegt, will Adalgisa auf Pollione verzichten. Doch er weigert sich, zu Norma zurückzukehren. Gewaltsam versucht er, Adalgisa aus dem Tempel zu holen. Für dieses schwere Verbrechen muß er büßen – er wird zum Tode verurteilt. Es gibt keine Möglichkeit, dieses Urteil abzuwenden. Norma verkündet, daß mit ihm auch die Priesterin, die ihr Gelübde brach, getötet werden soll, und überantwortet sich selbst dem Scheiterhaufen. Gemeinsam finden Norma und Pollione den Flammentod.

La Sonnambula (Die Nachtwandlerin)
Oper in zwei Akten – Text von Felice Romani.
UA: Mailand 1831

Auf dem Dorfplatz bringen die Einwohner der jungen Waisen Amina ein Ständchen. Am nächsten Morgen will sie den reichen Bauern Elvino heiraten, der ihr einen Ring überreicht. Als Graf Rudolfo erscheint und Amina Komplimente macht, wird Elvinos Eifersucht erweckt. Inkognito nimmt der Graf im Gasthof Quartier. Nachts erscheint die schlafwandelnde Amina in Rudolfos Zimmer. Die Dorfbewohner, die unerwartet auftreten, um dem inzwischen erkannten Grafen zu huldigen, ziehen aus der kompromittierenden Situation ihren eigenen Schluß. Trotz der Unschuldsbeteuerungen Aminas und des Grafen verstößt Elvino die Verlobte. Erst als Amina erneut schlafwandelnd umherirrt und die im Traum gesprochenen Worte ihre Unschuld darlegen, sehen Elvino und die anderen ihren Irrtum ein. Von den Freudenrufen der Menge erwacht Amina aus ihrem Dämmerzustand und fällt dem geliebten Elvino glücklich in die Arme. Bellinis wohl zartestes Werk ist durch die ländliche Idylle, aber vor allem durch die sinnlich-elegischen, gleichsam unendlichen Melodiebögen ein bedeutendes Zeugnis italienischer Opernromantik.

Ralph Benatzky
1884 – 1957

In Mährisch-Budwitz am 5. Juni 1884 geboren und in Wien aufgewachsen, hatte Ralph Benatzky nach Studienjahren in Prag und München den Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn Ende der 20er und zu Anfang der 30er Jahre in Berlin. Sein vielseitiges Schaffen umfaßt die Gebiete der Revue-Operette, des musikalischen Lustspiels, des Kabaretts und des Chansons sowie der Filmmusik. Besonders fruchtbar gestaltete sich die künstlerische Zusammenarbeit mit dem Regisseur und Berliner Revuekönig Erik Charell, deren Höhepunkt die Uraufführung des Singspiels *Im Weißen Rößl* (1930) war, das bis heute zu den erfolgreichsten Werken des musikalischen Unterhaltungstheaters gehört. Ebenfalls anhaltende Erfolge sind die musikalischen Lustspiele *Meine Schwester und ich* (1930) und *Bezauberndes Fräulein* (1933). Mit *Zirkus Aimée* (1932) und *Axel an der Himmelstür,* einer 1936 von Zarah Leander und Max Hansen in Wien kreierten Parodie auf den Starkult Hollywoods, schuf er frühe Formen eines deutschen Musicals. 1933 verließ er Deutschland, ging nach Wien, Paris und Hollywood und lebte zuletzt in Zürich, wo er am 17. Oktober 1957 starb. Im österreichischen St. Wolfgang, das er mit seiner volkstümlichen Singspieloperette weltberühmt gemacht hat, erhielt Ralph Benatzky ein Ehrengrab.

Meine Schwester und ich
Musikalisches Spiel in zwei Akten mit einem Vor- und Nachspiel – Text nach Georges Berr und Louis Verneuil von Robert Blum und Ralph Benatzky (Gesangstexte).
UA: Berlin 1930

Personen: Dolly, Prinzessin Saint-Labiche (S) – Dr. Roger Fleuriot, Musikwissenschaftler (T) – Graf Lacy de Nagyfaludi – Filosel, Inhaber eines Schuhgeschäfts – Irma, Verkäuferin – Ein Kunde, Kammerdiener, Gesellschafterin der Prinzessin, ein Minister und dessen Frau, der Gerichtspräsident, ein Gerichtsdiener.

Ort und Zeit: Frankreich, um 1930.
Schauplätze: Gerichtssaal in einer französischen Stadt (Vor- und Nachspiel); Schloß Saint-Labiche; Schuhgeschäft in Nancy.

Dr. Roger Fleuriot will sich von seiner Frau Dolly scheiden lassen. Das Stück gibt eine Rückblende auf die Geschichte ihrer Ehe, die in der Identität der hübschen Prinzessin Saint-Labiche mit ihrer Schwester Irma, einer Schuhverkäuferin, beruht. Mit diesem Trick der Prinzessin hatte der Musikwissenschaftler Dr. Fleuriot seine durch den Standesunterschied bedingten Hemmungen ihr gegenüber zunächst überwunden, aber nachdem er das Doppelspiel entdeckt hat, gibt es dann doch Probleme. Handlungsort des Vor- und Nachspiels ist der Gerichtssaal, den beide Partner mit dem guten Vorsatz verlassen, es trotz ihrer vorgegebenen »unüberwindlichen Abneigung« weiterhin miteinander zu versuchen.

Im Weißen Rößl
Singspiel in drei Akten – Text nach einem Lustspiel von Oskar Blumenthal und Gustav Kadelburg von Hans Müller und Robert Gilbert (Gesangstexte). Vier Musiknummern von Bruno Granichstaedten, Robert Gilbert und Robert Stolz.
UA: Berlin 1930
Personen: Josepha Vogelhuber, Wirtin des Gasthofs »Zum Weißen Rößl« (S) – Leopold Brandmeyer, Zahlkellner (T-Buffo) – Wilhelm Giesecke, Trikotagenfabrikant aus Berlin (Komiker) – Ottilie, seine Tochter (Soub) – Dr. Erich Siedler, Rechtsanwalt aus Berlin (T) – Sigismund Sülzheimer – Professor Dr. Hinzelmann – Klärchen, seine Tochter – Kaiser Franz Joseph I. von Österreich – Feriengäste, Hotelpersonal, Einwohner von St. Wolfgang.
Ort und Zeit: Gasthof »Zum Weißen Rößl« am Wolfgangsee im österreichischen Salzkammergut zu Anfang dieses Jahrhunderts.

Im Mittelpunkt der Handlung stehen Josepha Vogelhuber, die Wirtin des Gasthofs »Zum Weißen Rößl«, und der Kellner Leopold Brandmeyer, die zum Schluß ein Paar werden. Aus der Vielfalt der Personen, die einschließlich des alten Kaisers Franz Joseph einer heilen Operettenwelt vor dem Ersten Weltkrieg angehören, ragt vor allem der Ur-Berliner Wilhelm Giesecke heraus. Überhaupt lebt das Werk von publikumswirksamen Situationen und Rollen, dem Ferienmilieu und selbstverständlich von den zu Evergreens gewordenen volkstümlichen Musiknummern.

Bezauberndes Fräulein
Ein musikalisches Lustspiel in vier Bildern – Text nach einem Schwank von Paul Gevault von Ralph Benatzky.
UA: Wien 1933
Personen: Das bezaubernde Fräulein (Soub) – Ihr Papa, ein steinreicher »Schokoladenkönig« – Paul, Beamter in einem Ministerium (T) – Felix und Rosette, Bekannte von Paul – Der Direktor, Pauls Chef im Ministerium – Luise, die Tochter des Direktors – Hektor, der Verlobte des bezaubernden Fräuleins – Julie, Haushilfe bei Paul – Der Chauffeur des bezaubernden Fräuleins – Ein Kollege Pauls – Ein Kellner.
Ort und Zeit: Pauls Landhaus; Pauls Büro im Ministerium; am Ufer eines Flusses; um 1930.

Die Hauptperson der amüsanten Komödienhandlung ist die millionenschwere Tochter eines Schokoladenfabrikanten, die ebenso verwöhnt und kapriziös wie liebenswert und charmant ist. Einer echten Neigung zuliebe ist sie schließlich sogar bereit, auf ihren Reichtum zu verzichten.

Alban Berg
1885 – 1935

Von Anfang an sowohl literarisch als auch musikalisch interessiert, komponierte Alban Berg, der am 9. Februar 1885 in Wien geboren wurde, in autodidaktischer Weise zahlreiche Jugendlieder, bevor er 1904 Schüler von Arnold Schönberg wurde. Beeindruckt von Strindberg und Ibsen, tief berührt von Otto Weiningers spektakulärem Selbstmord in Beethovens Sterbehaus (1903), Anhänger von Frank Wedekinds frühen Dramen und selbst ein sensibler Künstler, nahm Berg um 1904 erste Kontakte mit dem Wiener Bohémien-Dichter Peter Altenberg (eigentlich Richard Engländer) auf und vertonte später dessen *Ansichtskartentexte* für Gesang und großes Orchester (op. 4, 1912). Den exklusiven literarischen Geschmack seines Lehrers Schönberg machte er nicht mit (Beziehung zu Stefan George), sondern fühlte sich eher zur französischen Literatur (Balzac, Baudelaire) hingezogen

oder zu den sozialkritischen Dramen Georg Büchners (»Woyzeck«) und Wedekinds (»Erdgeist«, »Die Büchse der Pandora«). Im Jahr 1905 nahm er teil an der Wiener Erstaufführung der »Büchse der Pandora«, die der Wiener Sprachkritiker und Herausgeber der Kulturzeitschrift »Die Fackel« Karl Kraus mit einem grundlegenden Vortrag einleitete. Als lebenslanger Verehrer von Karl Kraus vertonte Berg Ende der 20er Jahre die beiden Lulu-Dramen Wedekinds im Sinne dieses Vortrags: Lulu als Opfer der Männergesellschaft. Die Textbücher seiner beiden Opern – neben *Lulu* ist das *Wozzeck* nach Büchners Dramenfragment »Woyzeck« – hat Berg in literarisch eigenständiger Weise ausgearbeitet und so nochmals seine Doppelbegabung als Literat und Komponist unter Beweis gestellt.

Nach einer kurzzeitigen Beamtentätigkeit widmete sich Berg ganz seinem musikalischen Schaffen, komponierte noch unter Schönbergs Augen eine (einsätzige) *Klaviersonate*, etliche *Lieder*, 7 davon im Jahr 1928 auch für Orchester gesetzt, und ein zweisätziges *Streichquartett* (op. 3, 1910), mit dem er den Unterricht bei Schönberg glänzend abschloß. Hier gebot er bereits über seinen eigenen, unverwechselbaren Tonfall: Ausdrücklich knüpft er, wie auch vier Jahre später in den *Drei Orchesterstücken* op. 6 (Präludium, Reigen, Marsch), an die Musik Gustav Mahlers an, indem die beiden Sätze, ähnlich wie in Mahlers 5. Symphonie, im Verhältnis von Exposition und Durchführung zueinander stehen. Der geborene Musikdramatiker Berg stellt sich hier in seiner ganzen Eigenart vor, denn sein Formdenken ist geprägt von dramatischen Explosionen, Knotenpunkten, Zusammenbrüchen und großen Spannungsbögen. Das geradezu unersättliche Entwickeln scheinbar absichtsloser musikalischer Gestalten setzt sich fort in den *Drei Orchesterstücken*, deren Marsch nicht nur an Mahlers 3. und 6. Symphonie anknüpft, sondern überhaupt zu den kompliziertesten Partituren in der Musik des 20. Jahrhunderts gehört. Zugleich bildet er eine Art Vorstufe zur Musik der Oper *Wozzeck* (1922 vollendet).

Nachdem Berg 1912 die Redaktion eines von Freunden und Schülern Schönbergs verfaßten Schönberg-Buches übernommen hatte, plante er im Sommer 1920, sich zeitweise ganz der Musikschriftstellerei zu widmen, schloß den Vertrag zu einer (nie geschriebenen) Monographie über die Musik Schönbergs und leitete, wenn auch aus gesundheitlichen Gründen nur für kurze Zeit (Asthmaleiden), die Redaktion der Wiener Musikzeitschrift »Musikblätter des Anbruch«, in der seine brillante Polemik gegen Hans Pfitzners Einfalls-Ästhetik erschien (»Die musikalische Impotenz der ‚Neuen Ästhetik' Hans Pfitzners«) und, zu Schönbergs 50. Geburtstag (1924), der grundlegende Beitrag »Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?«. Bis zu seinem frühen Tod am 23. Dezember 1935 (Blutvergiftung) nahm Berg regen Anteil an der Zeitschrift, obwohl er mit der Vollendung des *Violinkonzerts* (Auftrag des Geigers Louis Krasner) und der Instrumentation der Oper *Lulu* vollauf beschäftigt war.

In den 20er Jahren komponierte er, zwischen dem 1925 in Berlin unter Erich Kleiber uraufgeführten *Wozzeck* und der unvollendet gebliebenen Oper *Lulu*, mit der *Lyrischen Suite* für Streichquartett ein Zentralwerk der Wiener Schule, das zugleich ein autobiographisches »Programm« enthält. Es konnte erst Ende der 70er Jahre entschlüsselt werden, als man eine vom Komponisten diesbezüglich annotierte Partitur fand, aus der hervorging, daß sich die innere »Handlung« der 6 Charakterstücke an die Schwester Franz Werfels, Hanna Fuchs-Robettin in Prag, richtet, der Berg in heimlicher Liebe zugetan war. Seine Frau Helene, die er am 3. Mai 1911 geheiratet hat, wußte von dieser musikalischen Liebeserklärung nichts. Als einer der ersten Vertrauten Bergs machte sein Schüler Theodor W. Adorno in unveröffentlichten Notizen aus dem Jahre 1955 erstmals darauf aufmerksam. Ob indessen diese Quellen eine »Erklärung« der Musik anbieten, ist umstritten.

Bevor Berg sich ganz auf die Ausarbeitung seiner zweiten Oper *Lulu* konzentrierte, schuf er mit der Konzertarie *Der Wein* (nach Baudelaires »Le Vin«) eine Vorstufe zu der eminent schwierigen Koloraturpartie der *Lulu*, zugleich ausdrücklich eine Hommage an die ihm so wesensverwandte französische Literatur des 19. Jahrhunderts. Überhaupt gehört es zur musikalischen Eigenart Bergs, gewis-

sermaßen janusköpfig zwischen der Spätromantik (und damit der erweiterten Tonalität) und der Moderne (Atonalität und Zwölftontechnik) zu vermitteln und schließlich sogar, im *Violinkonzert* und in der *Lulu*, die beiden konträren Bereiche miteinander in einer höheren Synthese zu verschmelzen.

Wozzeck

Oper in drei Akten (15 Szenen) – Text nach Georg Büchners Dramenfragment »Woyzeck«, eingerichtet vom Komponisten.
UA: Berlin 1925
Personen: Wozzeck (Bar und Sprechstimme) – Tambourmajor (T) – Andres (T) – Hauptmann (T) – Doktor (B) – Zwei Handwerksburschen (B, Bar) – Der Narr (T) – Marie (S) – Margret (A) – Mariens Knabe – Soldaten, Burschen, Mägde, Dirnen, Kinder.
Ort und Zeit: Eine deutsche Stadt mit Militär und Universität um 1820.

Der einfache Soldat Wozzeck rasiert seinen Hauptmann, der ihn in ein Gespräch über Zeit und Ewigkeit, Moral und Tugend verwickelt und sich dabei in der Manier von Vorgesetzten über ihn lustig macht. Die für Wozzeck bedrohliche Umwelt wird auch in der freien Natur greifbar, als er mit seinem Kameraden Andres auf dem Feld Stöcke schneidet und die untergehende Sonne als apokalyptische Vision deutet. Marie, seine Lebensgefährtin, mit der er ein uneheliches Kind hat, läßt sich beeindrucken von einer Soldatenparade und dem geckenhaften Tambourmajor. Wozzeck liebt sie zwar, hat jedoch für Zärtlichkeiten keine Zeit. Beim Doktor wird er als »Fall« behandelt: Mit zynischen Ernährungsexperimenten soll das »Versuchstier« Wozzeck zum wissenschaftlichen Ruhm des Doktors beitragen. Marie läßt sich, hungrig nach Zärtlichkeiten, vom Tambourmajor verführen.
Marie sitzt vor dem Spiegel und betrachtet nachdenklich die Ohrringe, die ihr der Tambourmajor geschenkt hat. Wozzeck tritt herein und beobachtet sie mißtrauisch. Sein Verdacht wird bestätigt, als er auf der Straße vom Doktor und vom Hauptmann als Hahnrei gehänselt wird. Verzweifelt dringt er auf Marie ein, um die Wahrheit zu erfahren, aber sie weicht ihm aus: »Lieber ein Messer in den Leib als eine Hand auf mich.« In Wozzeck keimt die Idee, Marie aus Eifersucht zu ermorden: »Der Mensch ist ein Abgrund.« Im Wirtshausgarten sieht er zu, wie Marie mit dem Tambourmajor tanzt. Ein betrunkener Handwerksbursche hält eine Parodie auf die Bergpredigt, indem er das Gebot der Liebe und Brüderlichkeit umkehrt zur Blasphemie der Eitelkeit alles Irdischen: »Selbst das Geld geht in Verwesung über.« Als Wozzeck spät in der Kaserne schlaflos auf seiner Pritsche liegt, verfolgt ihn die Vorstellung des Messers, mit dem er Marie umbringen will. Angetrunken poltert der Tambourmajor herein und demütigt Wozzeck. Nun ist dessen Entschluß klar.
Marie blättert in der Bibel und wartet auf Wozzeck. Sie sucht Trost in der Geschichte der Maria Magdalena und erzählt ihrem Kind ein Märchen von der Trostlosigkeit ihrer Welt der armen Leute. Wozzeck lockt sie auf einen Waldweg und ersticht sie; die Mordwaffe wirft er in den Teich. Dann stürzt er sich in das Gewühl einer Schenke und wird aufgrund der Blutspuren an seiner Hand ertappt. Er flieht und ertrinkt im Teich, als er die Mordwaffe finden will. Das Wasser, in dem er sich reinwaschen möchte, wird ihm zu Blut. Am nächsten Morgen entdecken spielende Kinder die Leiche Maries, doch Maries Kind ahnt nichts von dem, was geschehen ist, und spielt weiter.
Berg faßte das fragmentarisch offene Drama Georg Büchners in eine geschlossene Opernform in dreimal fünf Szenen, verteilt auf drei Akte und versehen mit wechselnden musikalischen Aufbauprinzipien. So ist der erste Akt angelegt als Folge von fünf Charakterstücken, die Wozzecks Verhältnis zu seiner bedrohlichen Umwelt zeigen, der zweite Akt dagegen als Symphonie in fünf Sätzen mit der Auseinandersetzung zwischen Wozzeck und Marie im Zentrum (Largo-Satz) und der Demütigung Wozzecks durch den Tambourmajor als Rondo martiale (Finale). Der dritte Akt ist wieder lockerer gestaltet, als Folge von Inventionen über einzelne Bereiche der musikalischen Satztechnik, die dem dramatischen Zusammenhang entsprechen: So ist die Mordszene auf dem Todeston h aufgebaut, die Entdeckung des Mörders auf einem festgehaltenen Rhythmus (als Abbild der Ausweglosigkeit), Wozzecks Selbstmord in diffuses Licht eines vielfach beleuchteten Sechsklangs getaucht und die Kinderszene als erschütterndes Einerlei einer Achtelbewegung gestaltet, das kein Ende findet, gleichsam zufällig aufhört und im übrigen an den Anfang der Oper unvermittelt anschließen könnte. Vor diese Kinderszene hat Berg noch eine Orchesterinvention eingeschoben, die – ähnlich wie die »Trauermusik« in Wagners »Götterdämmerung« – die Fäden der Handlung in einem rein musikalischen Kommentar zusammenfaßt.

Lulu

Oper in drei Akten und einem Prolog (unvollendet, dritter Akt hergestellt von Friedrich Cerha) – Text nach Frank Wedekinds Dramen »Erdgeist« und »Die Büchse der Pandora«, eingerichtet vom Komponisten.
UA: Zürich 1937 (nur die ersten beiden Akte und anstelle des unvollendeten dritten Aktes eine Pantomime zum Adagio der »Symphonischen Stücke aus der Oper Lulu«); Paris 1979 (mit dem von Friedrich Cerha herge-

stellten dritten Akt). Personen (in der dreiaktigen Fassung): Lulu (S) – Gräfin Geschwitz (MS) – Eine Theatergarderobiere / der Gymnasiast / ein Groom (A) – Der Medizinalrat / der Professor (Sprechrolle / stumme Rolle) – Der Maler / der Neger (T) – Dr. Schön / Jack (Bar) – Alwa, Sohn des Dr. Schön (T) – Schigolch (B) – Der Tierbändiger / der Athlet (B) – Der Prinz / der Kammerdiener / der Marquis (T) – Der Theaterdirektor / der Bankier (B) – Der Polizeikommissär (Sprechrolle) – Ein Clown (stumme Rolle) – Ein Bühnenarbeiter (stumme Rolle) – Eine Fünzehnjährige (S) – Ihre Mutter (A) – Kunstgewerblerin (MS) – Journalist (Bar) – Ein Diener (Bar).
Ort und Zeit: Eine deutsche Großstadt; Paris; London; 20er Jahre des 20. Jahrhunderts.

Im Prolog (anstelle einer Ouvertüre) stellt ein Tierbändiger sein Bestiarium vor, die Hauptfiguren der Oper in Tiergestalt, darunter auch eine Schlange: Lulu, die »Urgestalt« des Weibes, um die sich die Handlung der Oper dreht. Der Chefredakteur Dr. Schön hat Lulu von der Straße aufgelesen und sie mit einem senilen Medizinalrat verheiratet. Bei einem Maler hat er ein Porträt Lulus in Auftrag gegeben, das zum Inbegriff der Faszination Lulus wird. Beim Malen gerät der Künstler ganz in den Bann Lulus und wird in seinen Annäherungen unterbrochen vom Auftritt des Medizinalrats, der vom Schlag getroffen zu Boden fällt, als er die Situation bemerkt. Dr. Schön verheiratet nun Lulu mit dem Maler, unterhält aber weiter seine Beziehungen mit ihr. Lulus Ziel ist es, die Frau Dr. Schöns zu werden. Aus gesellschaftlichen Rücksichten spielt er aber ein Doppelleben und plant nach außen hin, eine andere Frau zu heiraten. Als er dem Maler die Augen öffnet über Lulus wahre Natur, begeht dieser Selbstmord. Lulu wird als Tänzerin in einem Theater untergebracht und sieht im Zuschauerraum Dr. Schön mit seiner Verlobten. Daraufhin simuliert sie einen Ohnmachtsanfall und unterbricht die Vorstellung, um Dr. Schön zu einer Aussprache in der Garderobe zu zwingen. Dabei behält sie geschickt die Oberhand und diktiert ihm einen Brief, in dem er sich von seiner Braut distanziert.
Lulu ist nun am Ziel ihrer Wünsche: Sie ist die Frau des Dr. Schön. Umschwärmt wird sie aber auch von Alwa, dem Sohn ihres Mannes, und von der lesbischen Gräfin Geschwitz. Als Dr. Schön heimlich eine Liebesszene zwischen Alwa und Lulu beobachtet, kennt seine Eifersucht keine Grenzen mehr: Er drängt ihr seinen Revolver auf, damit sie sich selber erschieße. Doch Lulu feuert in Notwehr fünf Schüsse gegen ihn ab und trifft ihn tödlich. Es gelingt Alwa nicht, sie vor dem Gefängnis zu retten. Die Gräfin Geschwitz opfert sich auf, Lulu zu befreien, indem sie mit ihr die Kleider im Gefängnis tauscht und an ihrer Stelle die Strafe abbüßt. Lulu flieht mit Alwa nach Paris.

In Paris steht Lulu im Mittelpunkt eines Spielsalons, in dem zwielichtige Spekulanten ihr Wesen treiben, darunter ein Bankier, der alle mit falschen Aktien betrügt, und der Marquis, ein Mädchenhändler, der sich Lulus Vergangenheit zunutze macht und sie erpreßt. Da Lulu das Erpressungsgeld nicht besitzt – Alwa, mit dem sie nun liiert ist, hat alles verloren –, muß sie vor dem Marquis in den Kleidern eines Grooms fliehen. In London fristet sie nun, mit Alwa und Schigolch als ihren Zuhältern, ein Leben als Straßendirne. In schauerlicher Parallele empfängt sie ihre drei früheren Ehemänner als Kunden: den stummen Professor (Medizinalrat), einen Neger (den Maler Schwarz) und Jack the Ripper (Dr. Schön), einen Lustmörder, dem sie zum Opfer fällt. Als die Gräfin Geschwitz ihr zum letzten Mal zu Hilfe eilen will, wird auch sie von Jack umgebracht.
Der literarischen Mischung der Lulu-Dramen Wedekinds aus drastischer Kolportage, lyrischen Reflexionen und mythologischem Hintergrund (Lulu als »Urgestalt«) entspricht die Fülle der Stillagen, Tonfälle und Formprinzipien, aus denen Berg die musikalische Lulu-Welt fügte. Sie basiert zwar auf einer Zwölftonreihe, aber die einzelnen musikalischen Gestalten und Themen sind gewissermaßen »familiär« aus der Grundreihe durch komplizierte Ableitungsverfahren entwickelt worden und stiften so den untergründigen Zusammenhang der Partitur. Auf der sinnlichen Oberfläche dagegen benutzt Berg eine schier weltumspannende Fülle verschiedenster Musikarten, die vom komplexen Sonatensatz – in der Auseinandersetzung zwischen Lulu und Dr. Schön – bis zur hymnischen Liebeserklärung Alwas einerseits reicht, andererseits aber auch Drehorgelzitate und Zirkusmusik benutzt, um Lulus Abstieg im dritten Akt sinnfällig zu machen. Berg war stolz darauf, die strenge Zwölftontechnik Schönbergs so frei handhaben zu können, daß sogar das Zitat einer Wedekindschen Bänkelliedmelodie in die musikalische Struktur Eingang fand. Neuartig ist auch die Hervorkehrung der harmonischen Ebene als eigener Dimension, denn in Schönbergs strengem Zwölftonsatz ist die Harmonik ein sekundäres Ergebnis der Reihenschichtungen; bei Berg bekommt sie eine ganz neue, eigene klangliche Qualität, ohne daß sie in die frühere Tonalität zurückfiele. Auf die Mischung von Zwölftontechnik und eigenständigen klanglichen Gebilden legte Berg den größten Wert. So besehen ist die Partitur der *Lulu*, wenn auch der dritte Akt zum größeren Teil nur im Entwurf vorliegt, die Summe der lebenslangen Bemühungen Bergs um eine Synthese aus konstruktiver Satztechnik und sinnlich einleuchtender musikalischer Gestalt. Ähnlich wie im insgesamt kleinformatigeren *Wozzeck* legte Berg die verwendeten musikalischen Formen als Pendant zur inneren Dramaturgie der Vorgänge an. Das letzte Bild der Oper – die Szene in der tristen Londoner Dachkammer – ist ein auskom-

poniertes Ritardando, das in einem (dem einzigen) Zwölftonakkord beim Tod Lulus als dem geheimen Zentrum der Oper gipfelt. Was danach folgt, ist der Liebestod der Geschwitz.

Kammerkonzert für Klavier und Geige mit dreizehn Bläsern
entstanden 1923-1925

In seinem *Kammerkonzert* läßt Berg nicht nur die Instrumente in konzertierenden Wettstreit miteinander treten, sondern gewissermaßen auch die kompositorischen Fähigkeiten des Autors. Die komplexe Partitur gehört zu Bergs strengsten Werken; Spiel und Ernst gehen eine ununterscheidbare Verbindung ein. Die übersichtliche architektonische Anlage ist nur die äußere Hülle einer musikalischen »Gedankenarbeit« (im Sinne Schönbergs, dem das Werk gewidmet ist), die ein Konzert der Stillagen, Tonfälle und Kompositionsverfahren darstellt. Zugleich ist das Werk eine Hommage an das Triumvirat der Wiener Schule: Das dem Thema des ersten Variationssatzes vorangestellte Motto – dies eine literarische Methode – enthält die Tonbuchstaben Schönbergs, Weberns und Bergs. Das Motto Schönbergs macht sich im Verlauf des Konzerts immer wieder recht autoritär geltend, so etwa am Schluß des langsamen Satzes (ohne Klavier), wenn es das Violinkonzert mit dem plötzlichen Eintritt des Klaviers polternd unterbricht und eine Solokadenz der beiden Solisten provoziert. Während der erste Satz ein Klavierkonzert ist, kombiniert Berg im dritten Satz (Rondo) in mehr oder weniger freier Weise die ersten beiden Sätze (!), eine kompositorische Tour de force ohnegleichen und ein Triumph der satztechnischen Phantasie des Komponisten. Denn der erste Satz ist im Walzer- und Ländlercharakter entworfen und der zweite – das eingeschobene Violinkonzert – eine Art Mahlersches Nachtstück mit vier Themen in gerader Taktart, zudem noch in sich rückläufig geordnet, in jener von Berg immer wieder bevorzugten Großform in Krebsgestalt, ähnlich wie in der Stummfilmmusik der Oper *Lulu*, die beide Szenen des zweiten Aktes miteinander verbindet und zugleich die Mitte der Oper darstellt. Das Übereinanderblenden der ersten beiden Sätze im Rondo geschieht, dem Dreierprinzip des Werkes gemäß, auf dreifache Weise: als »freie Kontrapunktierung der jeweils korrespondierenden Teile«, als sukzessive »Gegenüberstellung einzelner wörtlich übernommener Phrasen [...], also quasi duettierend« und als tatsächliche Addition (Berg im »Offenen Brief« an Schönberg, der die Analyse des Werkes enthält). Die beiden miteinander kombinierten Sätze laufen demnach in verschiedenen Zeitschichten ab, filmähnlich in Zeitraffer oder Zeitlupe übereinandergeblendet, wobei die im zweiten Satz durchgestaltete Umkehrung der Zeit (durch die rückläufige Architektur) mit dem linearen Fortgang des ersten Satzes und dem reihenden Charakter der Rondoform konfrontiert wird – der Komponist erweist sich als Akrobat, der gleichsam auf der Klaviatur seines Gehirns spielt.

Violinkonzert
entstanden 1935

Im Sommer 1935 komponierte Berg, als Auftragswerk des Geigers Louis Krasner, seine letzte vollendete Partitur. Als Requiem für die an Kinderlähmung früh verstorbene Manon Gropius, eine Tochter Alma Mahlers, gedacht, geriet das Violinkonzert auch zum Requiem des Komponisten, obwohl es nicht als solches geplant war. Ungewöhnlich ist aber die für Bergs Verhältnisse rasche Entstehung des Werkes; das mag vielleicht einer der Gründe dafür sein, daß es so »populär« im Tonfall geriet. Kaum sonst hat sich Berg so exzessiv der musikalischen Vergangenheit, speziell der Musik Mahlers, zugewandt wie gerade hier, aber doch im Tonfall der Erinnerung und des wehmütigen Abschieds. Die gewählte Zwölftonreihe läßt bereits Assoziationen an die Dur-Moll-Tonalität zu, indem die Töne gebrochene Dreiklangfolgen darstellen und die letzten vier Töne identisch sind mit dem Anfang jenes Bach-Chorals *Es ist genug* (Kantate 60), der im zweiten Teil des Konzerts ausdrücklich zitiert und dann verarbeitet wird. So ist der zwielichtige Charakter der Musik – eine Zwölftonkomposition im Gewande der traditionellen Tonalität – bereits im Material angelegt; die Musik spricht, ähnlich wie so oft bei Mahler, in Anführungsstrichen. Die Viersätzigkeit, verteilt auf zwei »Abteilungen« (wie Mahler sie genannt hätte), ist durchaus irregulär innerhalb der Gattungstradition, die Folge von Charakterstücken anstelle der sonst üblichen konzertant-symphonischen überraschend (Präludium, Scherzo, orchesterbegleitete Solokadenz, Choralvariationen) und die latente Programmatik (das Leben und Sterben des engelhaft schönen Mädchens) nur indirekt greifbar. Der innere Vorgang ist übergegangen in die verallgemeinernde Tendenz der wortlosen Instrumentalmusik: Berg hat den Abschied von Welt, Traum und Kindheit selbständig in Töne gefaßt und den unmittelbaren Anlaß der Komposition vergeistigt. Nur die beiden Lied-Zitate erinnern daran: im ersten Teil das Kärntner Lied »A Vögele af'n Zweschpm-bam« und im zweiten Teil jener Bach-Choral, der im Verlauf der Variationen allmählich verfremdet wird und eine Art Musik *nach* dem Tode anvisiert mit schattenhaften Klängen und der Skelettierung der Choralmelodie.

DH

Luciano Berio
geb. 1925

Berio, mit Luigi Nono der bedeutendste zeitgenössische italienische Komponist, wurde am 24. Oktober 1925 in Oneglia als Sohn eines Kirchenmusikers geboren. Er war Schüler von G. F. Ghedini in Mailand und bei Luigi Dallapiccola an der Summer School im amerikanischen Tanglewood, wo er bis 1970 selbst unterrichtete. 1953-1959 leitete er das zusammen mit Bruno Maderna gegründete elektronische Experimentalstudio (Studio di Fonologia Musicale) des italienischen Rundfunks in Mailand. Von 1960 an lebte er meist in den USA, wo er an der Harvard University unterrichtete und 1965-1971 Kompositionslehrer an der Juilliard School of Music in New York war. Er war mit der armenischen Sängerin Cathy Berberian verheiratet, für deren virtuoses Stimmvermögen er zahlreiche Werke schrieb. 1972 kehrte Berio nach Europa zurück, arbeitete am IRCAM (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique-Musique) in Paris als Leiter der Abteilung für elektroakustische Komposition und ging nach fünf Jahren in ähnlicher Funktion nach Italien.

Berio zählt zu den führenden Vertretern der internationalen Avantgarde. Als charakteristisches Merkmal seines Schaffens kann man die Tendenz ansehen, Kompositionen nicht als abgeschlossenes Ganzes zu betrachten, sondern in Werkreihen zu immer neuen Problemstellungen und Lösungen zu führen. Dies wird schon in den Titeln deutlich, wie etwa in der Reihe der solistischen Aufgaben zugedachten 7 *Sequenza-Kompositionen,* die er zu den orchestralen *Chemins* umgestaltete. Das Verfahren der permanenten Variation ist bei ihm daher nicht etwa ein Trick, um Vorhandenes noch einmal zu vermarkten, sondern der konsequente Versuch, mit außerordentlicher Klangphantasie die Möglichkeiten eines einmal gewählten musikalischen Materials auszuhorchen und dessen Möglichkeiten in immer neuen Instrumentalkompositionen zu erschöpfen.

Berio begann im Rahmen der Atonalität und der frühen Reihentechnik. Schon bald zeigte sich sein Interesse an der Vokalkomposition und an literarischen Experimenten. *Tema-Omaggio a Joyce* (1958) ist eine sprachlich-elektronische Umsetzung des Anfangs aus dem Sirenenkapitel des »Ulysses«, ein Versuch, durch Klangumwandlung Beziehungen zwischen phonetischen und instrumentalen Strukturen herzustellen.

War die elektronische Realisierung mit ihrer vom Interpreten kaum erreichbaren Genauigkeit in der Darstellung der verschiedenen musikalischen Parameter eine konsequente Entwicklung im Zuge des Serialismus, so bot die von John Cage ins Spiel gebrachte Aleatorik Möglichkeiten der Überwindung des seriellen Punktualismus, denen sich Berio in seinen *Tempi concertati* und den *Circles* 1960 zuwandte. In letztgenannter Komposition nach Texten von E. E. Cummings macht sich erstmals auch ein szenisches Element bemerkbar, das dann in dem Bühnenstück *Passagio* (1963) dominiert, dessen Text der Turiner Linguist Edoardo Sanguineti schrieb. *Laborinthus II* (1965), eine Collage aus Texten von Dante, Ezra Pound, T.S. Eliot und Sanguineti und *Opera* (1969/70) sind die Bühnenwerke seiner amerikanischen Zeit. Sein erfolgreichstes Werk ist die *Sinfonia* für 8 Solostimmen und großes Orchester (1970), in der Vokal- und Instrumentalklang genau ausbalanciert sind. In der Auseinandersetzung mit Soloinstrumenten entstanden Arbeiten für Flöte *(Sequenza I),* Posaune *(Sequenza V),* Klavier *(Sequenza IV, Cinque Variazioni),* Cembalo *(Rounds),* Violine *(Due Pezzi)* und Viola *(Sequenza VI),* Konzerte für zwei Klaviere, ein Klavier und für Cello. Die Hauptwerke der 80er Jahre sind die beiden Bühnenwerke *La vera storia* und *Un re in ascolto.*

Sinfonia

UA: viersätzige Fassung 1968 in New York unter Leitung des Komponisten, fünfsätzige Fassung bei den Donaueschinger Musiktagen 1969. Der 2. Satz kann in einer Bearbeitung des Komponisten für S und Kammerorchester auch allein gespielt werden unter dem Titel *O King.*

Mit diesem Stück ist es Berio erstmals gelungen, eine breite Publikumswirkung zu erzielen, was vielleicht ein bißchen auch mit der Popularität der Swingle-Singers zusammenhing. Im 1. und 5. Satz verwendet er Zitate aus dem Buch »Das Rohe und das Gekochte« des französischen Strukturalisten Claude Lévi-Strauss, der sein mehrbändiges Werk »Mythologica« über die mythische Vorstellungswelt brasilianischer Indianer seinerseits schon nach musikalischen Gesichtspunkten aufgebaut hatte. Der 2. Satz ist ein Requiem auf Martin Luther King, dessen Name das alleinige Textmaterial liefert. Der 3. Satz ist am umfangreichsten und von außerordentlicher Komplexität. Zugrunde liegt der 3. Satz der *Auferstehungssymphonie* von Gustav Mahler, der vollständig gespielt, aber durch eine Fülle musikalischer Zitate durchwachsen und überlagert wird, die von Bach, Beethoven über Wagner, Strauss, Debussy, Ravel, Ives, Strawinsky bis zu Berg, Boulez, Stockhausen und Anleihen aus eigenen Werken reichen. So entsteht ein musikhistorisches Puzzle, vergleichbar den *Monologen* für zwei Klaviere von Bernd Alois Zimmermann, ein Verfahren, das seine Wurzeln in Igor Strawinskys Hinwendung zum Historismus hat. Nicht genug damit, verarbeitet dieser Satz auch noch eine Menge Textzitate. Der Haupttext ist Samuel Becketts Roman »L'Innommable« (Der Namenlose) entnommen, hinzu kommen Einsprengsel verschiedener Zitate wie Aussprüche revolutionärer Studenten vom Pariser Mai 68, Wandinschriften und Alltagsgespräche. Der 4. und 1969 für Donaueschingen hinzukomponierte 5. Satz bringen demgegenüber keine Steigerung mehr.

Bühnenwerke

Opera

Szenische Klangcollage für zwei Orchester, zwei S, T und Bar, 13 Schauspieler und die Swingle-two-Singers.
UA: Santa Fé 1970

Bei diesem Werk handelt es sich nicht etwa um eine Parodie der Oper, sondern der Komponist möchte dieses Sammelsurium lediglich als Mehrzahl von Opus verstanden wissen. Die Idee zur ersten Handlungsebene, dem Untergang der »Titanic«, kam Berio bereits 1956. Damals beabsichtigte er wohl eine Demonstration der Unzulänglichkeiten blinden Fortschrittsglaubens. 1970 arbeitete er in Santa Fé mit dem New Yorker »Open Theatre« zusammen und versuchte, »Terminal«, eine der besten Produktionen des einstigen Living Theatre, mit dieser Idee zu verbinden. Terminal ist die Aufnahmestation eines hypermodernen Krankenhauses, in dem die Sterbenden Opfer ihrer Pfleger werden, die ihrerseits wiederum Opfer einer hybriden Technologie sind. Für den Maggio Musicale 1977 in Florenz arbeitete Berio das Stück noch einmal völlig um. Nun kam als dritte Komponente noch das mythische Paar Orpheus – Eurydike hinzu, und zwar dergestalt, daß ein ins Englische übersetzter Arientext von Alessandro Striggio aus Claudio Monteverdis *Orfeo* in verschiedenen Stadien der musikalischen Realisierung vorgetragen wird, von der ersten Verständigungsprobe am Klavier bis zur Aufführung mit voller Orchesterbegleitung. Schon früher entstandene Kompositionen wurden lose in das Werk eingegliedert, neue, in sich eindrucksvolle Nummern entstanden wie ein Agnus Dei, das Schlußmadrigal der Mutter und der Chor »Addio terra«.

La vera storia (Die wahre Geschichte)

Azione musicale (Musikalische Handlung)
UA: Mailand 1982

Diese Gemeinschaftsarbeit von Berio und dem italienischen Schriftsteller Italo Calvino bezieht sich auf Verdis »*Il Trovatore*«, den Modellfall einer undurchschaubaren Opernhandlung. Der Handlungsverlauf läßt sich kurz so zusammenfassen: Während eines Volksfestes in einer nicht näher bezeichneten Diktatur wird ein Mann festgenommen und hingerichtet. Seine Tochter Ada (Azucena) sinnt auf Rache und raubt den Sohn des despotischen Stadtkommandanten. Dieser hat jedoch noch einen zweiten Sohn, Ivo (Graf Luna), der die Herrschaft übernimmt. Luca (Manrico), ein Mann des Volkes, bekämpft ihn. Sie duellieren sich um die Liebe derselben Frau (Leonora). Luca wird schließlich gefangengenommen und erwartet seine Hinrichtung. Die Handlung mündet wieder in den Anfang und könnte so oder so ähnlich unendlich weitergehen. Der Trick an der ganzen Geschichte ist, daß die 21 Szenen des 1. Aktes im 2. wiederholt werden, aber in einer anderen Reihenfolge, so daß die ohnehin dunkle Troubadourgeschichte sich noch mehr verwirrt. Ähnlich wie in Kurosawas Rashomon-Film sind also weitere Versionen denkbar, die vielleicht noch plausibler, vielleicht aber auch noch undurchsichtiger wären. *Die wahre Geschichte* entläßt aus sich Varianten einer visionären Wahrscheinlichkeit.
Aufgelockert wird das Ganze durch 6 große Balladen einer Straßensängerin, die im Rückgriff auf das epische Theater Brechts die Ereignisse kommentiert. In der 5. Ballade des zweiten Teils heißt es: »Wir reden euch ein, die Geschichte Stück für Stück zu betrachten, ganz auseinandergenommen und wieder zusammengebaut: in jeder Geschichte läßt sich eine wahre Geschichte erkennen.«

Un re in ascolto (Ein König horcht)

Azione musicale (Musikalische Handlung) in zwei Teilen
UA: Salzburg 1984

Der Untertitel weist schon darauf hin, daß es sich um keine Oper im traditionellen Sinn handelt, sondern ein Werk, das ebendiese Gattung problematisiert, wie dies beispielsweise schon in *Capriccio* von Richard Strauss der Fall war. Berios Vorstellungswelt wurde durch ein Kafka-Zitat angeregt: »Ich sitze in meinem Zimmer, im Hauptquartier des Lärms der ganzen Wohnung. Alle Türen höre ich schlagen ...« Das Libretto von Italo Calvino basiert auf einer von dessen Erzählungen, bringt aber als zusätzliches Element einen Bezug auf Shakespeares *Sturm*. Der horchende König ist niemand anderer als Prospero, der hier aber zu einem machtlosen Theaterdirektor heruntergekommen ist. Der Komponist skizziert den Handlungsverlauf so: »Es geht um einen Theaterdirektor, der allein in seinem Büro sitzt, während auf der Bühne nebenan gerade ein neues musikalisches Stück geprobt wird. Es gibt dort viele Probleme, es herrscht etwas Durcheinander. Der Direktor indes träumt von einem ganz anderen Theater. Er erleidet einen Schwächeanfall, im Fieberwahn wird er von Erinnerungen heimgesucht. Er stirbt, allein gelassen, auf der leeren Bühne.« Der Theaterdirektor, dessen Truppe ein Stück probt, das Shakespeares *Sturm* sein könnte, zeigt sich vom Wust der Theaterkonventionen immer mehr angewidert. Er träumt von einem »anderen Theater«, »nicht mein und doch mir bekannt«. In seinem Zweifel am Sinn des traditionellen Theaterbetriebs spiegelt sich auch der Zweifel des Komponisten wieder, der die alte Streitfrage, ob der Musik oder dem Wort der Vorrang gebühre, eindeutig zugunsten der Musik beantwortet, in deren magischer Beschwörungskraft ein imaginäres Theater der Zukunft aufscheint, das eher von Stille als von Sturm beherrscht wird. SH

Irving Berlin
1888 – 1989

Für Irving Berlin, der über hundert Jahre alt wurde, erfüllte sich der amerikanische Aufsteigertraum auf geradezu märchenhafte Weise. Er hieß eigentlich Israel Baline und verdankt die akustisch verballhornte Namensform Berlin einem Druckfehler auf dem Titelblatt zu dem Song »Marie From Sunny Italy«, für den er den Text verfaßt hatte.

Berlin wurde am 11. Mai 1888 in Temun (Sibirien) als Sohn eines Rabbiners geboren, dessen Haus bei den zaristischen Pogromen niedergebrannt wurde, so daß er gezwungen war, nach Amerika auszuwandern. Nach seinem Tod mußte Berlin als Achtjähriger beginnen, mit für den Lebensunterhalt der vielköpfigen Familie zu sorgen. Er arbeitete als Zeitungsjunge, als singender Kellner und begleitete einen blinden Sänger. Anfänglich schrieb er nur Texte, aber dann gelang ihm mit *Alexanders Ragtime Band* ein Hit, der ihn mit einem Schlag berühmt machte. Zeitlebens lernte Berlin nie, Noten zu lesen. Seine Melodien suchte er sich auf den schwarzen Tasten des Klaviers zusammen. Die Begleitung ließ er sich so lange in verschiedenen Versionen vorspielen, bis sie seinen Vorstellungen entsprach. Auf diese Weise entstanden aber im Lauf seines langen Lebens über 1000 Songs. Es war sein erklärtes Ziel, »das Herz des Durchschnittsamerikaners zu treffen«, und das gelang ihm mit seinen eingängigen Melodien auf vollkommene Weise.

1912 heiratete er Dorothy Goetz, die Schwester eines Broadway-Produzenten, die aber schon ein halbes Jahr später an Typhus starb. Seine Ballade *When I Lost You* (Als ich dich verlor) wurde allein über eine Million mal verkauft. Mit 26 Jahren schrieb er seine erste Broadway-Show *Watch Your Step* mit dem Hit *Play a Simple Melody*. 1917 wurde er zum Militär eingezogen, wo er eine große Soldatenshow organisierte mit dem hübschen Hauptschlager *Oh, How I Hate to Get Up in the Morning* (Wie ich das frühe Aufstehen hasse). Nach dem Krieg gründete er einen eigenen Musikverlag und schrieb eine Revue für die berühmten Ziegfeld Follies *(A Pretty Girl is like a Melody)*. 1926 heiratete er die Millionärstochter Ellin Mackay. Nach einer schöpferischen Pause war er in den 30er Jahren entscheidend am Durchbruch des Tonfilms beteiligt und schrieb die Filmmusiken für Ginger Rogers und Fred Astaire mit Songs wie *Isn't this a Lovely Day*. 1939 entstand der Schlager *God Bless America*, der zur zweiten amerikanischen Nationalhymne wurde. Noch erfolgreicher war das Weih-

nachtslied *White Christmas* aus dem Film »Holiday Inn« mit Bing Crosby und Fred Astaire (1942), das mit 130 Millionen die weltweit meistverkaufte Schallplatte ist. Weitere berühmte Titel sind: *Blue Skies, Easter Parade* und *The Song is Ended.* Als Musicalkomponist feierte er seinen größten Erfolg mit *Annie Get Your Gun* (1946), das in New York 1147mal en suite gespielt wurde. Darin steht die Erkennungsnummer der ganzen Branche: *There's no Business like Showbusiness. Miss Liberty* (1949), *Call me Madam* (1950) und *Mr. President* (1962) konnten diesen Erfolg nicht einholen. Im hohen Alter zog sich Berlin allmählich zurück und widmete sich der naiven Malerei. Am 22. September 1989 starb er im Alter von 101 Jahren.

Annie Get Your Gun
Musical in 2 Akten – Text von Herbert und Dorothy Fields, Song-Texte vom Komponisten.
UA: New York 1946

Annie, die vorzüglich mit dem Gewehr umgehen kann, ernährt sich und ihre vier kleinen Geschwister in den Wäldern von Ohio von den Erträgnissen der Jagd. Als sie bei einem öffentlichen Wettschießen den berühmten Schützen Frank Butler besiegt, wird sie von Buffalo Bill als neue Nummer für seine »Wildwest-Show« engagiert. Sie verliebt sich in Butler, der aber in ihr vor allem die gefährliche Rivalin sieht und zur konkurrierenden Truppe, der »Fernost-Show« von Shanghai Bill, übergeht. Als anläßlich einer großen Begrüßungsparty die beiden Truppen zu einer Gemeinschaftsshow vereinigt werden sollen, hofft Annie von neuem, Frank für sich gewinnen zu können. Der weise Sioux-Häuptling Sitting Bull, in dessen Stamm sie einst aufgenommen worden war, rät ihr, einmal danebenzuschießen und nur Zweitbeste zu werden, dafür aber den Mann zu erobern.
Das Stück wurde auch in der Bundesrepublik Deutschland, wo Heidi Brühl die Titelrolle spielte, ein großer Erfolg. SH

Hector Berlioz 1803-1869

Hector Berlioz, um 1856

Berlioz gilt als der größte französiche Komponist des 19. Jahrhunderts und als einer der bedeutendsten Romantiker überhaupt. Biographie und Musik weisen Hector Berlioz als leidenschaftlichen Komponisten und Dirigenten aus. Er wurde am 11. Dezember 1803 in dem südfranzösischen Städtchen La Côte-Saint-André geboren. Acht Jahre lang widersetzte er sich vehement dem Willen seines Vaters, Arzt zu werden. Er ging 1822 nach Paris, studierte immerhin ein Jahr Medizin, besuchte so oft er konnte die Oper und verfolgte Glucks Werke mit der Partitur in der Hand. Er schrieb Musikkritiken, vervollkommnete sein Gitarrespiel, besuchte das Konservatorium als Schüler Lesueurs und studierte bei Anton Reicha Kontrapunkt. 1830 gewann er im fünften Anlauf den Prix de Rome, der zwar die Fehde mit seinem Vater abschwächte, aber zu einem dreijährigen Auslandsaufenthalt verpflichtete. Berlioz war von Beethoven und Weber, von Shakespeare und Goethe begeistert. Er wollte die Musik dramatisieren und den Parisern zeigen, was er unter moderner Musik verstand. Inzwischen hatte er sich in die Schauspielerin Harriet Smithson

verliebt, die er 1833 heiratete. All dies unterbrach der verordnete Ausflug in die Ferne, den Berlioz in Italien enttäuscht nach 18 Monaten abbrach. Während er in Paris u.a. immerhin schon die berühmte *Symphonie Fantastique* (1830), eine Messe, ein Oratorium, zwei Dutzend Lieder, zwei Ouvertüren und eine Phantasie auf Shakespeares *Der Sturm* geschrieben hatte, brachte er aus Italien nur *Lélio ou Le retour à la vie* (Lelio oder die Rückkehr ins Leben), eine Art Forsetzung der Phantastischen Symphonie, und die Ouvertüre zu *König Lear,* die Bekanntschaft mit Glinka, die lebenslange Freundschaft mit Mendelssohn und Inspirationen für seine späteren Opern *Die Trojaner* und *Beatrice und Benedict* mit. Erstaunlich früh hatte Berlioz eine unverwechselbare musikalische Sprache gefunden, die sein gesamtes Schaffen durchzieht: die Idée fixe, eine Vorwegnahme des Wagnerschen Leitmotivs, das Streben, einen dichterischen Gedanken in Tönen zu versinnlichen, einen erheblichen instrumentalen Aufwand sowie Überschwenglichkeit der Phantasie und Freiheit formaler Gestaltung. Wie die bereits genannten Werke sorgte auch die Originalität von *Harold en Italie* (1834) für Aufsehen: Bei der Premiere zollte der weltberühmte Niccolò Paganini überschwengliches Lob und schenkte Berlioz 20 000 Francs, damit er die von Beethoven eingeleitete Entwicklung weiterführen möge. Berlioz widmete ihm zum Dank seine dramatische Symphonie *Roméo et Juliette* (1839). In Paris erwartete man von jedem Komponisten, daß er sein Können mit einer Oper unter Beweis stellt. *Benvenuto Cellini* fiel 1838 durch. Weder das Werk noch sein Schöpfer sollten sich zeitlebens von dieser Niederlage erholen. In dieser Zeit entstanden auch das große Requiem *Grande Messe des Morts* (1837) und die *Symphonie funèbre et triomphale* (1840). Berlioz begann viel zu reisen: von Brüssel nach Norddeutschland, 1845 von Südfrankreich nach Österreich und Ungarn, und 1847 nach Rußland, wo er enthusiastisch gefeiert wurde und Mussorgsky kennenlernte. So oft als möglich vermittelte er als Gastdirigent den Orchestern den Umgang mit seinen Werken, die neue Anforderungen stellten: ungewöhnliche Rhythmen und Melodiebögen, absolute Präzision bei der Umsetzung seiner filigranen Orchestrierung, über die er auch ein Buch schrieb: *Grand trâité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (Großes Lehrbuch der modernen Instrumentation und Orchestrierung) 1843. 1841 trennte er sich von seiner Frau und heiratete die Sängerin Marie Recio, die ihn auf seinen Reisen begleitete. Eines seiner bekanntesten Werke, die dramatische Symphonie *La Damnation de Faust* (Faust Verdammung), fiel 1846 in Paris durch. Die bitterste Niederlage erlitt Berlioz mit seiner Oper *Les Troyens* (Die Trojaner), die er nach zweijähriger Arbeit 1858 fertigstellte und nach wenigen Aufführungen von der Bühne nehmen mußte. Ein Schlag nach dem anderen traf ihn: die erste Frau, die er immer noch sehr schätzte, starb 1854, seine zweite 1862 und zwei Jahre vor seinem eigenen Tod starb sein einziger Sohn an Gelbfieber. Erst hundert Jahre nach seinem Tod wurde Berlioz ohne Klischees in seiner ganzen Tragweite gewürdigt: seine vom langjährigen Freund Richard Wagner bewunderte innovative Kraft zu einer Zeit, als Paris noch auf Cherubini schwor, sein herrlicher Liederzyklus *Les Nuits d'été* (Die Sommernächte), die ersten Lieder mit Orchesterbegleitung, die Mahler stark beeinflußten. Für den Nuancenreichtum und die Zartheit seiner Kompositionen fand George Bernard Shaw treffende Worte: »Um sagen zu können, ob ein Dirigent Sensibilität besitzt, muß man erst einmal hören, was er mit Berlioz und Mozart macht.« Berlioz verfaßte auch höchst lesenswerte »Memoiren«, die einen fesselnden Einblick in das Musikleben der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts geben.

Les Troyens (Die Trojaner)
Große Oper in fünf Akten – Text von Hector Berlioz nach Vergils »Aeneis«. UA: 3.–5. Akt (Die Trojaner in Karthago) Paris 1863; 1. und 2. Akt (Die Einnahme von Troja) Paris 1879 (konzertant); beide Teile erstmals 1890 unter Felix Mottl in Karlsruhe.

Nach 10jähriger Belagerung sehen die Trojaner in dem hölzernen Pferd vor ihrer Stadtmauer ein Abschiedsgeschenk der abziehenden Griechen. Kassandras Warnungen werden nicht ernstgenommen, der mißtrauische Laokoon wird von zwei Schlangen erwürgt. Die Trojaner bringen das Pferd in die Stadt. Im Traum sieht

Aeneas den Untergang Trojas und erhält die Bestimmung, in Italien ein neues Reich zu gründen. In dieser Nacht entsteigen dem Pferd griechische Krieger: der Anfang vom Untergang Trojas. Kassandra und viele andere Frauen töten sich, um der Gefangenschaft zu entgehen. Aeneas gelingt mit Gefolgsleuten die Flucht aus der brennenden Stadt.
In Karthago lebt die verwitwete Königin Dido. Die Reise führt Aeneas zu ihr. Sie verlieben sich ineinander. Mit seinen Männern besiegt Aeneas den Numiderfürsten Jarbas, der Dido vernichten wollte. Aber die Geister der toten Trojaner mahnen Aeneas an seine Mission. Als er Dido verläßt, stürzt sie sich in sein Schwert. Sie sieht noch den Untergang Karthagos durch Hannibal und den Aufstieg Roms voraus, ehe sie stirbt.

Dramatische Symphonien und Oratorien

Zwischen den Werken von Berlioz, die ausgesprochen für die Bühne bestimmt sind, und seinen symphonischen Konzertschöpfungen besteht ein enges geistiges und thematisch-dichterisches Verhältnis. Die Eckpfeiler dieses Schaffens stehen nicht weit auseinander. So wurde die *Symphonie Fantastique* schon tänzerisch dargestellt, und *La Damnation de Faust* ist wiederholt szenisch aufgeführt worden. Umgekehrt gilt von den opernmäßig gedachten Schöpfungen, daß sie weitgehend nur noch musikalische Bedeutung haben. Von seiner geistlichen Musik hielt Berlioz sehr viel. In der Tat zeigen uns die Aufführungen der *Grande Messe des Morts*, des Oratoriums *L'Enfance du Christ* und anderer Werke, daß diese Partituren, wie Berlioz sagte, »mit einem wahren Überschwang von Melodie« ausgestattet sind.

Grande Messe des Morts (Requiem) op. 5
UA: Paris 1837

Das 10-sätzige Werk wurde anläßlich der Trauerfeier für den im Kolonialdienst gefallenen General Charles-Marie de Damremont im Pariser Invalidendom uraufgeführt. Bezeichnend für diese 'ungeheuerliche' (H. Heine) Komposition, die ursprünglich für die Toten der Julirevolution bestellt worden war, ist vor allem der überdimensionale Klangapparat, den sie erfordert. Bei der Uraufführung wirkten nicht weniger als 600 Personen mit: 100 Streicher, 4 Blasorchester und 200 Choristen u.a. Was viele Zeitgenossen als Hybris bzw. Maßlosigkeit des Komponisten mißverstanden, hatte jedoch nicht zum Ziel, Klangfülle oder Monumentalität zu erzeugen, sondern vielmehr ein reiches Spektrum spezifischer Klangfarben. Der militärische Charakter des Requiems wird durch die subtile Instrumentation relativiert. Berlioz' Requiem zählt zu den großen Werken dieses Genres und ist in einer Reihe mit den Totenmessen Mozarts und Verdis zu nennen.

Roméo et Juliette (Romeo und Julia) op. 17
UA: Paris 1839

Die Dramatische Symphonie Roméo et Juliette stellt formal eine Abfolge von Instrumental-, Chor- und Gesangssolo-Abschnitten dar. Das vierteilige Werk erhält dadurch zum Teil oratorischen Charakter. Sein Programm geht auf das gleichnamige Drama von Shakespeare zurück, ohne sich jedoch streng an die Vorlage zu halten. Der 1. Teil schildert den Streit zwischen den beiden verfeindeten Familien der Capulets und der Montagues. Im 2. Teil wird ein turbulenter Ball der Capulets evoziert. Romeo und Julia begegnen einander. Nach dem Fest kommt es im nächtlichen Garten zur Liebesszene. Zu Beginn des 3. Teiles steht das Begräbnis Julias. Verzweiflung und Tod der Liebenden werden in Töne gefaßt. Das Finale schließlich bringt die Versöhnung der verfeindeten Familien.
Nicht zuletzt wegen seiner eigentümlichen formalen Indifferenz konnte sich das Werk bis heute im Konzertbetrieb kaum durchsetzen. Zur Aufführung gelangen allenfalls die drei symphonischen Orchesterstücke *Großer Ball bei Capulet*, mit seiner Verschränkung von Romeos Sehnsuchtsgesang mit dem Balltrubel, *Liebesszene* und das irrlichternde Orchesterscherzo *La Reine Mab*, die jedoch zu den inspiriertesten Werken zählen, die Berlioz geschrieben hat.

La Damnation de Faust (Fausts Verdammung) op. 24
Eine dramatische Legende in vier Abteilungen
UA: Paris 1846

Dieses Werk teilt mit den *Trojanern* den oratorischen Zug. Es ist auch nur noch ein kleiner Schritt zur Chorsymphonie *Roméo et Juliette* op. 17. Obwohl als opus 24 erschienen, ist die Faustlegende in ihrer ersten Fassung das um etwa zehn Jahre ältere Werk. Es kann als Zwilling der *Symphonie Fantastique* angesehen werden, denn in beiden Fällen war es Berlioz' Goethe-Begeisterung, an der sich die Ideen entzündeten. 1828/29 komponierte Berlioz acht Faustszenen in einem Zuge. Mit diesem Ergebnis unzufrieden, verwarf er die ursprüngliche Komposition später und ließ sie in seiner *Damnation de Faust* vom Jahre 1845 aufgehen.
Das endgültige Werk beansprucht einen großen Apparat: Soli, Männerchor, mehrfach geteilten Massenchor sowie einen exzeptionellen Instrumentalkörper.
Die Seltsamkeit, daß die 1. Szene in Ungarn spielt, hat den Grund, daß sich Berlioz den Effekt des *Rákoczi-Marsches* nicht entgehen lassen wollte. Den Hauptinhalt der Komposition bildet Fausts Verhältnis zu Gretchen, doch überwiegen, figürlich gesehen, Mephisto und seine Helfer. So gehört auch eines der schönsten und beliebtesten Stücke der Partitur den paracelsiani-

schen Luftgeistern, den Sylphen. Der Orchestersatz, der den Namen *Tanz der Sylphen* trägt, erreichte schon zu Berlioz' Lebzeiten die Popularität des Ungarischen Marsches. Und ähnlich volkstümlich wurde der sogenannte *Tanz der Irrlichter* im 3. Teil. Gretchen hat ihr Hauptstück zu Beginn des 4. Teils, eine ergreifende Romanze. Großartig danach Fausts Monolog »Du Geist der Schöpfung«. Doch Berlioz' ureigene Erfindung bleiben die Spuk- und Schauerszenen, bleibt die Schilderung des Gespenstischen und das Aufflammen teuflischer Fratzen – das Pandämonium der Natur.
Eigenartig, wie diese Welt des Phantastischen die des Religiösen und Sakralen berührt. So tauchen Vorklänge und Erinnerungen an die *Große Totenmesse* und an das *Te deum* auf.

Orchesterwerke

Neben seinen formvollendeten, melodisch oft überquellend reichen Ouvertüren *Benvenuto Cellini* und *Römischer Karneval* seien noch genannt: *König Lear* op. 4, und *Der Corsar* op. 21 – werden von Berlioz' Instrumentalwerken hauptsächlich die *Symphonie Fantastique* und *Harold en Italie* op. 16 häufig gespielt.

Symphonie Fantastique op. 14

UA: der 1. Fassung, Paris 1830
UA: der 2. Fassung, Paris 1832

Die *Symphonie Fantastique* ist nicht nur Berlioz' populärstes, sie ist auch sein wichtigstes Werk. Keine andere seiner Kompositionen hatte vergleichbare Erfolge, keine zweite hatte ähnlich wegweisende Bedeutung für die Musikgeschichte. Zudem vermittelt das Werk vielleicht am deutlichsten Berlioz' spezifischen Kompositionsstil. Dabei orientiert sich die Symphonie in ihrer äußeren Anlage streng am Schema Beethovenscher Symphonien. Die Vier-Satz-Struktur erscheint allerdings um einen, auf fünf Sätze erweitert. Wie viele seiner Werke hat auch die *Symphonie Fantastique* autobiographischen Charakter, wobei sich durch das vom Komponisten beigefügte Programm konkrete Bezüge herstellen lassen. Anhand seines Helden, eines jungen Künstlers, der sich in einen Opiumrausch versenkt hat, beschreibt Berlioz die unerwiderte Liebe zu seiner späteren Frau, der Pariser Schauspielerin Harriet Smithson.
Der 1. Satz, *Rêveries – Passions* (Träume – Leidenschaften), beschreibt die melancholisch-träumerische Einsamkeit des jungen Mannes, die erste Begegnung mit der Geliebten, aufkommende Leidenschaft und schließlich die Qualen der Eifersucht. Der 2. Satz, *Un Bal* (Ein Ball), zeigt uns den Protagonisten mit seiner Geliebten zu Besuch auf einem Ball. Im 3. Satz *Scène aux Champs* (Szene auf dem Lande) träumt der Held zunächst von seiner Geliebten. Zwei Schäfer blasen abwechselnd ein stimmungsvolles Hirtenlied. Der Künstler läßt die beschauliche Natur auf sich wirken. Plötzlich begegnet ihm die Freundin. Unbestimmte Eifersucht steigt in ihm auf. Erneut erklingt die Hirten-Musik. Die Sonne geht unter. Ferne Donner künden nahendes Unheil an. Im 4. Satz *Marche au Supplice* (Marsch zum Richtplatz), träumt der Held, er habe seine Geliebte ermordet und sei dafür zum Tode verurteilt worden. Er wird zum Richtplatz geführt und unter Trommel- und Paukenwirbeln enthauptet. Der 5. Satz, *Songe d'une nuit de Sabbat* (Traum einer Sabbatnacht), bringt eine dämonisch-ekstatische Klang-Orgie. Der hingerichtete Mörder wird von Gespenstern und Hexen beigesetzt. Noch einmal erscheint die Geliebte, diesmal aber als grausig-verzerrte Fratze, die am Ende des Satzes mit den anderen Hexen um sein Grab herum tanzt. Wesentlich im Zusammenhang mit dem Aufbau der Symphonie ist die Einführung der sogenannten 'idée fixe', des musikalischen Hauptthemas des Werkes. Gewissermaßen leitmotivisch durchzieht es alle 5 Sätze der Symphonie, erscheint allerdings nur im 1. Satz vollständig. Es charakterisiert die abweisende Geliebte, zeigt aber zugleich, darin gespiegelt, die Obsession des Künstlers. Im Laufe der Symphonie erscheint die 'idée fixe' zunehmend fragmentarischer, zerfaserter und trivialer. Für das Werk als Ganzes kommt der 'idée fixe' eine doppelte Funktion zu: Zum einen gewährleistet sie den inhaltlichen Zusammenhang, zum anderen stiftet sie den formalen Zusammenhalt.
Eine Fortsetzung fand die *Symphonie Fantastique* in dem lyrischen Monodram *Lelio ou Le retour à la vie* (Lelio oder Die Rückkehr ins Leben) op. 14b, einem eher kryptischen Werk, das selten aufgeführt wird.

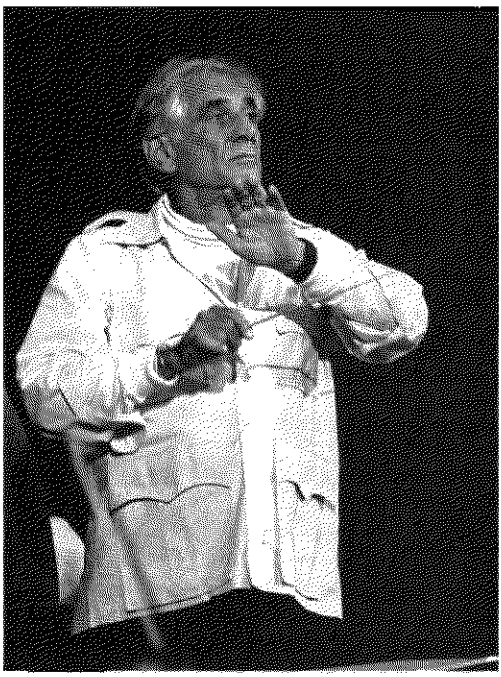
Harold en Italie (Harold in Italien) op. 16

UA: Paris 1834

Das Werk geht auf einen Kompositionsauftrag Paganinis zurück. Der Geigenvirtuose hatte bei Berlioz ein Konzert bestellt, war jedoch mit dem Ergebnis unzufrieden, weil die Komposition seine spieltechnischen Fähigkeiten unterforderte. Berlioz arbeitete das Werk daraufhin zur viersätzigen Symphonie um, in der die Bratsche jedoch als Soloinstrument verblieb. Wie der *Symphonie Fantastique* liegt auch *Harold* ein Programm zugrunde. Es orientiert sich einerseits an Byrons Gedicht »Childe Harold's Pilgrimage«, das die Italienreise eines jungen Mannes beschreibt, muß aber ebenso als autobiographische Reminiszenz an Berlioz' dreijährigen Italien-Aufenthalt als Rompreis-Stipendiat betrachtet werden. Den musikalischen Mittelpunkt der Symphonie bildet auch im *Harold* die zuvor erprobte 'idée fixe' als Leitmotiv. Sie charakterisiert den Protagonisten und erscheint in allen Sätzen. Im 1. Satz *Harold aux montagnes* (Harold in den Bergen) gibt sich der

Held melancholischer Naturbetrachtung hin. Landbewohner erscheinen auf der Szenerie und besingen die Schönheit der Landschaft. Harold stimmt fröhlich in ihr Lied ein. Auch für den 2. Satz *Marche de pélérins* (Zug der Pilger), gibt die italienische Landschaft den Rahmen ab. Ein Wallfahrtslied singend, wandern Pilger vorüber. Harold kann sich den frommen Klängen nicht entziehen und fällt abermals in den Gesang ein. Die Pilger verschwinden. In der Ferne erklingen Abendglocken. Der 3. Satz *Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse* (Ständchen eines Berglers aus den Abruzzen an seine Geliebte) spielt in den Abruzzen. Ein Dorfbewohner bringt seiner Geliebten ein Ständchen. Harold ist von der Szene derart eingenommen, daß er das Lied wiederholt, obwohl der Liebhaber bereits nicht mehr gegenwärtig ist. Im 4. Satz *Orgie de brigands* (Gelage der Räuber) erscheint der Held in gänzlich anderer Szenerie. In der Absteige einer lärmenden Räuberbande versucht er, sich an seine Erlebnisse zu erinnern, wird aber vom krakeelenden Räuberchor davon abgehalten.

Leonard Bernstein 1918 – 1990



Leonard Bernstein

Bernstein, am 25. August 1918 in Lawrence (Massachusetts) geboren, war der erste amerikanische Musiker von Rang, der seine Ausbildung ausschließlich in Amerika erhielt. Er studierte an der Harvard University (Komposition bei Walter Piston, einem Schüler von Nadja Boulanger) und am Curtis Institute (Dirigieren bei Fritz Reiner), begann als Assistent bei Arthur Rodzinsky und Sergej Kussewitzky und gab am 14. November 1943 sein karriereförderndes Debüt als Vertreter des erkrankten Bruno Walter. Von 1956 an dirigierte er, zunächst neben Dimitri Mitropoulos, seit 1958 als Chefdirigent, die New Yorker Philharmoniker. 1969 gab er dieses Amt auf, um sich mehr seinem kompositorischen Schaffen widmen zu können. Gleichzeitig verstärkte er aber auch seine Tätigkeit als Gastdirigent in aller Welt und widmete sich zahlreichen Schallplattenprojekten. Sein alljährliches Erscheinen auf dem Schleswig-Holstein-Festival, in dessen Rahmen er auch Kurse für den dirigentischen Nachwuchs gab, verhalf dem jungen Unternehmen zum großen Erfolg. Als Bernstein am 14. Oktober 1990 in New York unerwartet früh verstarb, verlor die Musikwelt einen ihrer international bekanntesten und wirkungsmächtigsten Vertreter. Im Zeitalter der Spezialisierung verkörperte er eine seltene Fülle von Begabungen: Er war Komponist, Dirigent, Pianist, Buchautor, Pädagoge, Fernsehstar und Festivalanimateur. Als Dirigent mit federndem Elan und schwärmerisch nachzeichnender Gestik und Mimik ist er in vielen Fernsehaufzeichnungen verewigt. Die Gegenwart von Publikum beflügelte ihn, und so zog er zunehmend Live-Mitschnitte den eher sterilen Studioproduktionen vor, etwa in der Einspielung der Beethoven-Symphonien mit den Wiener Symphonikern. Sein bleibendes Verdienst ist die Wiederentdeckung der Symphonien Gustav Mahlers, deren Siegeszug durch die Musikwelt auf seinen missionarischen Einsatz zurückgeht. Lagen in späteren Jahren die Schwerpunkte seines dirigentischen Wirkens mehr im klassischen Repertoire, so hat er sich doch zeitlebens für die Avantgarde eingesetzt und vor allem das Schaffen seines Landsmanns Charles Ives bekannt gemacht, dessen Werken noch eine seiner letzten Schallplattenaufnahmen gewidmet war. Beispiellos auch sein musikpädagogisches Engagement; mit seinen kom-

mentierten Konzerten für die Jugend hat er mehr für die Heranbildung eines sachverständigen und begeisterungsfähigen Hörernachwuchses getan als jeder andere Dirigent.

Als Komponist begann er mit seiner 1. Symphonie, *Jeremiah*, die 1944 unter seiner Leitung uraufgeführt wurde. Hier wie auch in der 3. Symphonie, *Kaddish*, und in den *Chichester Psalms* (1965) zeigt sich sein erklärtes Bekenntnis zum jüdischen Erbe. Bernsteins Tonsprache ist eklektisch par excellence und verleugnet den europäischen Unterschied zwischen ernster und leichter Musik. Die Unbedenklichkeit in der Wahl der Mittel ist aber bei ihm durchaus etwas Positives, denn es gelingt ihm dank seines überragenden handwerklichen Könnens und der Unmittelbarkeit seiner Begeisterungsfähigkeit, Anregungen durch den Jazz, durch Gershwin, Copland und Strawinsky wirkungsvoll zu einem persönlichen Stil zu vereinen. Am bekanntesten wurde sein Versuch einer Erneuerung des Broadway-Musicals, doch gelang es ihm später nicht mehr, den Erfolg der *West Side Story* von 1958 zu wiederholen, wie auch der Broadway seine Anregungen nicht aufgriff. Sein letztes Musical, *1600 Pennsylvania Avenue* (die Adresse des Weißen Hauses in Washington), eine Art politischer Bilderbogen mit Szenen aus der Regierung von acht Präsidenten, mußte 1976 nach fünf Vorstellungen abgesetzt werden. *Mass* (Messe) von 1971 ist eine Mischform aus Oratorium, Ballett und politisch akzentuiertem Musiktheater. Der Liederzyklus *Songfest* von 1976 wurde durch eine Fernsehproduktion unter der Leitung und Erläuterung des Komponisten bekannt. Blieb seinen Opern, *A Quiet Place* (1983) und *Candide* (1982), der ganz große Durchbruch versagt, so führte er mit der *West Side Story* das typisch amerikanische Musical auf eine bis dahin unerreichte und nicht wieder übertroffene Höhe.

West Side Story
New Musical in 2 Akten – Text von Arthur Laurents nach einer Idee von Jerome Robbins, Songtexte von Stephen Sondheim.
UA: New York 1957
Personen: Die Jets, eine New Yorker jugendliche Straßenbande: Riff, der Anführer – Tony, sein Freund – Action – A-rab – Baby John – Big Deal – Diesel – Gee-Tar – Mouthpiece – Tiger.
Ihre Mädchen: Graziella – Velma – Pauline – Minnie – Clarice – Anybodys.
Die Sharks, eine New Yorker Straßenbande jugendlicher puertorikanischer Einwanderer: Bernardo, der Anführer – Chino, sein Freund – Indio – Louis – Anxious – Nibbles – Juano – Toro – Moose.
Ihre Mädchen: Maria, Bernardos Schwester und Tonys Freundin – Anita, Bernardos Freundin – Rosalia – Teresita – Estella – Marguerita – Consuelo – Francisca.
Die Erwachsenen: Doc, ein Drugstorebesitzer – Krupke und Shrank, Polizisten – Gladhand, Mitarbeiter des Jugendklubs.
Ort und Zeit: New York, in den 50er Jahren.

Ein getanzter Prolog demonstriert die Spannung zwischen den Straßenbanden der Jets, die sich für die besseren Amerikaner halten, weil sie dort geboren sind, und den Sharks, eingewanderten Puertorikanern. Riff, der Anführer der Jets, schwört, daß er die gegnerische Gang unter ihrem Führer Bernardo aus ihren Revieren vertreiben werde. Er versichert sich dabei der Unterstützung seines Vorgängers Tony, der sich eigentlich lieber aus diesen Auseinandersetzungen heraushalten möchte.
Beim Tanzfest in einer Turnhalle verliebt sich Tony in Maria, die Schwester von Bernardo, was natürlich dessen Mißfallen erregt. Während die Jets nach dem Ball in Doc's Drugstore ihre Strategie entwerfen, gelingt es Tony, über eine Feuerleiter bis zum Balkon seiner Liebsten vorzudringen und ihr dort seine Liebe zu erklären. Maria beschwört Tony, den bevorstehenden Kampf zu verhindern. Als sich um Mitternacht die beiden Banden unter dem Highway begegnen, bleibt es nicht bei der Abmachung, daß der Kampf nur mit den bloßen Händen ausgetragen werden soll. Riff wird von Bernardo erstochen, worauf Tony in den Kampf eingreift und im Gegenzug Bernardo ersticht. Die Kämpfenden suchen beim Pfiff eines Polizisten das Weite, während Riff und Bernardo tot liegenbleiben.
Die ahnungslose Maria schmückt sich für das Rendezvous mit Tony und erfährt von Chino, der Bernardo rächen will, was vorgefallen ist. Als Tony heimlich über die Feuerleiter zu Marias Zimmer hinaufgestiegen ist, malen sich die beiden in ihrer Verzweiflung einen Ort aus, wo sie frei von Vorurteilen leben können. Inzwischen macht die Polizei in den Straßen und Hinterhöfen Jagd auf die Mitglieder der beiden Banden. Tony versteckt sich im Keller von Doc's Drugstore. Anita, die Freundin des ermordeten Bernardo, läßt sich von Maria nur mit Mühe dazu bewegen, Tony vor Chino zu warnen. Als sie bei ihrer Mission von den Jets grausam verhöhnt wird, läßt sie Tony ausrichten, daß Chino Maria erschossen habe. Dies lockt ihn aus seinem Versteck.

West Side Story. »Balkonszene«
mit Maria (Natalie Wood) und Tony (Richard Beymer) in der Verfilmung von Robert Wise (1961)

Verzweifelt irrt er in der Stadt umher und wird in dem Augenblick, als er Maria sieht, die nach ihm gesucht hat, von Chino aus dem Hinterhalt erschossen.
Maria appelliert voller Zorn und Trauer an die Bandenmitglieder, ihre sinnlose Feindschaft zu begraben. Gemeinsam tragen die Sharks und die Jets Tonys Leichnam weg.
Bei der *West Side Story* ging es Bernstein darum, ein Musical zu schreiben, das in seinen Ansprüchen und seinem inhaltlichen Gewicht hinter einer Oper nicht zurückstehen sollte. Von der traditionellen Unbeschwertheit des Broadway-Musicals mit dem obligatorischen Happy-End blieb nichts übrig. Erste, zaghafte Versuche, Rassenkonflikte auf die Bühne zu bringen, gab es zwar auch schon in *Show Boat* von Jerome Kern, aber in der *West Side Story* rücken sie ins Zentrum der Handlung.
Neuartig für ein Musical waren auch die technischen Anforderungen an die Gesangssolisten, die eine professionelle Gesangstechnik voraussetzen. Opernstatus hat auch die komplexe Partitur mit ihrem großen Orchesterapparat. Andererseits ist das Nebeneinander von »ernstem« und »poppigem« Gesangsstil sowie die starke Einbeziehung des choreographischen Moments mit Modetänzen wie Mambo, Cha-Cha-Cha durchaus dem Musical angemessen. Das Werk war von Anfang an ein großer Erfolg, besonders in der Filmversion von 1961 mit Natalie Wood und Richard Beymer (deren Gesang allerdings synchronisiert ist) und der mitreißenden Choreographie von Jerome Robbins (Regie: Robert Wise). Mit 10 Oscars war er einer der erfolgreichsten Filme Hollywoods. Am Broadway erlebte das Stück 732 Aufführungen. Bernstein spielte das Werk 1985 mit der Starbesetzung Kiri te Kanawa und José Carreras für die Schallplatte ein.

Symphonien und Werke mit Chor

1. Symphonie, Jeremiah

UA: Pittsburg 1944

Zugrunde liegen die Klagelieder des Jeremias. 1. Satz: *Prophezeiung*. Der turbulente 2. Satz, *Entweihung*, schildert das Gefühl der Beklemmung, Verzweiflung und des Chaos. 3. Satz: *Klage* des Propheten über den Fall Jerusalems.

2. Symphonie, The Age of Anxiety
Entstanden 1948/49 unter dem Eindruck von W. H. Audens Gedicht »Das Zeitalter der Angst«.
UA: New York 1949

Das Werk ist zugleich ein Klavierkonzert und bedient sich unverkennbarer Brahms- und Schumann-Anklänge. Es will die »sehnsüchtige und ehrliche Suche nach dem Glauben« nachzeichnen. Im Klavierpart finden sich jazzmäßige Elemente.

3. Symphonie, Kaddish
Kompositionsauftrag der Kussewitzky-Stiftung und des Boston Symphony Orchestra.
UA: Tel Aviv 1963, Neufassung: Mainz 1977

Ein Sprecher, der in der Art eines Melodrams vom Orchester begleitet wird, trägt Gedanken zum Gebet vor (ein englischer Text von Bernstein selbst), in drei Abschnitten singen dann der Chor und ein Solosopran das eigentliche Kaddisch, die jüdische Totenklage.

Mass (Messe)
Eine Art von szenischem Oratorium für Sänger, Spieler und Tänzer.
UA: 1971 zur Eröffnung des Kennedy-Centers in Washington

Die Messe folgt der traditionellen Liturgie vom Kyrie bis zum Agnus Dei. Ein junger Mann, der Gott mit einem einfachen Lied zur Gitarre ehren will, wird von seinen Freunden in die Rolle des zelebrierenden Priesters gedrängt. Vertreter einer traditionellen liturgischen Auffassung kämpfen gegen diese Anmaßung an, aber auch der junge Laienpriester wird vom Zweifel gepeinigt, als die Menge Frieden von ihm verlangt, den er nicht zu vermitteln vermag. Er zerschlägt die liturgischen Utensilien und zerreißt sein Meßgewand. Als einfacher Junge findet er im Verein mit seinen Freunden wieder zum Gottvertrauen zurück. SH

Franz Berwald
1796 – 1868

Franz Adolf Berwald war der eigenwilligste, aber auch bedeutendste schwedische Komponist des 19. Jahrhunderts. Franz Liszt war einer der wenigen Zeitgenossen, die den Wert seiner Werke erkannt haben; auch heute finden es Musikhistoriker schwierig, Berwalds klassizistisch-romantischen Stil einzuordnen. Einerseits wird er mit Haydn und dem ein Jahr jüngeren Schubert verglichen, andererseits mit Spohr, Weber und Mendelssohn. Der »schwedische Schumann« wurde er auch genannt, doch dem unbefangenen Hörer wird Berwalds starke persönliche Eigenart bald auffallen.

Als Sproß einer musikalischen Familie deutscher Herkunft wurde Franz Berwald am 23. Juli 1796 in Stockholm geboren. Geigenunterricht erhielt er vom Vater und von seinem neun Jahre älteren Vetter Johann Friedrich Berwald, der selber im Alter von neun Jahren eine Symphonie komponierte. Mit zehn Jahren trat Franz Berwald als Violinist auf, und schon mit 16 Jahren spielte er in der königlichen Hofkapelle von Stockholm, wo er bis 1818 blieb. Im Alter von 24 komponierte er sein erstes bedeutendes Werk, das *Violinkonzert* in der ungewöhnlichen Tonart cis-moll. 1829 zog er nach Berlin. Da musikalische Erfolge ausblieben, gründete er dort 1835 ein Institut für orthopädische Medizin, für das er auch neuartige Geräte erfand. 1841 ging er nach Wien, wo er die Oper *Estrella de Soria* komponierte. Mangels Aufführungsmöglichkeiten kehrte er 1842 nach Schweden zurück. Vier Jahre später – mit vier neuen Symphonien im Koffer – besuchte er Paris, Wien und Salzburg, wo er zum Ehrenmitglied des Mozarteums ernannt wurde. Um Frau und Sohn ernähren zu können, wurde er Leiter einer Glashütte in Schweden (1850-1858); er errichtete auch eine Ziegelei in Stockholm, die er später günstig verkaufen konnte. Erst in den 60er Jahren erntete er Anerkennung als Musiker. 1862 fand die Uraufführung der Oper *Estrella de Soria* in Stockholm statt; 1864 wurde er Mitglied der Königlichen Musikakademie, 1867 Professor für Komposition am Konservatorium in Stockholm. Als er am 3. April 1868 in Stockholm starb, hinterließ er ein umfangreiches Œuvre, das erst seit 1966 als Gesamtausgabe in Druck erscheint. Die merkwürdigen Titel der Symphonien stammen vom Komponisten: *Symphonie sérieuse* (g-moll, 1841/42), *Symphonie capricieuse* (D-Dur, 1842), *Symphonie singulière* (C-Dur, 1845) und *Symphonie naïve* (Es-Dur, 1845). LB

Günter Bialas
geb. 1907

Der vor allem durch seine Opern bekannt gewordene Komponist wurde am 19. Juli 1907 in Bielschowitz (Oberschlesien) geboren und studierte in Berlin bei Fritz Jöde und Max Trapp. Nach dem Krieg übernahm er 1945 die Leitung des Bach-Vereins in München, von 1947 bis 1959 unterrichtete er an der Nordwestdeutschen Musikakademie in Detmold. 1959-1973 war er Professor für Komposition an der Musikhochschule in München.

Als Komponist begann Bialas in der Nachfolge Paul Hindemiths, mit dem er auch das Interesse für die Jugendmusikbewegung teilte. Im weiteren Verlauf setzte er sich mit der Schönbergschen Reihentechnik auseinander, die er allerdings seinen Bedürfnissen anpaßte, und beschäftigte sich mit der Musik außereuropäischer Völker, wofür die *Indianische Kantate* nach Eingeborenendichtungen für Bar, kleinen Chor, 8 Instrumente und Schlagzeug (1950) ein Beispiel ist. Biblische Thematik lieferte den Vorwurf zu mehreren Vokalwerken geistlichen Charakters: *Oraculum*, eine Kantate nach den Sibyllinischen Weissagungen (1954); *Im Anfang*. Die Schöpfungsgeschichte (1961); *Preisungen* (1964). Neben Werken für Orchester (*Invocationen*, 1957; *Meyerbeer-Paraphrasen*, 1971, auch als Ballett) entstanden eine ganze Reihe von Solokonzerten: für Flöte (1947), für Violine (1947), für Klarinette (1961), für Cello (1961), für Klavier (1967) und für Cembalo (1973). Erst als 50jähriger wandte Bialas sich dem Musiktheater zu. Thematisch griff er dabei jeweils traditionelle Stoffe auf, wie er sie schon in *Jorinde und Joringel*, einer Märchenkantate nach Grimm (1963), verwendet hatte. Seine Opern, mit denen er eindeutige Uraufführungserfolge errang, sind ausgesprochene Kammeropern mit kleinem, aber apart besetztem Orchester, in dem das Schlagzeug eine wichtige Rolle spielt. Witz und lyrische Kantilene haben den Vorrang vor Pathetik.

Hero und Leander
Oper in 7 Bildern nach Franz Grillparzer und Musaios von E. Spiess.
UA: Mannheim 1966

Leander, der über das Meer von Abydos nach Sestos gekommen ist, gesteht der schönen Hero am Tag ihrer Weihe zur Priesterin seine Liebe. Hero, zunächst standhaft, versteckt Leander beim Nahen eines Tempelwächters in ihrem Schlafgemach und willigt ein, ihn schon am nächsten Tag wiederzusehen. Leander ist jedoch beobachtet worden. Am nächsten Tag löscht der Priester das Licht, das Hero als Wegweiser aufgestellt hat, so daß Leander im Sturm die Orientierung verliert und ertrinkt. Hero findet am nächsten Morgen seine Leiche am Strand und bricht tot zusammen, als man ihr eine Bestattung in der Nähe ihres Turmes verweigert.

Die Geschichte von Aucassin und Nicolette
Oper in 14 Bildern von Tankred Dorst nach einer Chantefable aus dem 13. Jahrhundert.
UA: München 1969

Eine Nummernoper mit oft ironisch verfremdeten traditionellen Formen wie Chanson, Couplet, Lied, Tanzpantomime, Jagdstück, Serenade, Barkarole, Romanze. Drei Spielmacher, Anton 1, 2 und 3, kommentieren singend und sprechend das Geschehen, bauen Requisiten um und übernehmen auch kleinere Rollen im Spiel.
Der Graf von Beaucaire hält die kleine Mohrin Nicolette in einem Turm gefangen, weil sich sein Sohn Aucassin in sie verliebt hat. Um die beiden auseinanderzubringen, schickt er seinen Sohn in den Krieg, verweigert ihm das Mädchen aber auch, als Aucassin siegreich nach Hause kehrt. Beide fliehen, verlieren sich aber in der phantastischen Stadt Torelore, wo alles auf dem Kopf steht, wieder aus den Augen. Als der Vater gestorben ist, fliegt Nicolette, die inzwischen von Sarazenen geraubt wurde, auf den Flügeln des Windes zurück nach Beaucaire, um Hochzeit mit Aucassin zu feiern.
Das kleine Orchester orientiert sich an der sparsamen Besetzung von Strawinskys *Geschichte vom Soldaten*. Wenige Streicher, solistisch behandelte Bläser, präpariertes Klavier und reichhaltiges Schlagzeug. Die Spannweite der Musik reicht von Anklängen an Chansons von Guillaume de Machaut (14. Jahrhundert) bis zu clusterartigen Schichtklängen und polytonal drapierten Lyrismen.

Der gestiefelte Kater. Schwetzinger Festspiele 1975; Aufführung der Hamburgischen Staatsoper. Inszenierung: Günter Rennert. Prinzessin: Jutta-Renate Ihlhoff, König: Kurt Moll, Dolmetscher: Heinz Kruse

Der gestiefelte Kater oder
Wie man das Stück spielt
Komische Oper in 2 Akten (16 Bildern) – Text nach Ludwig Tieck von Tankred Dorst.
UA: Schwetzingen 1975

Kabarettistische Aktualisierungen anhand der bekannten Fabel vom sprechenden Kater, der durch seine Schlauheit seinem guten, aber etwas begriffsstutzigen Herrn zum Königsthron verhilft und sich selber zum Kanzler macht.
Mannigfaltige Verfremdung durch ständige Desillusionierung der herkömmlichen Illusionsbühne (beispielsweise Scheindispute zwischen Publikum und Spieler) sorgt – manchmal etwas angestrengt – für Abwechslung. SH

Antonio Bibalo
geb. 1922

Der Name Bibalo wäre wohl heute gänzlich unbekannt, hätte sich nicht Rolf Liebermann seiner angenommen und die Erstlingsoper *Das Lächeln am Fuße der Leiter* 1965 in Hamburg herausgebracht. Bibalo ist Italiener und wurde am 18. Januar 1922 zu Triest geboren, wo er zunächst studierte, um seine Ausbildung dann an der Trinity School of Music in London fortzusetzen. Seit 1956 lebt er in einer norwegischen Kleinstadt. Das Textbuch zu seiner Oper nach der gleichnamigen Erzählung von Henry Miller («The Smile at the Foot of the Ladder») schrieb er sich selber. Augusto, der träumen-

de Zirkusclown, zerbricht an den Realitäten des Lebens. In der Hamburger Fassung wird er vom Zirkusdirektor entlassen und von einem Polizisten versehentlich erschossen, in der Wuppertaler Aufführung (1972) sah man ihn am Ende die Leiter emporklettern zum Ziel seiner Sehnsüchte, dem Mond. Auf halber Höhe hält er inne, und es bleibt offen, ob er beglückt oder enttäuscht ist. Diese Oper mit ihrer gemäßigt modern klingenden Musik war ein eindeutiger Publikumserfolg (Aufführungen auch in Marseille und Triest), was in vielleicht noch stärkerem Maße auf Bibalos zweite Oper, *Fräulein Julie* nach dem Schauspiel von August Strindberg, zutrifft, die 1975 in Aarhus uraufgeführt und dann am Dortmunder Stadttheater nachgespielt wurde.

Georges Bizet
1838 – 1875

»Diese Musik scheint mir vollkommen. Sie kommt leicht, biegsam, mit Höflichkeit daher.« Mit diesen Worten hat Friedrich Nietzsche Georges Bizets *Carmen* charakterisiert, die seit ihrem Siegeszug um die Welt bis heute nichts von ihrer unmittelbaren Faszination eingebüßt hat. Über ihre Popularität hinaus wurde die Oper auch zum Gegenstand musikästhetischer Diskussion erhoben, die von Nietzsche eröffnet wurde, der die Musik der Franzosen von der »décadence« der Wagnerschen Musik positiv absetzte: »Sie ist reich. Sie ist präzis. Sie baut, organisiert, wird fertig: damit macht sie den Gegensatz zum Polypen in der Musik, zur »unendlichen Melodie«. Leider hat der Erfolg der *Carmen* die übrigen Werke Bizets unverdientermaßen zurückgedrängt; denn seine symphonischen Werke, seine Lieder, die Klaviermusik und weitere Bühnenwerke tragen ebenfalls die Hauptmerkmale französischer Kultiviertheit: Eleganz, Klarheit, Temperament und Sinnlichkeit.

Bereits mit neun Jahren besuchte der am 25. Oktober 1838 in Paris geborene Georges Bizet das Conservatoire. Sein Vater war Gesangslehrer, was nicht ohne Einfluß auf die musikalische Entwicklung des Sohnes gewesen sein dürfte. Zu Bizets berühmten Lehrern zählten Charles Gounod und der damals gefeierte Opernkomponist Jacques Fromental Halévy, dessen Tochter er 1869 heiratete. Das wohl schönste Zeugnis seiner Studienzeit ist die überschwengliche und in der Satztechnik erstaunlich reife C-Dur-Symphonie des 17jährigen, deren Melodienüberfluß und tänzerische Leichtigkeit später Georges Balanchine zu einer Choreographie für das New York City Ballet anregen sollten. Das Werk wurde erst 80 Jahre nach seiner Entstehung 1935 uraufgeführt. Wie viele andere französische Komponisten wurde auch Bizet 1857 mit dem Rompreis ausgezeichnet. Nach Beendigung seines Studiums arbeitete er als Musiklehrer, Korrepetitor und freischaffender Komponist. Obwohl Bizet heute vor allem als Opernkomponist bekannt ist, war ihm zu Lebzeiten gerade mit dieser Gattung wenig Erfolg beschieden. 1863 kam seine erste große Oper, *Les pêcheurs de perles* (Die Perlenfischer), am Théatre Lyrique heraus. Die Kritik warf ihm vor, daß er Gounod, Verdi und Wagner imitiere, während Berlioz in seiner Besprechung des Werkes auf »die beträchtliche Anzahl schöner, ausdrucksvoller Stücke voller Feuer und Farbenreichtum« hinwies. Doch das Werk brachte es nur zu einem Achtungserfolg und wurde nach der 18. Vorstellung abgesetzt. Nicht viel anders erging es der folgenden Oper *La jolie fille de Perth* (Das schöne Mädchen aus Perth; UA: Paris 1867), und dem Einakter *Djamileh* (UA: Paris 1872). Größeren Erfolg dagegen errang Bizets Bühnenmusik zu Alphonse Daudets Drama *L'Arlésienne* (Das Mädchen von Arles), die vor allem in der Bearbeitung zu zwei Suiten bei mehreren Konzertaufführungen erhebliche Beachtung fand. Auch Bizets letztes Bühnenwerk, die am 3. März 1875 uraufgeführte *Carmen*, wurde vom Publikum und von der Kritik kühl aufgenommen. Die Ablehnung resultierte hauptsächlich aus dem als zu veristisch und kraß

empfundenen Libretto. Daß Bizet aus Kummer über den Mißerfolg seiner Oper genau drei Monate nach der Uraufführung am 3. Juni 1875 in Bougival bei Paris starb, gehört in den Bereich der Legende. Schuld an seinem frühen Tod war ein chronisches Herzleiden. So konnte Bizet den triumphalen Durchbruch seiner Carmen, der mit der Wiener Erstaufführung noch im selben Jahr einsetzte, nicht mehr miterleben.

Opern

Les pêcheurs de perles (Die Perlenfischer)

Oper in drei Akten – Text von Eugène Cormon und Michel Carré.
UA: Paris 1963
Schauplatz: Ceylon.

Am Strande warten die Perlenfischer mit ihrem Anführer Zurga auf die geweihte Jungfrau, die mit ihren Gesängen das Meer beruhigen und die Fischer beim Tauchen beschützen soll. Nach langer Abwesenheit kehrt Nadir zurück. Er hatte das Dorf einst in Feindschaft mit Zurga verlassen, weil beide dieselbe Frau liebten. Im Gedenken an sie schwören sich beide nun ewige Freundschaft. Als die verschleierte Jungfrau erscheint, erkennt Nadir sofort die Stimme der einst geliebten Leila wieder. Der Hohepriester geleitet Leila auf einen Felsen, wo sie unter Androhung des Todes gelobt, sich nur den heiligen Gesängen zu widmen und keinem ihr entschleiertes Gesicht zu zeigen. Nachts schleicht Nadir zu ihr, und sie beteuern einander ihre Liebe. Die beiden werden vom Hohenpriester entdeckt und als Verräter zum Tode verurteilt. Obwohl auch Zurga Leila liebt, zündet er das Dorf an, damit das Paar, den Schrecken der Fischer nutzend, ungehindert fliehen kann. Dem exotischen Sujet der Handlung wird Bizets Musik mit vielen orientalisierenden Anklängen gerecht.

Carmen

Oper in vier Akten – Text von Henri Meilhac und Ludovic Halévy nach der gleichnamigen Novelle von Prosper Mérimée.
UA: Paris 1875
Personen: Carmen, Zigeunerin (MS) – Don José, Sergeant (T) – Micaela, ein Bauernmädchen (S) – Escamillo, Stierkämpfer (Bar) – Zuniga, Leutnant (B) – Moralès, Sergeant (Bar) – Frasquita (S) und Mercédès (A), Zigeunerinnen – Dancairo (T) und Remendado (T), Schmuggler – Soldaten, Volk, Straßenjungen, Arbeiterinnen einer Zigarettenfabrik, Zigeuner und Zigeunerinnen, Schmuggler und Schmugglerinnen, Verkäufer und Verkäuferinnen, Toreros.
Ort und Zeit: Sevilla und Umgebung, um 1820.
Schauplätze: belebter Platz vor der Stadtwache und einer Zigarettenfabrik; Schmugglerschenke des Lillas Pastia; Gebirgspaß; vor dem Haupteingang der Stierkampfarena.

Micaela, ein Mädchen vom Lande, kommt nach Sevilla und sucht in dem bunten Treiben der Stadt ihren Verlobten José, der Sergeant bei den Soldaten ist. Von der Wache erfährt sie, daß er nach der Wachablösung hier zu finden sein werde. Nach Josés Eintreffen läutet die Glocke der Zigarettenfabrik die Arbeitspause ein. Der Platz füllt sich mit den jungen Arbeiterinnen und ihren Freunden. Auch die rassige Carmen erscheint im Fabriktor und fasziniert alle sofort mit dem temperamentvollen Tanz einer Habanera und dem Klang ihrer Stimme. Sie weiß genau um ihre Wirkung auf die Männer. Der gleichgültig zuschauende Sergeant José reizt ihre Neugier, und sie wirft ihm eine Rose zu, bevor sie in die Fabrik zurückkehrt.
Micaelas Besuch reißt Don José aus seiner Verwirrung. Sie überbringt ihm Grüße und ein Geldgeschenk seiner Mutter. Beide erinnern sich an die gemeinsame Zeit im Heimatdorf und erneuern ihre freundschaftliche Zuneigung. Micaela muß wieder fort. Die Wache bekommt zu tun, denn in der Fabrik hat es eine durch Carmen verursachte Messerstecherei gegeben. José muß Carmen festnehmen. Sie verspricht, ihm zu gehören, wenn er ihr zur Flucht verhelfe. José lockert Carmens Fesseln, und auf dem Weg ins Gefängnis kann sie entkommen. Er wird deshalb mit mehrwöchigem Arrest bestraft und hofft die ganze Zeit auf das Wiedersehen mit Carmen in der Schenke von Lillas Pastia, wo Soldaten und Zigeunermädchen sich treffen. Escamillo, ein erfolgreicher Torero, feiert dort gerade seinen Sieg, und Carmen ist von ihm fasziniert. Da kommt José aus der Haft, doch sein Zusammensein mit Carmen ist nur kurz, denn der Zapfenstreich zwingt ihn zum Aufbruch. Carmen verhöhnt sein Pflichtbewußtsein und stachelt zugleich seine Leidenschaft an. Sie fordert ihn auf, zu desertieren und mit ihr in die Berge zu fliehen. Da erscheint Leutnant Zuniga und befiehlt zynisch dem Sergeanten, ihn mit Carmen allein zu lassen. Der eifersüchtige José hebt gegen den Vorgesetzten die Waffe, die in der Schenke versammelten Schmuggler verhindern einen Mord. José wird fahnenflüchtig und beginnt mit Carmen ein Schmugglerleben in den Bergen. Doch sie wird ihres neuen Geliebten bald überdrüssig und will ihn wieder loswerden. Beim Kartenlegen sieht sie ihren baldigen Tod voraus. Escamillo ist Carmen in die Berge gefolgt und wird von José zum Zweikampf auf Leben und Tod gefordert. Der Torero unterliegt, doch Carmen greift rettend ein. Als Micaela, die den Jugendgeliebten aus sei-

Carmen. Staatstheater Stuttgart, 1991. Inszenierung: Carlos Saura. Carmen: Martha Senn; José: Neil Shicoff.

nem gesetzlosen Leben lösen will, ihn vergeblich zur Rückkehr auffordert, vermag nur die Nachricht, daß seine Mutter im Sterben liege, José zu einer vorübergehenden Trennung von Carmen zu bewegen. Vor der Stierkampfarena in Sevilla jubelt die Menge dem Einzug der Toreros zu. Carmen begleitet Escamillo. Zigeunerinnen warnen sie vor dem zurückgekehrten José, der um die Arena herumschleicht. Er stellt sich ihr in den Weg und fordert sie auf, mit ihm zu kommen. Doch sie bekennt ihre Liebe zu Escamillo und stößt ihn zurück. Don Josés Leben ist zerstört, und in seiner Verzweiflung tötet er Carmen.

Carmen ist die meistgespielte Oper überhaupt. Sie wurde in 20 Sprachen übersetzt und sogar in chinesisch gesungen. Über ein Dutzend Verfilmungen bezeugen ihren Ruhm, der mit der freien *Carmen*-Adaption von Carlos Saura 1983 (mit Antonio Gades und Laura del Sol) einen neuen Höhepunkt erreichte. Nach Bizets frühem Tod schuf sein Freund Ernest Guiraud eine Fassung mit rezitativischer Vertonung der Dialoge, die lange Zeit gebräuchlich war, bis die Ausgabe von Fritz Oeser 1964 die ursprüngliche Fassung mit gesprochenen Dialogen wiederherstellte, die sich mittlerweile weitgehend durchgesetzt hat.

Über die Gründe, weshalb gerade *Carmen* die Sehnsüchte eines bürgerlichen Publikums rollendeckend befriedigt, dem die Radikalität einer solch emanzipierten Existenz unerreichbar erscheinen muß, läßt sich ausgezeichnet spekulieren. Es hat schon mit der Gesetz und Sitte hinter sich lassenden Macht des Eros zu tun. Dabei muß man sich aber klarmachen, daß die Opernfassung eine erheblich domestizierte Version der literarischen Vorlage von Mérimée ist. Dort geht es ungleich realistischer härter und brutaler zu, und man kann jedem Opernfreund nur dringend empfehlen, sich diese Novelle einmal zu Gemüte zu führen.

Orchesterwerke

Symphonie C-Dur

Sätze: I. Allegro vivo – II. Adagio –
III. Allegro vivace – IV. Allegro vivace.
UA: Basel 1935

Jahrzehntelang ruhte die Urschrift dieser Jugendsymphonie in der Bibliothek des Pariser Konservatoriums unbeachtet, bis Felix von Weingartner auf sie aufmerksam gemacht wurde, der das Werk in Basel zur Urauf-

führung brachte. Es ist ein frisches, originelles Stück von gallischem Esprit.
Im ersten Satz fallen die reizenden solistischen Horn-Motive der Durchführung auf. Der langsame Satz (a-moll) bringt nach schönem romantischem Oboen-Gesang ein großangelegtes Fugato. Beim Menuett (Satz III) in G-Dur (Trio in C) fällt das rasche Zeitmaß auf. Das Finale weist Sonatenform auf. Besonders hübsch das melodische Seitenthema in G-Dur. 1947 gestaltete der Choreograph Georges Balanchine nach dieser Symphonie ein erfolgreiches Ballett.

Arlésienne-Suiten
Diese populärste Schöpfung Bizets auf instrumentalem Gebiet war ursprünglich eine Schauspielmusik zu Alphonse Daudets »L'Arlésienne«. Der dramatische Hintergrund: Ein junger Mann namens Frédéric begeht am Abend seiner Verlobung Selbstmord, da er die Arlésienne, d. h. ein Mädchen aus Arles, das seiner nicht würdig befunden wurde, nicht vergessen kann. Die Schauspielmusik Bizets hat kaum erkennbare Beziehungen zu den Vorgängen des Dramas, sie stellt vielmehr eine einzige Huldigung an den Geist der provenzalischen Volksmusik dar.
Nr. 1. Schon der einleitende Satz der ersten Suite (ursprünglich die Ouvertüre), »Marche de Turenne«, ist auf eine Volksmelodie aus der Provence komponiert. In der elegischen Fortspinnung des Satzes wird die Sehnsucht des Helden nach seiner Geliebten geschildert. Zwei weitere Sätze (Minuetto und Adagietto) von schwermütig-schwärmerischem Charakter nehmen Bezug auf entsprechende Stellen des Schauspiels. Der abschließende Satz IV, Carillon überschrieben, ist ein kunstvolles Gebilde: 60 Takte lang erklingt das Glokkenmotiv des Horns als Basso ostinato – im Schauspiel eine frohe Volksszene der Dorfbewohner anläßlich der Verlobung Frédérics. Bei der melodischen Entwicklung der Oberstimmen benutzt Bizet wieder ausgiebig provenzalische Motive.
Nr. 2. Die zweite Suite mit der berühmten Farandole und der Pastorale (beide in den 3. *Carmen*-Akt aufgenommen) wurde nach Bizets Tod von seinem Freund Ernest Guiraud zusammengestellt.

Boris Blacher 1903 – 1975

Der Komponist stammte aus einer baltendeutschen Familie und wurde am 6. Januar 1903 in Newchwang in der Mandschurei geboren. Er studierte in Berlin zunächst Architektur, dann Komposition und Musikwissenschaft und machte sich als Komponist, Musiktheoretiker und Pädagoge einen Namen. Mit seiner Technik der »variablen Metren«, bei denen rhythmische Werte in Reihen um gleiche Werte vermehrt oder vermindert werden (z. B. 3/8, 4/8, 5/8, 4/8, 3/8), war er ein Vorläufer der seriellen Musik. Als Theoretiker und hervorragender Pädagoge hat er auf viele jüngere avantgardistische Komponisten großen Einfluß ausgeübt. So gehörten Gottfried von Einem, Giselher Klebe, Aribert Reimann und Isang Yun zu seinen Schülern. Er starb am 30. Januar 1975 in Berlin und hinterließ zahlreiche Instrumental- und Vokalwerke, die mit ihrem Sinn für Ironie und mit ihrer geistreichen Machart eher französischen als deutschen Geist verraten. Von seinen zahlreichen Konzertwerken waren die *Paganini-Variationen* (über die 24. Caprice) 1947 am erfolgreichsten.

Bühnenwerke

Boris Blacher erfaßte das ganze Gebiet der Oper, des szenischen Oratoriums und des Balletts. Er komponierte u.a. die Opern und szenischen Oratorien *Fürstin Tarakanowa* (UA: Wuppertal 1941), *Die Flut* (UA: Dresden 1947), *Der Großinquisitor* nach Dostojewski (UA: Berlin 1947), *Amor verliebt sich* (UA: Schwetzingen 1947), *Die Nachtschwalbe* (UA: Leipzig 1948), *Romeo und Julia* nach Shakespeare (UA: Salzburg 1950), *Preußisches Märchen* (UA: Berlin 1952), *Abstrakte Oper Nr. 1* (UA: Mannheim 1953; Neufassung: Berlin 1957), *Rosamunde Floris* (UA: Berlin 1960), *Zwischenfälle bei einer Notlandung* (UA: Hamburg 1966), *200 000 Taler* (UA: Berlin 1969), *Yvonne, Prinzessin von Burgund* (UA: Wuppertal 1973) und *Das Geheimnis des entwendeten Briefes* (UA: Berlin 1975) sowie die Ballette *Harlekinade* (UA: Berlin 1941), *Chiarina* (UA: Berlin 1950), *Hamlet* nach Shakespeare (UA: München 1950), *Lysistrata* nach Aristophanes (UA: Berlin 1951), *Der Mohr von Venedig* nach Shakespeares »Othello« (UA: Wien 1955) und *Tristan* (1965).

Preußisches Märchen
Ballett-Oper in 5 Bildern – Text von Heinz von Cramer.
UA: Berlin 1952

Das Werk ist eine giftige Verspottung des Spießertums der letzten Jahrhundertwende im Stil einer Köpenickiade. Im Mittelpunkt steht ein armseliger Stadtschreiber. Die Musik zeichnet sich durch harte Rhythmik und Elan aus.

Abstrakte Oper Nr. 1
In einem Akt – Text von Werner Egk.
UA: Rundfunk-UA: Frankfurt am Main, 28. 6. 1953;
Bühnen-UA: Mannheim, 10. 10. 1953

Die Oper will Grundsituationen des Menschen unserer Tage in abstrakter Form darstellen. Ohne Handlung werden Zustände ins Szenische projiziert, wie »Angst – Liebe I – Panik – Liebe II« usw. Chor, Bläser, Klavier und Schlagzeug geben den Klanghintergrund des von drei Solisten getragenen Stückes.

Die Flut
Kammeroper in einem Akt – Text von Heinz von Cramer nach einer Novelle von Guy de Maupassant.
UA: Rundfunk-UA: Berlin 1946;
Bühnen-UA: Dresden 1947
Personen: Der Fischer (Bar) – Das junge Mädchen (S) – Der alte Bankier (B) – Der junge Mann (T).
Ort und Zeit: Küste mit gestrandetem Wrack, Gegenwart.

Eine Reisegesellschaft, bestehend aus einem reichen Bankier und einem jungen Paar, will trotz der Warnungen eines Fischers ein gestrandetes Schiffswrack besichtigen, wird dabei aber von der Flut überrascht. Der Bankier glaubt sich mit seinem Geld aus der Zwangslage retten zu können, das junge Mädchen verliebt sich in den Fischer. Die Gefahr war gar nicht so groß, denn bald tritt Ebbe ein, und auf dem Schiffswrack stehen Menschen mit veränderten Charaktervorzeichen: Der Freund des Mädchens ermordet den Bankier und überredet seine Geliebte, mit dem geraubten Geld ein schönes Leben zu führen. Angesichts solcher Lockungen läßt das Mädchen den Fischer allein.

Rosamunde Floris
Oper in zwei Akten – Text von Gerhart von Westerman nach einem nachgelassenen Schauspiel von Georg Kaiser.
UA: Berlin 1960

Rosamunde Floris soll ein Gleichnis sein für die »reine Seele der Kunst, die in Unabhängigkeit schwebt.« Rosamunde erwartet ein Kind, will sich indessen von ihrem Liebhaber trennen. Ein neuer Liebhaber, den Rosamunde zu gewinnen sucht, stirbt; sein Bruder löst seinerseits ein Verhältnis mit einer Krankenschwester, um Rosamunde zu ehelichen und standesgemäße Verhältnisse zu schaffen. Die Krankenschwester erfährt die Hintergründe des Dramas und wird dann von Rosamunde ermordet.
Blachers Musik ist psychologisch auf den kolportagehaften Vorwurf eingestimmt.

Der Mohr von Venedig
Ballett mit einem Prolog, 8 Bildern und einem Epilog. Libretto von Erika Hanka nach Shakespeares »Othello«.
UA: Wien 1955

Personen: Othello, der Mohr von Venedig, Feldherr – Jago und Cassio, seine Offiziere – Emilia, Jagos Gattin – Desdemona, die Geliebte und Gattin Othellos – Brabantio, ihr Vater – Rodrigo, ein abgewiesener Liebhaber Desdemonas – Montano, ein zypriotischer Edler – Bianca, eine junge Kurtisane – Drei Edle aus Venedig – Eine Frau im Sturm – Söldner, Hofgesellschaft, Kurtisanen, Diener, Pagen, Volk – Die Tänzer der Ritornelle.
Ort und Zeit: Venedig und Zypern, 1570.

Diese Ballettadaption der Shakespeareschen Eifersuchtstragödie beschränkt sich auf den geistig-seelischen Grundgehalt der Vorlage. Der Handlungsablauf lehnt sich daher lediglich in loser Form an das literarische Vorbild an. Im Prolog wird die tragische Lösung des Konflikts bereits vorweggenommen. Die folgenden 8 Bilder geben eine Rückblende auf das Leben Othellos und Desdemonas. Zwischen den Bildern werden Ritornelle (Zwischenspiele) getanzt, in denen die wesentlichen Gedanken und Gefühlsinhalte der einzelnen Szenen zusammengefaßt wiedergegeben werden. Im Epilog gibt Othello nach Erkenntnis seiner Verblendung sich selbst den Tod. Der fliehende Jago wird von den Speeren der Soldaten getötet.

Ernest Bloch
1880 – 1959

Bloch wurde am 24. Juli 1880 in Genf geboren und studierte in Genf, Brüssel, Frankfurt am Main und München. Nach längerem Aufenthalt in Paris kehrte er in die Schweiz zurück und wirkte als Dirigent und Kompositionslehrer. 1916 übersiedelte er in die USA, wo er als Komponist, Musiktheoretiker und Pädagoge auf viele jüngere Musiker und Komponisten großen Einfluß ausübte. Von 1930 bis 1938 lebte er wieder in Europa, dann ging er endgültig nach Amerika und starb am 15. Juli 1959 in Portland/Oregon. Er versuchte, eine neue nationaljüdische Musik zu schaffen, die sich nicht so sehr an der Folklore orientierte, sondern vielmehr aus dem jüdischen Geist und Charakter entwickelte. Diese Bestrebungen machten Bloch zum wichtigsten Repräsentanten einer Renaissance der jüdischen Musik. Er gehörte nicht nur in der Neuen Welt zu den besten Meistern einer gemäßigt modernen Tonkunst mit idealistischer und humanitärer Zielsetzung.

Sein erstes Werk war die *Symphonie Nr. 1* in cis-moll (1910), die Romain Rolland damals für eines der wichtigsten Werke der modernen Schule erklärte. Großen Erfolg hatte die hebräische Rhapsodie *Schelomo* (1916) für Cello und Orchester. Die Thematik dieses Werkes beruht auf hebräischen Volksmelodien und slawischer Folklore. Eine Huldigung an die neue Heimat war die epische Rhapsodie *America* (1926). Alle symphonischen Werke Blochs bedienen sich des modernen Großorchesters. Erwähnt seien noch das *Concerto grosso* für Streichorchester und obligates Klavier, die *Suite* für Bratsche und Orchester, seine 1910 in Paris uraufgeführte Shakespeare-Oper *Macbeth* und die unvollendet gebliebene Oper *Jezabel*.

Karl-Birger Blomdahl
1916 – 1968

Blomdahl gilt als wichtigster Vertreter der mittleren Komponistengeneration von Schwedens Moderne. Er wurde am 19. Oktober 1916 zu Växjö geboren und studierte Komposition bei Hilding Rosenberg in Stockholm. Nach Aufenthalten in Frankreich und Italien leitete er die Stockholmer Kammermusikvereinigung »Fylklingen« und hielt Gastvorlesungen in den USA. 1960 wurde er Professor an der Musikhochschule in Stockholm, und von 1965 bis zu seinem Tod leitete er die Musikabteilung des Schwedischen Rundfunks und Fernsehens. Mit seiner 3. Symphonie *Facetten* (1951) schuf er das erste bedeutende serielle Werk in Schweden. Zu seinen wichtigeren Werken zählen die Sonett-Kantate *Im Spiegelsaal* (1953), die Ballett-Suite *Sisyphos* (1954) und *Forma ferritonans* für Orchester (1961). Letzteres Werk, eine Huldigung an die Eisenindustrie, ist jedoch nicht etwa der Versuch einer naturalistischen Maschinenmusik wie Mossolows *Eisengießerei* (1926), sondern bedient sich des Zahlenvorrats der chemischen Formeln als Strukturelement. Am bekanntesten wurde Blomdahl jedoch durch seine beiden Opern, die Weltraumoper *Aniara* (1959) und die komische Oper *Herr von Hancken* (1965), die in Schweden zu einer Art Volksoper wurde. Im Nachlaß fanden sich Skizzen zu einer dritten Oper, *Die Geschichte vom großen Computer*. Blomdahl experimentierte auch mit elektronischen Klängen, von denen er bereits in *Aniara* Gebrauch machte. Blomdahl starb am 14. Juni 1968 in Kungsängen bei Stockholm.

Aniara
Eine Revue vom Menschen in Zeit und Raum – Oper in zwei Akten (7 Bildern) nach Harry Martinsons gleichnamigem Versepos von E. Lindegren.
UA: Stockholm 1959

Das Raumschiff »Aniara« ist mit 8000 Menschen an Bord, die von der verseuchten Erde evakuiert werden sollen, auf der Fahrt zum Mars. Als das Raumschiff aus seiner Bahn geworfen wird und seine Fahrt auf unbestimmte Zeit in Richtung auf das Sternbild Leier fortsetzt, entsteht Panik an Bord. Im Kultraum der Aniara wird »Mima«, ein Roboter, halb Seele, halb Mensch, angebetet. Verzweifelte Ausbrüche hysterischer Vergnügungssucht wechseln mit apathischer Hoffnungslosigkeit angesichts der Aussicht, die Reise bis zum erlösenden Tod fortsetzen zu müssen.

Herr von Hancken
Komische Oper – Text von E. Lindegren nach einem Roman von Hjalmar Bergman.
UA: Stockholm 1965

Die Hauptperson der in der schwedischen Provinz zu Anfang des 19. Jahrhunderts spielenden Handlung ist ein alter Kapitän, der von der ohnmächtigen Begierde beseelt ist, in seinem Leben irgend etwas Größeres zu leisten, ohne daß er jedoch dazu die mindesten Voraussetzungen mitbrächte. Er will die vom Arzt ihm noch zugesprochenen sechs Wochen seines Lebens nutzen. Der Scharlatan und Hypnotiseur Lesage eröffnet ihm verschiedene Möglichkeiten: die Rolle eines Chevalier d'amour, die Organisation eines Königstreffens und die Aufwiegelung des Volkes zur Revolution. Nachdem alles gescheitert ist und er zur Erkenntnis seiner Bedeutungslosigkeit gekommen ist, stirbt er, eine Art moderner Jedermann, mit der biblisch klingenden Einsicht: »Als ein Windhauch kam ich zur Welt, und ins Wasser schrieb ich meinen Namen.«
Im Gegensatz zu »Aniara« kammermusikalische Besetzung des Orchesters. Vorwiegend rezitativische Behandlung der Singstimmen mit kurzen ariosen Einlagen. SH

Luigi Boccherini
1743 – 1805

Mancher hat seine erste Begegnung mit Boccherini vielleicht in dem Film »Ladykillers« gemacht, wo das berühmte Menuett eine dramaturgisch wichtige Rolle spielt.

Als Sohn eines Kontrabassisten wurde Boccherini am 19. Februar 1743 in Lucca geboren und schon als Kind zum Cellisten ausgebildet. Bereits mit 13 Jahren trat er öffentlich auf. Zur Vervollständigung seiner Ausbildung ging er 1757 nach Rom. 1761 kehrte er nach Lucca zurück, wirkte dort als Cellist und ging dann auf Konzertreisen, die ihn bis nach Frankreich führten. In Paris veröffentlichte er seine ersten Kammermusikwerke. 1769 übersiedelte Boccherini nach Madrid, wo er als Virtuose und Kammerkomponist tätig war und 1785 Kapellmeister der Herzogin von Benavente wurde. Offenbar verlor er diese Stelle später, denn die letzten Lebensjahre verbrachte er zurückgezogen in sehr ärmlichen Verhältnissen. 1787 wurde er von König Friedrich Wilhelm II. für ein ihm gewidmetes Werk zum Hofkomponisten ernannt und schrieb dann in den folgenden Jahren zahlreiche Werke für den preußischen König, ohne seinen Wohnsitz in Madrid aufzugeben. Er starb dort am 28. Mai 1805. Seine Gebeine wurden 1927 nach Lucca übergeführt.

Boccherini war Cellovirtuose, und so erfuhr vor allem dieses Instrument durch ihn interessante Ausdrucksbereicherungen. Seine *Cellokonzerte* werden noch heute gespielt. Elegantes, kantables Rokoko findet sich in Boccherinis ganzem Schaffen, im Konzert ebenso wie in der Kammermusik. Er schrieb 7 Symphonien, 90 Streichquartette, 124 Streichquintette und die Oper *La Clementina* (eigentlich eine Zarzuela). Hervorzuheben ist außer dem sehr beliebten Menuett (aus dem *Streichquintett* E-Dur op. 13, Nr. 5) die *Symphonie Nr. 3* in C-Dur op. 16.

Mit Boccherini erlebte die italienische Streichertradition ihren letzten Triumph, der aber ihren Schöpfer kaum überdauerte, da in allen anderen europäischen Ländern bereits das Klavier eine beherrschende Rolle in der Kammermusik erobert hatte.

Jerry Bock
geb. 1928

Der am 23. November 1928 in New Haven geborene amerikanische Komponist studierte an der Universität von Wisconsin Musik und komponierte schon im Alter von 17 Jahren sein erstes Musical (*My Dream*). Den Durchbruch am Broadway erzielte er 1956 mit dem Musical *Mr. Wonderful.* Im gleichen Jahr erhielt er auch eine Auszeichnung bei den Filmfestspielen von Cannes für seine Filmmusik zu *Wonders of Manhattan.* Sein berühmtestes Musical ist *Fiddler on the Roof* (1964), das auch in Deutschland mit Shmuel Rodensky in der Rolle des Milchmanns Tevje erfolgreich war. Die Verfilmung (1971) mit der Choreographie von Jerome Robbins machte das Werk weltweit populär. Seine weiteren Musicals sind hierzulande nicht bekanntgeworden: *Fiorello* (1959); *Tenderloin* (1960); *She loves me* (1963); *The Apple Tree* (1966); *The Rothschilds* (1970).

Anatevka (Fiddler on the Roof)
Musical in zwei Akten.
Text von Joseph Stein nach der Erzählung »Tevje, der Milchmann« von Sholem Alejchem. Song-Texte von Sheldon Harnick.
UA: New York 1964. Deutsche EA: 1968
Personen: Tevje, ein Milchmann – Golde, seine Frau – Zeitel, Hodel, Chava, Sprientze und Bielke, ihre Töchter – Jente, Heiratsvermittlerin – Frumah Sarah – Oma Zeitel – Schandel – Mottel Kamzoil, Schneider – Perchik, Student – Lazar Wolf, Metzger – Motschach, Gastwirt – Rabbi – Mendel, dessen Sohn – Awram, Buchändler – Jussel, Hutmacher – Nachum, der Bettler – Wachtmeister – Fedja, ein Russe – Der Fiedler – Dorfbewohner.
Ort und Zeit: Anatevka, ein kleines ostjüdisches Dorf in Rußland, um 1905.

Die Handlung spielt Anfang unseres Jahrhunderts in Anatevka, einem armseligen Dorf in Rußland, in dem ein Häuflein von Juden Zuflucht gefunden hat. Der naivfromme Milchmann Tevja hat mit seiner Frau Golde fünf Töchter namens Zeitel, Hodel, Chava, Sprientze und Bielke, die allesamt noch nicht verheiratet sind. Zeitel, die älteste, soll den reichen Fleischer Wolf zum Mann nehmen, aber sie verlobt sich heimlich mit dem armen Schneider Mottel.
Als das ganze Dorf schließlich ausgelassen die Hochzeit der beiden feiert, tauchen zaristische Schläger auf, die das Dorf verwüsten. Tevje hadert mit seinem Gott, der ihm die Erklärung für das erlittene Ungemach schuldig bleibt. Die Tocher Hodel entscheidet sich für Perchik, einen revolutionären Studenten aus Kiew, der den Zaren stürzen will und nach Sibirien verbannt wird. Ein weiterer Schlag trifft die Eltern, als sie erfahren, daß Chava einen christlich erzogenen Russen heiraten will. Schließlich kommt der Zusammenbruch auch der dörflichen Gemeinschaft. Die Bewohner von Anatevka müssen auf Geheiß des Zaren ihr Dorf binnen drei Tagen verlassen. Tevje versammelt den Rest seiner Familie um sich, um sein Glück in Amerika zu suchen.

François Adrien Boieldieu
1775 – 1834

Boieldieu, neben dem nur wenig jüngeren Daniel François Esprit Auber einer der wichtigsten Vertreter der französischen Opéra comique in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wurde am 16. Dezember 1775 in Rouen geboren. Vom Domorganisten seiner Vaterstadt ausgebildet, begann er schon bald für die Bühne zu komponieren. Mit dem Einakter *Der Kalif von Bagdad* (1800) hatte er in Paris seinen ersten großen Opernerfolg, der ihn mit einem Schlage bekannt machte. Von 1803 bis 1810 war er kaiserlicher Hofkapellmeister in St. Petersburg, kehrte dann aber wieder nach Frankreich zurück. Von seinen rund 35 Bühnenwerken wird noch heute *Die weiße Dame* (1825) gelegentlich aufgeführt, die wegen ihrer Bühnenwirksamkeit und ihrer Melodik rasch populär wurde und ein Welterfolg war. Boieldieu, der über ein Jahrzehnt auch als Professor für Komposition am Pariser Konservatorium wirkte, wo Auber zu seinen Schülern gehörte, starb am 8. Oktober 1834 in Jarcy bei Paris.

La Dame blanche (Die weiße Dame)
Komische Oper in drei Akten – Text von Augustin Eugène Scribe nach Sir Walter Scotts Romanen »Guy Mannering« und »Das Kloster«.
UA: Paris 1825
Personen: Gaveston, Schloßverwalter des Grafen d'Avenel (B) – Anna, sein Mündel, die »weiße Dame« (S) – George Brown, ein junger englischer Offizier (T) – Dikson, Pächter des Grafen (T) – Jenny, seine Frau (S) – Margarete, eine alte Dienerin (A) – MacIrton, Friedensrichter (B) – Gabriel – Landleute, Pächter, Gerichtsbeamte.
Ort und Zeit: Schottland 1759.
Schauplätze: Pachthof Diksons; Saal im Schloß des Grafen d'Avenel; Rittersaal.

Durch eine geheimnisvolle weiße Dame, die nachts im Schloß Avenel geistert, wird ein altes Rätsel gelöst: Der Offizier George Brown, den man für verschollen gehalten hatte, ist der echte Sohn des Schloßherrn.
Hinter der weißen Dame verbirgt sich das Mündel Gavestons. Die einigermaßen verworrenen Beziehungen zwischen den Hauptpersonen des Spiels, dessen Reiz gerade darin liegt, daß einer vom andern mehr weiß oder erfährt, als nach dem Gang der Ereignisse anzunehmen ist, klären sich zum Teil während einer Auktionsszene. Der dritte Akt ist voll von absonderlichem Bühnenspuk. In der abschließenden großen Erkennungsszene bestätigt sich endgültig: George Brown ist der verschollen geglaubte Erbe des Hauses Avenel, Graf Julius, der die geliebte Anna zur Frau gewinnt.

Alexander Borodin
1833 – 1887

Als natürlicher Sohn des russischen Fürsten Gedeanow wurde Alexander Porfirjewitsch Borodin am 12. November 1833 in St. Petersburg geboren. Er studierte Medizin und Chemie und wurde 1864 Professor an der Petersburger militärärztlichen Akademie. Obwohl seine musikalische Begabung schon früh auffiel, komponierte er sein ganzes Leben lang nur aus Liebhaberei und erhielt lediglich von Mili Balakirew einigen Unterricht. Seine Werke wurden vor allem von Rimski-Korsakow und Glasunow instrumentiert. Mit Balakirew, Cäsar Cui, Mussorgski und Rimski-Korsakow gehörte Borodin zu dem sogenannten »Mächtigen Häuflein«, einer Gruppe von fünf russischen Musikern, die dem Einfluß der westeuropäischen Musik entgegenzuwirken und nach dem Vorbild Glinkas aus dem Geist der russischen Folklore einen nationalrussischen Musikstil zu entwickeln versuchten.

Im Sinne dieser Neurussischen Schule schrieb Borodin *Symphonien* in Es-Dur, h-moll und a-moll, die symphonische Dichtung *Eine Steppenskizze aus Mittelasien*, Kammermusik, Klavierwerke und Lieder sowie die Oper *Fürst Igor*. Außer dieser Oper und der *Steppenskizze* wird vor allem seine *Zweite Symphonie* in h-moll häufiger gespielt. Die bekannten *Polowetzer Tänze* aus *Fürst Igor* haben sich auch den Konzertsaal erobert und werden mitunter als selbständiges Ballett aufgeführt. Alexander Borodin starb am 27. Februar 1887 in St. Petersburg.

Eine Steppenskizze aus Mittelasien
Das 1880 entstandene suggestive Stück ist Franz Liszt gewidmet. Borodin gab ihm eine Art von programmatischer Übersicht: »In der Stille der sandigen Steppen erklingt der Refrain eines sanften russischen Liedes, man hört auch wehmütige orientalische Gesänge und Hufschläge von Pferden und Kamelen...« Die beiden Motive kommen näher; das russische, das von einer Militäreskorte für eine Karawane herrührt, ertönt schließlich ganz in der Nähe im Forte. Ehe sich die beiden Themen wieder in der Unendlichkeit der Steppe verlieren, erklingen beide gleichzeitig in kontrapunktischer Verschränkung. Das Werk endet, wie es begonnen hat, mit dem sirrenden hohen E der Geigen, das in einen zarten A-Dur-Akkord übergeht.

Fürst Igor
Oper in einem Prolog und vier Akten – Text vom Komponisten nach einem altrussischen Heldenepos.
UA: St. Petersburg 1890
Personen: Igor Swjatoslawitsch, Fürst von Sewersk (Bar) – Jaroslawna, seine zweite Frau (S) – Wladimir Igorewitsch, Igors Sohn aus erster Ehe (T) – Wladimir Jaroslawitsch, Fürst Galitzki, Bruder der Jaroslawna (B) – Kontschak, Polowzenchan (B) – Kontschakowna, seine Tochter (A) – Gzak, Polowzenchan (B) – Owlur, ein getaufter Polowze (T) – Skula (B) und Jeroschka (T), Gudokspieler – Amme der Fürstin Jaroslawna (S) – Ein Polowzenmädchen (MS) – Russische Fürsten und Fürstinnen, Bojaren und Bojarenfrauen, Krieger, Volk, Polowzenchane , Sklavinnen.

Ort und Zeit: die Stadt Putiwl und das Feldlager der mongolischen Polowzen im Jahr 1185.
Schauplätze: Platz vor der Kathedrale von Putiwl; Hof des Fürsten Galitzki; Feldlager der Polowzen; die zerstörte Stadt Putiwl.

Fürst Igor bereitet einen Krieg gegen die Polowzen vor, die sein Reich bedrohen. Auch das böse Vorzeichen einer Sonnenfinsternis kann ihn in seinem Entschluß nicht wankend machen. Während der Abwesenheit Fürst Igors übernimmt der Fürst Galitzki den Schutz über die Fürstin Jaroslawna, Igors Gattin und seine eigene Schwester, die voller trüber Ahnungen ist, während ihr Bruder durch leichtsinnige Lebensweise die Sitten des Volkes verdirbt.
Fürst Igor wird vom Feinde geschlagen, das Heer flutet zurück, denn es geht die Kunde, daß der Fürst und Wladimir, sein Sohn aus erster Ehe, in Gefangenschaft geraten seien.
Den Höhepunkt der Oper bringt der zweite Akt (4. Bild) mit dem Feldlager der Polowzen. Die Tochter des Polowzenchans Kontschak liebt Igors Sohn. Leidenschaftlich wird ihre Neigung erwidert. Dem gefangenen Fürsten Igor wird Freiheit versprochen, sofern er nicht wieder gegen die Polowzen zu Felde ziehe. Diese Bedingung lehnt der Fürst ab. Der Akt wird mit einem glanzvollen Tanzfest beschlossen.
Auch als neue und heftigere Kämpfe entbrennen, wahrt der Chan Kontschak, der Vater der Kontschakowna, seine ritterliche Haltung und gibt dem Landesfeind seine Tochter zur Frau. Fürst Igor entflieht der Gefangenschaft der Polowzen, während sie trunken von der Siegesfeier sind.
Die Oper endet mit einer Klageszene der Jaroslawna im zerstörten Putiwl. Igor kehrt heim. Das Volk bejubelt seinen wiedergewonnenen Fürsten.
Ganz verständlich wird Borodins Kunstwerk nur, wenn man von den Zutaten seiner Bearbeiter absieht und die Oper im Sinne der fragmentarischen Urgestalt zu erfassen bemüht ist. Freilich werden Schwächen, wie der abfallende Schlußakt und das Fehlen der Entwicklung von Charakteren, die Wirkung der Oper stets beeinträchtigen, doch die folkloristisch gefärbten Melodien, die in den Polowzen-Szenen eine exotische Stilisierung, bei den Russen-Szenen eine kirchentonartliche Mystik aufweisen, bieten dafür reichlich Entschädigung.

Hans-Jürgen von Bose
geb. 1953

Unter dem Etikett »Neue Einfachheit« wurden seit Mitte der 70er Jahre Komponisten wie Manfred Trojahn, Wolfgang von Schweinitz, Detlev Müller-Siemens, Wolfgang Rihm und Hans-Jürgen von Bose abgehandelt, die ihrer Musik mehr Raum für lyrisch-sinnlichen Ausdruck gaben, ohne dabei einen theoretischen Überbau beachten zu müssen, der die musikalischen Ausdrucksmittel einschränkt. Traditionsgebundene Formen und Materialien werden nicht verneint, sondern in einem sehr persönlichen Idiom verarbeitet.

Die musikalische Ausbildung Hans-Jürgen von Boses, geboren am 24. Dezember 1953 in München, verlief in einem merkwürdigen Zickzack. Mehrmals scheiterte er an Hochschulprüfungen, wurde aber gleichzeitig mit zahlreichen Förderpreisen und Stipendien bedacht: Frankfurter Mozart-Stiftung, Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks; Preise bei den Sommerlichen Musiktagen in Hitzacker und, für das Orchesterstück *Morphogenesis*, der Berliner Kunstpreis. 1972 begann er an der Frankfurter Musikhochschule bei Hans Ulrich Engelmann (Komposition) und Klaus Billing (Klavier) ein reguläres Studium, dem eine intensive autodidaktische Aufarbeitung musikalischer Probleme voranging.

Doch erst der private Kompositionsunterricht bei Wolfang Fortner und Aribert Reimann gab dem »Spätentwickler« das nötige kompositorische Rüstzeug. 1980 und 1985 war er als Stipendiat der Villa Massimo in Rom. Im Jahre 1986 wurde Bose Mitglied der Akademie der Künste in Berlin, 1989 Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München. Seine *Morphogenesis* für großes Orchester (1975) und die *1. Symphonie (1976)* stellen erste Versuche dar, in einer Art Schicht-Technik verschiedene Strukturen und Zeitlichkeiten simultan darzustellen. Über *Travesties in a Sad*

Landscape für Kammerorchester (1978) führt der Weg direkt zur Ballettmusik *Die Nacht aus Blei* (1981), die, wie der Komponist sagt, »einen Schlußstrich ziehen soll unter die ganze Neo-Neo-Neo-Romantik und ihren Expressionismus«. In der Auseinandersetzung mit dem Dichter Hans Henny Jahnn stieß er auf das Romanfragment *Die Nacht aus Blei.*

Jahnns bedrückende, stickige Endzeit-Stimmung bekommt einen bizarren, zuweilen messerscharfen musikalischen Ausdruck. Bose verwendet traditionelle Form-Modelle (Isorhythmische Motette, Passacaglia), kombiniert sie mit tristen Blues-Elementen. Das Resultat zeigt, daß er ein sicheres Gespür für Stimmungen und »gefrorene« Momente besitzt. In den jüngsten Werken für großes Orchester, das gilt besonders für *Idyllen* für großes Orchester (1982/83), *Symbolum* für Orgel solo und großes Orchester (1985) und *Labyrinth I* für großes Orchester (1987), weicht der nervöse, sprunghafte Grundgestus früher Kompositionen einem Zustand »wohlgeordneten Durcheinanders«: ein Labyrinth farbiger Formwerdungsprozesse.

Hans-Jürgen von Boses Werkkatalog läßt eine starke Neigung zu vokalen Ausdrucksmitteln erkennen, insbesondere zum Musiktheater. Abgesehen von ersten Opern-Versuchen wie *Bluthund* (1974) und *Das Diplom* (1975), ist die Literatur-Oper *Die Leiden des jungen Werthers* (1983/84) das erste gültige Werk, das er für die Gattung komponiert hat. Den vorläufigen Höhepunkt in Boses Schaffen stellte die Oper *Traumpalast '63* (1990) dar.

Neben der Komposition *Love after Love* (1991) für Sopran und Orchester verspricht eine für die Kölner Oper projektierte *Medea*-Oper nach Hans Henny Jahnn wichtige Impulse für das zeitgenössische Musikleben der 90er Jahre.

Die Leiden des jungen Werthers
Lyrische Szenen in zwei Teilen und einem Intermezzo nach Johann Wolfgang von Goethe – Text von Filippo Sanjust und Hans-Jürgen von Bose
UA: Schwetzingen 1986

Werther, der gerade seine Geliebte Leonore verlassen hat, flüchtet sich in eine Kleinstadt. Dort wird er auf die schöne Lotte aufmerksam, die mit Albert verlobt ist. Im Kreise von Lottes Familie fühlt sich Werther geborgen, ein Idyll, das jäh durch Alberts Rückkehr von einer Reise unterbrochen wird. Albert, der anfänglich Werther wohlgesinnt scheint, verstrickt sich mit ihm in ein heftiges Streitgespräch über das Recht auf Selbstmord. Das Idyll zerbricht. Werther, der die hoffnungslose Liebe zu Lotte und das wachsende Unverständnis ihm gegenüber nicht weiter erträgt, flüchtet. Er will ein geregeltes, bürgerliches Leben führen, scheitert aber an gesellschaftlichen Zwängen. Die Begegnung mit einem Irren, der einer Jugendliebe nachtrauert, und mit einem Bauernburschen, der den neuen Liebhaber seiner Geliebten ermordet hat, lassen den an seiner unerfüllten Leidenschaft Zerbrochenen aufgeben: »Wir sind nicht zu retten.« Werther wählt den Freitod.
Hans-Jürgen von Boses *Werther* entspricht einer Literatur-Oper, die ihrem Sujet treu bleibt. Werther wird nicht zum revolutionären Zeitgenossen, sondern bleibt der leidende Enthusiast im Rückblick, der wie im Traum durch seine Zeit wandelt. Das stark geraffte Textgerüst des Briefromans von Goethe wird mit Gedichten von Goethe, Lenz, Hölderlin, Karoline von Günderode und Hans Aßmann von Abschatz angereichert. Mit Mitteln musikalischer Zitat-Technik, einer Art akustischer Schnittechnik, erzeugt der Komponist eine Grundstimmung, die er als dunkle Dramatik und »Idylle unter der Glasglocke« bezeichnet.

Traumpalast '63
Oper nach einer Novelle von James Purdy – Textbuch und deutsche Übertragung von Hans-Jürgen von Bose.
UA: München 1990

»Diese Oper handelt zuallererst von Liebe. Natürlich auch von den todtraurigen Dingen, die trotz und wegen dieser Liebe geschehen, aber in erster Linie eben doch von ihr und der Sehnsucht nach ihr.« (H.-J. von Bose)
Fenton Riddleway und seinen kleinen kranken, tiefreligiösen Bruder Claire aus West-Virginia hat es nach dem Tod ihrer Mutter in die Slums von Chicago verschlagen. Dort vegetieren sie in einem heruntergekommenen Haus in der 63. Straße, einem »falschen Ort, der nur überlebte, weil er übersehen wurde«. Die beiden führen einen verzweifelten Überlebenskampf. Da trifft Fenton auf einen verkrachten Schriftsteller, der ihn in die Villa der reichen, alkoholsüchtigen Grainger bringt. Diese sucht in Fenton einen Ersatz für ihren tödlich verunglückten Russell und will ihn besitzen. Vergeblich versucht Fenton, den Bruder zu über-

reden, mit ihm in die Villa Graingers zu ziehen. Doch Claire, der den Tod der Mutter nicht verwinden kann, weigert sich, seine alte, unschuldige Welt zu verlassen. Fenton erwürgt seinen Bruder.

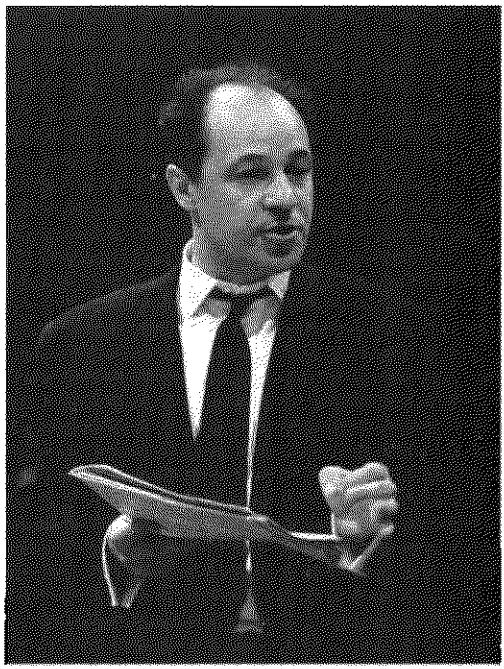
Traumpalast '63, als Auftragswerk für die von Hans Werner Henze geleitete Münchener Biennale komponiert, bedeutet zugleich Wende- und Höhepunkt auf Boses bisherigem Kompositionsweg. Angeregt durch Musik von Jimi Hendrix, Frank Zappa, den Modern Jazz und amerikanische Folklore, entstand eine Musiksprache, die das musikalische Amerika mit einem abgründigen, melancholischen Lyrizismus verkettet: eine Herausforderung an die Ästhetik der Neuen Musik. SA

Pierre Boulez
geb. 1925

Boulez ist eine der zentralen Figuren im gegenwärtigen Musikleben; das gilt gleichermaßen für sein ausgedehntes Wirken als Dirigent wie für sein Schaffen als Komponist, dem die Entwicklung der modernen Musik entscheidende Impulse verdankt. Er wurde am 26. März 1925 zu Montbrison (Loire) als Sohn eines Stahlindustriellen geboren. Zunächst beschäftigte er sich so eingehend mit Mathematik und Ingenieurwissenschaften, daß niemand angenommen hätte, er würde sich einer Musikerlaufbahn zuwenden, obwohl er seit seinem 7. Lebensjahr Klavierunterricht erhalten hatte. Dies änderte sich jedoch, als er während des Zweiten Weltkriegs am Pariser Konservatorium Unterricht in Komposition und Analyse bei Olivier Messiaen nahm, der sein wichtigster Lehrer wurde. Als 20jähriger lernte Boulez zudem René Leibowitz kennen, den französischen Schönberg-Schüler und -Apologeten, der ihn mit der strengen dodekaphonischen Methode und der seriellen Schreibweise Weberns vertraut machte. Boulez verließ das Konservatorium 1946 und wurde auf eine Empfehlung Arthur Honeggers musikalischer Direktor am Theater Marigny, das Jean-Louis Barrault leitete. Mit diesem Ensemble, dem er 10 Jahre lang angehörte, lernte er auch ausländische Verhältnisse kennen und erwarb sich die Routine in allen praktischen Erfordernissen des musikalischen Handwerks. 1953 rief er mit Unterstützung von Barrault die »Concerts Marigny« ins Leben, später bekannt als »Domaine Musical«, die dem Publikum ein besseres Verständnis moderner Musik erschließen sollten. Seine ersten Kompositionen wurden in Donaueschingen und Darmstadt aufgeführt; auch die Musica-Viva-Reihe in München und Hamburgs »Neues Werk« setzten sich für ihn ein. Durch seine Lehrtätigkeit in Darmstadt wurde Boulez auch dazu veranlaßt, sich theoretisch zu äußern. So hielt er dort 1957 den Vortrag »Alea«, der den Anstoß zur Entwicklung und Verbreitung der aleatorischen Methode in der Musik gab.

Seit 1965, als die Gesamteinspielung von Debussys *Pelléas et Mélisande* erschien, trat seine Tätigkeit als Dirigent immer mehr in den Vordergrund. Meilensteine auf seinem Weg zum dirigentischen Weltruhm waren die Positionen des Chefdirigenten des Londoner BBC-Symphonieorchesters und die Übernahme der New Yorker Philharmoniker in der Nachfolge Leonard Bernsteins sowie sein Wirken bei den Bayreuther Festspielen (*Parsifal* und *Ring*). 1976 kehrte er, vom konservativen Publikum enttäuscht, New York den Rücken und leitete bis 1991 das nach seinen Ideen eingerichtete »Institut de Recherche et de Coordination Acoustique-Musique« (IRCAM) im Pariser »Centre Pompidou«.

Für den Komponisten Boulez ist ein äußerst selbstkritisches Verfahren (er zog mehrere seiner Werke zurück) und die ähnlich auch bei Luciano Berio zu beobachtende Tendenz zur Umarbeitung und Weiterentwicklung bestehender Werkkomplexe charakteristisch. Seine geistigen Ahnherren sind, wenn man einmal von seinem Lehrer Messiaen absieht, Debussy und Webern, deren Klangsensibilität und strukturelle Ansätze er in seinem Personalstil weiterentwickelt. Boulez entwickelte in seinen *Structures pour deux pianos* (1952, 1961) die von Messiaen in seiner Etüde *Mode de valeurs et d'intensités* gegebenen Anregungen, indem er auch Dynamik und Anschlagsart in das serielle Ordnungsverfahren einbezog. Da er anstelle der bisherigen Motive auf den Einzelton als Keimzelle



Pierre Boulez

zurückgeht (sogenannter punktueller Serialismus), entsteht ein Klangbild, in dem die meisten Hörer die bekannten Dimensionen der Kontinuität vermissen. Diese Starrheit überwand er in seinem nächsten, bekanntesten Werk *Le marteau sans maître* (1954), das mit seiner Klangphantasie eine neue Dimension musikalischer Geschmeidigkeit aufweist. Als nächsten Schritt verfolgte er in seiner *3. Klaviersonate* (1957) das Prinzip der begrenzten Aleatorik, das er dann in *Poésie pour pouvoir* für Orchester und Tonband nach Henri Michaux auf den großen Orchesterapparat ausdehnte. In *Pli selon Pli* (etwa: Zug um Zug oder »Falte nach Falte«) für Singstimme und Orchester nach Texten von Stéphane Mallarmé (1958-1962), einer ausgedehnten einstündigen Komposition, werden verschiedene Zustände der Improvisation verwendet: »mögliche Fassung nach einer unbestimmten Wahl; fixe Fassungen mit eingeschobenen Improvisationen; polyvalente Fassung mit wahrscheinlichen Auslösungen; Fassungen durch Verschiebungen« (Boulez). Das Klangbild zeigt noch deutlicher als beim *Marteau* fernöstliches Kolorit. *Eclat* für ein Kammerensemble von 15 Instrumenten (1965), als »Work in Progress« weiterentwickelt zu *Eclat/Multiples* (1970), verfolgt das Prinzip der Variation und den Kontrast zwischen den Soloinstrumenten und dem übrigen Ensemble. Improvisiert wird hier weniger von den Instrumentalisten als vom Dirigenten, der die Verteilung und Gruppierung der Instrumente im Verlauf des Stücks bestimmt. In *Multiples* wird die Musik von *Eclat* allmählich ausgelöscht; das Solistenensemble verstummt und wird von den Bratschen überlagert, die die Hauptbegleitung bilden. »... *explosante/fixe...*« für 8 Spieler und elektronische Klänge ist ein Beitrag zur Auseinandersetzung mit der Elektronik, dem in *Répons* ein Werk mit erweiterten Möglichkeiten folgte.

Boulez ist auch ein brillanter Schriftsteller, der sich manchmal aggressiv, wie etwa in seinem Aufsatz »Schönberg ist tot«, mit den aktuellen Fragen der musikalischen Gegenwartsszenerie auseinandersetzt. Die wichtigsten Veröffentlichungen sind »Werkstatt-Texte« (1972) und »Anhaltspunkte« (1975).

Le marteau sans maître
(Der Hammer ohne Meister)
UA: Baden-Baden 1955 beim Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM)

Dem Werk liegen Gedichtfragmente von René Char zugrunde, eines Dichters der französischen Résistance, der nach dem Krieg zu einem nationalen Idol wurde und dem Surrealismus nahestehende Gedichte von kühner, manchmal dunkler Gedanklichkeit schrieb. Schon in *Le visage nuptial* (1946, Umarbeitung 1951/52) und *Le soleil des eaux* (1948, Umarbeitung 1958) hatte Boulez Gedichte von Char herangezogen. War in jenen frühen Fassungen das Verhältnis Wort-Ton auf etwas einseitige Weise zuungunsten des sprachlichen Tonfalls gelöst worden, so ist nun im *Marteau* das Verhältnis in ein Gleichgewicht gebracht, von dem beide profitieren. Jeder der 9 Teile ist anders instrumentiert, 4 für Gesang und wechselndes Instrumentarium, 5 rein instrumental. Jeder Instrumentalsatz ist durch eine Überschrift als Prä- oder Postludium dem ersten oder zweiten der vertonten Gedichte zugeordnet. Das dritte Gedicht ist ohne Instrumentalsatz; dafür wird es in zwei Vokalversionen dargeboten.
Die einzelnen Sätze sind also durch ein kunstvolles, wenn auch nicht symmetrisches Beziehungsfeld ver-

bunden, in dem der Zeitfaktor eine wichtige Rolle spielt. So wie die zusammengehörigen Teile asymmetrisch verschachtelt sind, fallen beim ersten Hören sogleich auch die zahlreichen Pausen auf, die aber keine »Löcher« entstehen lassen, sondern als Aussparung in die Melodieführung einbezogen sind. Dies läßt keinen verdickten Klang aufkommen, sondern schafft ein irisierendes Klangbild, in dem das Vorbild des späten Debussy und indonesischer Gamelanorchester spürbar wird.

Répons (Antiphonie, Wechselgesang)
Der Titel bezieht sich auf den Wechselgesang in der christlichen Kirche und weist auf die Wechselwirkung zwischen den Solisten und den elektronischen Operationen hin, die durch eine besondere räumliche Aufstellung hervorgerufen wird. Ein kleines Instrumentalensemble ist in der Mitte eines Raumes versammelt. Es produziert Originalklang, der nicht manipuliert wird. Entlang den Wänden sind 6 Solisten postiert, deren Verlautbarungen elektronisch verändert und durch 6 Großlautsprecher in den Raum geschickt werden. Für diese Klangveränderung finden 2 komplizierte Apparate Verwendung, der im IRCAM in Paris entwickelte superschnelle Computer 4X von Giuseppe di Giugno und das Halaphon, das im Studio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks durch Hans Peter Haller gebaut wurde. Mit Hilfe des 4X können die von den Solisten gespielten Töne phasenverschoben wiedergegeben und der Instrumentalklang verändert werden. Das Halaphon ermöglicht ein Wandern der Klänge von einem Lautsprecher zum andern. Zudem gibt es noch einen Prozessor, der die Soloinstrumente mit einem vorbespielten Band verbindet, das auf das Spiel der Solisten reagiert, also sich beispielsweise einschaltet, wenn diese forte spielen. Die ursprüngliche Idee von Boulez, die elektronisch erzeugten Klänge nicht als etwas dem Spiel der Instrumente unverbunden Hinzugefügtes erscheinen zu lassen, wird hier voll realisiert, allerdings um den Preis, daß die Solisten den Klang, den sie produzieren, nicht mehr selber bestimmen können, weil die Elektronik ihn sofort und für sie unvorherhörbar verändert.
Der spezifische Reiz dieser zwischen Debussyscher Diskretion und Wagnerschem Klangrausch angesiedelten Komposition läßt sich nur in einem dafür geeigneten Raum erleben. Mit *Répons* machte sich Boulez die elektronischen Möglichkeiten im IRCAM nutzbar. Es handelt sich dabei um ein »Work in Progress«, das 1981 in einer ersten Fassung in Donaueschingen vorgestellt und seitdem mehrmals erweitert worden ist.

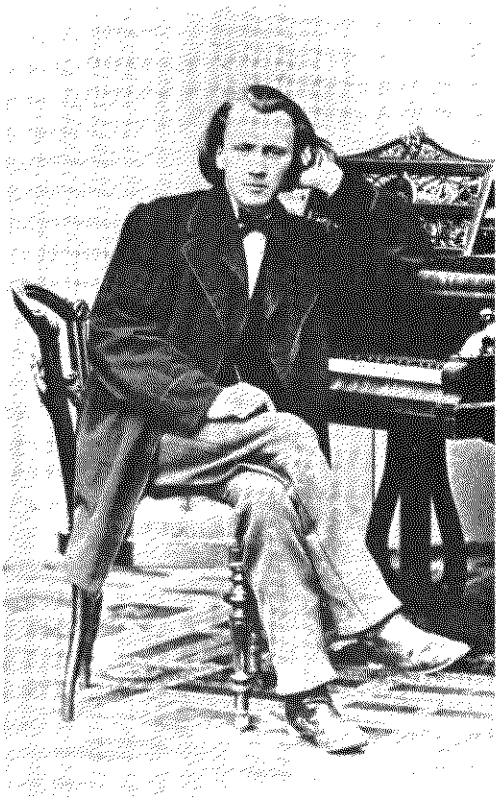
SH

Johannes Brahms
1833 – 1897

Daß Johannes Brahms lediglich der »Lordsiegelbewahrer« des Wiener klassischen Erbes sei, bezweifelte schon Arnold Schönberg. In seinem berühmten Aufsatz »Brahms the progressive« wies er auf die Fortschrittlichkeit eines Gesamtwerkes hin, mit Hilfe dessen das Tor zur musikalischen Moderne erst aufgestoßen werden konnte. Dem angeblichen Traditionalisten Brahms, der unerschütterlich an die Tragfähigkeit der klassischen Instrumentalformen glaubte, steht also seine wegweisende Modernität gegenüber. Auf den ersten Blick scheint das ein verwirrend konträres Urteil über einen Komponisten zu sein, dessen musikalische Sprache überwältigend sinnlich wie auch grübelnd und verschlossen erfahren werden kann. Der scheinbare Widerspruch zwischen Traditionalismus und Fortschritt im Werk von Johannes Brahms birgt jedoch wie ein Brennspiegel sein künstlerisches Credo in sich. Denn neben dem Sonderfall Anton Bruckner war sich Brahms wie kein anderer im 19. Jahrhundert bewußt, daß nach der geschlossenen Vollkommenheit der Wiener klassischen Musik ein Neuansatz im Bereich des Instrumentalen nur dann möglich sein könnte, wenn man sich bis zu den Wurzeln der abendländischen Musik – sozusagen – *voran*grabe.

Statt auf die Wirkungsästhetik Richard Wagners und dessen »Gesamtkunstwerk« oder auf die Programm-Musik Franz Liszts zu setzen, suchte Brahms schon früh nach einem Gegenentwurf innerhalb der viersätzigen »absoluten« Instrumentalmusik. So war er nicht nur an der Wiederentdeckung der Musik Bachs und Händels maßgebend beteiligt (unter anderem als Mitarbeiter der ersten Bach-Gesamtausgabe), seine Studien reichten zurück bis zur Vokalpolyphonie Palestrinas und Orlando di Lassos. Aus der im Grunde alten Technik der Variation und ihrem Sonderfall der Passacaglia kristalli-

sierte Brahms ein Verfahren, das Schönberg treffend als »entwickelnde Variation« beschrieb, ein Verfahren also, das es gestattete, aus kleinen Motiven durch stete Veränderungen große Formen zu gebären. Dieser zunächst historisierende Ansatz sollte dann die Zwölftontechnik Schönbergs und seiner (zweiten) Wiener Schule nachhaltig befruchten.



Johannes Brahms, um 1854

Der am 7. Mai 1833 in Hamburg geborene Brahms begann als reiner Klavierkomponist. Die erste Begegnung des gerade 20jährigen mit dem von ihm so bewunderten Robert Schumann sollte sich als folgenschwer erweisen. In seiner letzten öffentlich-literarischen Äußerung, dem Aufsatz »Neue Bahnen« (1853), feierte Schumann den jungen Brahms als Komponisten, auf den die musikalische Welt sehnsüchtig gewartet habe, und las hellsichtig aus dessen frühen Klavierwerken »verschleierte Symphonien« heraus. Schumanns überschwengliche Prophezeiung sollte sich zwar bewahrheiten, erwies sich zunächst aber als schwere Hypothek für den ohnehin skrupulösen Brahms, der zu dieser Zeit noch keinerlei Erfahrungen in den Fragen des Orchestersatzes besaß. Dazu hatte er während seiner Dirigententätigkeit in Detmold Gelegenheit; es entstanden die beiden *Orchester-Serenaden* op. 11 und op. 16, gleichsam Vorstudien auf seinem Weg zum großen Symphoniker. In diese Zeit (1854 – 1859) fällt die geradezu qualvolle Arbeit am *1. Klavierkonzert* (d-moll op. 15), das erst die Stationen einer Sonate für zwei Klaviere und einer verunglückten Symphonie durchlaufen mußte, ehe die konzertante Physiognomie für das Werk verbindlich wurde. Und gar zwei Jahrzehnte vergingen, ehe Brahms es wagte, seine *1. Symphonie* (c-moll, op. 68) im Jahre 1876 vorzulegen. So schwer war es geworden, im Zeitalter nach Beethoven, den Brahms stets als »Riesen hinter sich marschieren« hörte, in »absoluten« Formen zu komponieren.

Noch vor seiner endgültigen Übersiedelung nach Wien (1878) schrieb Brahms 1877 seine gelöste, lyrisch-heitere *2. Symphonie* (D-Dur op. 73). Es folgten 1883 die spannungsgeladene *3. Symphonie* (F-Dur op. 90) sowie 1884/85 die *4. Symphonie* (e-moll op. 98). Dieses letzte symphonische Werk ist Gipfel und Resümee in einem, denn Brahms bündelt die Erfahrungen seiner kompositorischen Überzeugung namentlich im Finale, das in der Technik einer barocken Passacaglia (eine Variationenfolge über eine feststehende Baßstimme) zur höchsten Ausdrucksdichte eines Symphoniesatzes findet. Die Synthese von Vergangenheit und Gegenwart weist in die musikalische Zukunft. Brahms selbst beschrieb es so: »Die Alten behielten durchweg den Baß des Themas, ihr eigentliches Thema (!), streng bei. Wir alle behalten die Melodie ängstlich bei, aber behandeln sie nicht frei, schaffen eigentlich nichts Neues daraus...«

Ein solches Credo mußte natürlich auch Auswirkungen auf das Solokonzert besitzen. In den beiden *Klavierkonzerten* (d-moll op. 15 und B-Dur op. 83), im *Violinkonzert* (D-Dur op. 77) und auch im späten *Doppelkonzert für Violine und Violoncello* (a-moll op. 102) stemmte sich Brahms ent-

schieden gegen das herrschende Virtuosengebaren seiner Zeit. Statt den Solisten mit schier zirzensischer Akrobatik in den Mittelpunkt zu stellen und das Orchester zum Begleitungsteppich zu degradieren, wird die Solostimme in die dichte Konstruktivität des Orchesters verwoben. Im Falle von Brahms spricht man zu Recht vom »symphonischen Konzert«.

Daß sich Brahms nach der Vollendung seiner *4. Symphonie* auf das Gebiet der Kammermusik zurückzog, ist für seine Zeit ebenso ungewöhnlich wie konsequent. Zu den schon früher entstandenen wichtigen vier *Streichquartetten* (op. 51 Nr. 1-3 und op. 67), dem feurigen *Klavierquintett* op. 34, den *Klaviertrios* und *-quartetten* sowie den *Violinsonaten* gesellten sich nun Werke, die den überlegenen, abgeklärten Brahms zeigen: die *2. Cellosonate* op. 99, das Wunder des *Klarinettenquintetts* (h-moll op. 115), die beiden schwebend-poetischen *Klarinettensonaten* (op. 120) sowie die späten *Klavierstücke* op. 116 bis op. 118.

Unter den zahlreichen Vokalwerken (Klavierliedern und Chorsätzen) ragen *Ein Deutsches Requiem* op. 45 (1868) wie auch sein überhaupt letztes Werk, die *Vier ernsten Gesänge* op. 121, heraus. In ihnen offenbart Brahms sich als Skeptiker gegenüber Glaubensfragen, stellt sich abseits jeder Liturgie (der *Requiem*-Text ist eine eigene Zusammenstellung aus Bibel-Zitaten) und komponiert in op. 121 gar den schier ketzerischen Spruch aus dem Alten Testament: »Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh, wie dies stirbt, so stirbt auch er, und haben alle einerlei Odem.« Eine naive Form der Gläubigkeit war nie die Sache von Brahms.

Um so mehr bestimmten die »weltlichen« Freundschaften sein Leben, allen voran die künstlerische wie menschliche zu dem Geiger Joseph Joachim, die allerdings im Alter heftigen Turbulenzen ausgesetzt war, und die nie eingelöste Liebe zu Clara Schumann, der Witwe des Komponisten. Die 1896 gestorbene weltberühmte Pianistin hatte durch zahlreiche Aufführungen der Klavierwerke erheblichen Anteil daran, daß sich Brahms gegen den herrschenden Zeitgeist durchsetzen konnte. Ein Jahr später, am 3. April 1897, ist er in Wien gestorben.

Johannes Brahms am Klavier. Zeichnung von W. v. Beckerath, 1899

Symphonien

Erst nach langem Zögern wagte Brahms den Schritt zur Symphonie. Die vieljährige Enstehungszeit der *c-moll-Symphonie* war bedingt durch das fast übertriebene Verantwortungsgefühl des Komponisten und durch den Wunsch, mit Werken wie den *Orchester-Serenaden* und den *Haydn-Variationen*, die teils schon in den 50er Jahren, teils unmittelbar vor und neben der *Ersten Symphonie* entstanden waren, das geistige Terrain der großen Beethovenschen Kunstform zu prüfen. »Mit einer Symphonie ist heuzutage nicht zu spaßen«, hat Brahms gesagt, und so wurde er ein Mann von mehr als 40 Jahren, bevor er sein erstes symphonisches Werk in der Form der klassischen Viersätzigkeit herausgab.

Symphonie Nr. 1 c-moll op. 68

Sätze: I. Un poco sostenuto – II. Andante sostenuto – III. Un poco allegretto e grazioso – IV. Finale; Adagio più andante; Allegro non troppo, ma con brio.
UA: Karlsruhe 1876

Die *c-moll-Symphonie* ist Brahms' »Pathétique« genannt worden. Diese Leidenschaft loht allerdings nur selten zu hellem Feuer auf. Mehr oder weniger für alle Schöpfungen von Brahms gilt das schöne Wort Hans von Bülows, daß ihnen eine »latente Wärme« eigen ist. So kämpft sich auch die *Erste* aus grübelnder Schwermut über kämpferische Partien zum lebensbejahenden Hymnus des Schlußsatzes empor. Die Mittelsätze fügen in diesen seelischen Prozeß ein retardierendes, verhaltendes Moment ein. Hier entfaltet sich die Brahmssche Instrumental-Lyrik in all ihrer dunklen Glut oder auch in ihrer Anmut, nie die Sphäre gesteigerter Subjektivität verlassend.
Die langsame Einleitung des 1. Satzes war ursprünglich nicht vorgesehen, aber gerade sie gibt die Umrisse einer gewaltigen symphonischen Szene, in der sich über dem Orgelpunkt der Bässe und Pauken das Thema in engen Tonschritten chromatisch emporkämpft. Die Keime der ganzen Symphonie sind hier gegeben. Die Architektur des Allegro-Teils des 1. Satzes wird wesentlich durch eine schroffe Rhythmik geprägt. Charakteristisch ist auch eine besänftigende Choralepisode. Doch bleibt der Ausdruck wilder, trotzig anspringender Energie beherrschend. Die Form selbst – klare Sonatenform – bietet dem Verständnis keine Schwierigkeiten, sie ist frei von den Rätseln des späten Beethoven, mit dem man lange Zeit diese erste Brahms-Symphonie in inneren Zusammenhang gebracht hat. Eher neigt die Instrumentation der *c-moll-Symphonie* noch zum Beethovenschen Klangideal. Doch widerstrebt die ganz eigene poetische Idee des Werkes einer wirklichen Wiederholung des klassischen Klangbildes, sie bedingt vielmehr jene auffallend neue »wolkige« Atmosphäre des Brahmsschen Orchesterklangs. Bezeichnend ist dafür besonders ein Satz wie der 3. mit seinen idyllischen Bläserstimmungen (Oboe, Klarinette, Horn). Selbst der hinreißend sieghafte, gewaltig vorantreibende und elementare Schlußsatz muß sich erst durch die pathetische Idylle der Adagio-Eingangspforte mit dem berühmten Hornsolo hindurchzwängen. Die »Freudenmelodie« dieses Finales ist seelisch eine ganz andere als die der *Neunten Symphonie* von Beethoven, sie ist weniger idealistisch überhöht, vielmehr ein Befreiungsakt der zu sich selbst gekommenen Musik, der Behagen im Diesseits nicht ausschließt.

Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73

Sätze: I. Allegro non troppo – II. Adagio non troppo – III. Allegretto grazioso (quasi Andantino) – IV. Allegro con spirito.
UA: Wien 1877

Wie man Brahms' *Erste Symphonie* die »Pathetische« genannt hat, so wird seine *Zweite* in D-Dur oft als »Pastorale« bezeichnet. Aber auch dieses Werk folgt dem überwiegend leidenschaftlichen Grundzug von Brahms' gesamtem Schaffen, es ist eine heroisch-pathetische Idylle, keineswegs nur behaglich und sonnenhell. Brahms selber sprach seinem Verleger Simrock gegenüber von dieser Symphonie als dem »neuen lieblichen Ungeheuer«.
Das freundliche Dur der Grundtonart erweist sich oft als trügerisches Spiegelbild einer in Wahrheit elegischen Stimmung. Besonders deutlich wird das dem Hörer im 2. Satz, der mit einer Kantilene der Celli und einer Hornmelodie anhebt, der sich Tanzweisen der Holzbläser anschließen. Die kontrapunktisch verzahnte Durchführung nimmt einen erregten Habitus an, ehe nach der Wiederkehr des Eingangsthemas wieder Beruhigung eintritt.
Ein feingliedriges, beinahe anmutiges Gebilde ist der 3. Satz, ein Charakterstück ohne Jenseitsaspekte oder Grübelei, mit einem hurtig dahinhuschenden, leise ungarisierenden Presto-Teil, dessen Melodik sich aus rhythmischer und metrischer Verschiebung des Hauptthemas ergibt. Diese Episode vertritt das Trio im Scherzo.
Dann das Finale: ein wirklich beinahe frohgelauntes Stück, nur daß es für einen Johannes Brahms keine Heiterkeit an sich gibt und daß deutlich auch phantastische, ja dämonische Geister in diesem Allegro con spirito ihr Wesen treiben.
Das Hauptmotiv des 1. Satzes bestimmt die beiden Themen im Finale und ihre Ableitungen und auch den Übergang in die Coda, den Gustav Mahler ähnlich in seiner *5. Symphonie* inszenierte.

Symphonie Nr. 3 F-Dur op. 90
Sätze: I. Allegro con brio – II. Andante –
III. Poco allegretto – IV. Allegro.
UA: Wien 1883

Die ganze Symphonie wächst aus der Keimzelle der ersten drei Takte, in die eine Akkordfolge von außerordentlichem Spannungsgehalt hineingepreßt ist. Die Sechs-Viertel-Bewegung in leidenschaftlich-kühnem Vorwärtsdrängen gibt dem Hauptthema, einer Dur-Moll-Melodie von wundervoll heroischer Charakterstärke, einen in Brahms' symphonischem Schaffen bis dahin noch nicht vorhandenen Schwung. Die drei Bläserakkorde der Eingangstakte des 1. Satzes sind gleichsam ein symphonischer Organismus im kleinen. Brahms läßt sie immer wiederkehren, und sie prägen sich nicht nur als harmonische Gebilde unverwechselbar ein, sondern ergeben auch mit den Tönen F-As-f eine leitmotivische Linie von eindrucksvollster Kontur. Das zweite Thema (A-Dur, Klarinette) kontrastiert zu diesem elementaren Symphoniebeginn durch eine weiche Innigkeit. Bezeichnend jedoch, daß auch dieser Gesangssatz in den Umbildungen der Durchführung härteren, ja dramatischen Ausdruck annehmen kann. In ihrer formalen Zucht, ihrer Knappheit, ihrer melodischen Energie ist die *Dritte* von Johannes Brahms eine sein Schaffen eigenartig resümierende und krönende Leistung.
Die Mittelsätze mit ihrer versonnenen Intermezzo-Stimmung und ihrer kammermusikalischen Beschränkung kontrastieren zur dramatischen Leidenschaft der Ecksätze. Das stürmisch anhebende Finale ist ein variierter Sonatenhauptsatz, in dem das Thema aber erst in der Coda wieder auftaucht. Das Werk endet – für eine Symphonie ungewöhnlich – in sanft verhauchendem Pianissimo. Das einheitsstiftende Element dieser Symphonie liegt im Stimmungsgehalt, der miterleben läßt, wie alle Kämpfe und Leidenschaften in eine verklärte Ruhe einmünden.

Symphonie Nr. 4 e-moll op. 98
Sätze: I. Allegro non troppo –
II. Andante moderato – III. Allegro giocoso –
IV. Allegro energico e passionato.
UA: Meiningen 1885

Wenn die *Dritte Symphonie* als ein Werk der gedrängtesten Form und der persönlichsten Aussage das Orchesterschaffen von Brahms überragt, so wahrt doch die *Vierte*, die letzte, ihren Sonderrang als Schöpfung größter kompositorischer Weisheit und verzehrendster menschlicher Leidenschaft. In der Rückbesinnung auf traditionelle Formelemente wie die Passacaglia und in der Verwendung kirchentonaler Anklänge (phrygisches e-moll im ersten Thema des langsamen Satzes) zeigt sich das Bestreben des Komponisten, die thematische Arbeit zu objektivieren und überpersönliche Bilder und Visionen im weitgespannten symphonischen Rahmen darzustellen. Das subjektive Moment der heroischen Passion ist überholt durch eine künstlerische Weltschau von wahrhaft philosophischem Ernst. Diese höchste Blickrichtung gibt allen vier Sätzen der *e-moll-Symphonie* die Weite der Auffassung und die innere Harmonie.
Den einleitenden Satz gestaltet Brahms aus der elegischen Grundstimmung des Hauptthemas, das aus einer Folge von fallenden Terzen besteht, wie denn die Terz als Hauptintervall die ganze Symphonie durchdringt. Außerordentlich ist die gestalterische Ökonomie auch in der Instrumentation: Bis zum Finale läßt Brahms zum Beispiel die Posaunen schweigen. Einen Tongedanken aus der Sphäre des alten kämpferischen Trotzes, des heftigen Brahmsschen Temperaments, bietet das Seitenthema des 1. Satzes. Das Giocoso des 3. Satzes verwandelt solche Stimmungen zum Pathos eines grimmigen Humors. Zwischen 1. und 3. Satz aber steht das träumerische Wunder einer Art Romanze, die besonders in dem zweiten, vom Cello angestimmten Thema noch einmal die ganze Seligkeit Brahmsschen Welt- und Naturempfindens aufleuchten läßt.
Danach folgt die Krönung des Werkes im Variations-Finale. Das achttaktige Passacaglia-Thema ist, leicht verändert, der Bach-Kantate »Nach dir, mein Herr, verlanget mich«, entnommen und dient als Grundlage von 30 Variationen, die dem Typus der entwickelnden Variation angehören, also das Reihungsprinzip mit dem Sonatenprinzip verbinden. Ein Einwurf der Posaunen weist voraus auf die Stelle aus den *Vier ernsten Gesängen*, »O Tod, wie bitter bist du«. Vor der Schlußstretta werden Passacaglia-Thema und Terzenfolge des Kopfsatzes verschränkt und solchermaßen ein einheitsstiftender Bezug hergestellt.

Variationen über ein Thema von Haydn B-Dur op. 56a
Zeitmaße: Andante – Poco più animato (Thema und Variation Nr. 1) – Più vivace (Nr. 2) – Con moto (Nr. 3) – Andante con moto (Nr. 4) – Vivace (Nr. 5) – Vivace (Nr. 6) – Grazioso (Nr. 7) – Presto non troppo (Nr. 8) – Finale, Andante.
UA: Wien 1873

Brahms entnahm das Andante-Thema seiner Orchestervariationen einem ungedruckten Divertimento für Blasinstrumente von Joseph Haydn. Dort ist es als »Chorale St. Antoni« bezeichnet. Vermutlich benutzte Haydn selbst ein altes Wallfahrerlied aus dem Burgenland. Beachtenswert an dem Thema ist sein unregelmäßiges periodisches und metrisches Gefüge. Der erste Teil umfaßt zehn Takte, die fünftaktig untergliedert

sind, der zweite Teil besteht aus einer achttaktigen Periode, der dritte Teil (Reprise und Ausklang) ist elftaktig.
Die eigentümliche taktmäßige Anlage des volkstümlich-schönen Haydn-Themas mag Brahms, den Freund kniffliger Rhythmen und unregelmäßiger periodisch-metrischer Bildungen, zu variationenmäßiger Verarbeitung gereizt haben. So entstand an der Schwelle zu den großen Symphonien diese Orchesterschöpfung, die erste, die als vollgültiges Zeugnis Brahmsscher instrumentaler Tondichtkunst gelten kann. Die Variationen sind nach dem Prinzip der Steigerung angelegt. Das Finale hat die Form einer Passacaglia und wiederholt 17mal einen vom Hauptthema abgeleiteten fünftaktigen Basso ostinato, ist also sozusagen eine Variationenfolge innerhalb der Variationen, die mit der triumphalen Wiederaufnahme des Haydn-Themas zu einem krönenden Abschluß gebracht werden.

Serenaden

Entferntere Vorstudien zu Brahms' symphonischem Schaffen sind die frühen *Serenaden,* die der 26jährige zu Beginn und während seiner Detmolder Jahre komponiert hat. Hier muß allerdings angemerkt werden, daß die Serenaden nicht Brahms' älteste Versuche im symphonischen Stil sind, sondern daß ihnen der gewaltige symphonische Ansturm des *1. Klavierkonzerts* aus dem Jahre 1858 vorangegangen war. Irreführend ist übrigens die Bezeichnung *Serenade,* denn mit jenem Typus ausgesprochener Gesellschaftsmusik des 18. Jahrhunderts, die von Mozart, Haydn u. a. zu ihren Gipfeln geführt wurde, konnte Brahms' Serenadenkunst schon deshalb nichts mehr gemein haben, weil die Zeit der heiteren Rokoko-Amüsements längst vorbei war. Außerdem entspricht Brahms' spätromantische Orchestermusik weder klanglich noch formal dem Geist der alten Nachtmusiken.

Serenade D-Dur op. 11
Sätze: Allegro molto – Scherzo, Allegro non troppo – Adagio non troppo – Menuetto – Scherzo, Allegro – Rondo, Allegro.
UA: Hamburg 1859

Die erste Serenade hat den Charakter einer Pastorale, ihre Schwäche liegt in der allzu breiten Anlage. Doch es gibt viele reizvolle Feinheiten im Detail und manche vorausdeutenden Züge, die sich etwa in der Jahre später enstandenen *D-Dur-Symphonie* klar wiedererkennen lassen.

Serenade A-Dur op. 16
Sätze: Allegro moderato – Scherzo, vivace – Adagio non troppo – Quasi Menuetto – Rondo, Allegro.
UA: Hamburg 1860

Die zweite Serenade nennt sich im Gegensatz zum älteren Schwesterwerk »Serenade für kleines Orchester«. Der Unterschied besteht weniger in der Zahl der Instrumente als im Charakter der Orchestrierung. Brahms zieht noch eine kleine Flöte heran, streicht aber aus der Partitur gänzlich die Violinen. Das Werk ist auch nur fünfsätzig. Es erklingt noch seltener als seine Vorgängerin, obwohl es typisch Brahmssche Züge viel charakteristischer ausprägt: altertümelnde Wendungen, individuelle Melodik und Rhythmik im Sinne des späteren Reifestils, stärkere formale Konzentration.

Konzert-Ouvertüren

Brahms hat in weiser Selbsterkenntnis keine Oper geschrieben, obwohl die Versuchung mehrmals an ihn herantrat. Seine beiden zwischen der *Zweiten* und *Dritten Symphonie* geschriebenen Ouvertüren sind daher Konzertwerke ohne Beziehung zur Bühne, ja ohne Bindung an eine dramatische oder literarische Idee.

Akademische Fest-Ouvertüre c-moll op. 80
UA: Breslau 1881

Das Werk ist eine Gelegenheitsarbeit: Brahms dankte mit dieser Komposition der Universität Breslau für die Verleihung der Ehrendoktorwürde. Das im »Gaudeamus igitur« ausklingende Werk ist ein frohes Potpourri über Studentenlieder, in dem ebenfalls das von Brahms favorisierte Variationsprinzip aufscheint.

Tragische Ouvertüre d-moll op. 81
UA: Wien 1880

Dieses Werk entstand als Gegenstück zur heiteren *Akademischen Fest-Ouvertüre* und ist eine herbe und spröde Schöpfung von unerbittlicher Kontrapunktik, in der W. Niemann »steinerne Dämonik« erblickte. Es hat sich nie so recht die Gunst des Publikums erobern können.

Instrumentalkonzerte

Klavierkonzert Nr. 1 d-moll op. 15
Sätze: I. Maestoso – II. Adagio – III. Rondo, Allegro non troppo.
UA: Hannover 1859

Brahms hatte sein in den Jahren 1854–1858 in mehreren Umarbeitungsprozessen entstandenes *1. Klavierkonzert* ursprünglich als Sonate für zwei Klaviere konzipiert, die allerdings nicht erhalten geblieben ist. Er

wollte sie dann in eine Symphonie umarbeiten, kam aber auch damit nicht zu seiner Zufriedenheit zu Rande, so daß er auf die Mittellösung eines Klavierkonzertes verfiel. Wieviel von der ursprünglichen Substanz erhalten geblieben ist, läßt sich nicht mehr genau ermitteln; jedenfalls wurden das Adagio und das Rondo völlig neu geschrieben. Die Leipziger Erstaufführung mit dem 26jährigen Komponisten am Klavier war kein Erfolg; der Kritik erschien die symphonische Integration von Klavier und Orchester unverdaulich.
Der mächtige Kopfsatz setzt mit einem kraftvoll zerklüfteten Thema voller widerborstiger Triller ein, das mit verschiedenen Nebengedanken kontrapunktisch verdichtet wird. Das Klavier beginnt piano, greift aber dann sogleich das Hauptthema mit rasselnden Oktaventrillern auf und fügt ein neues Thema hinzu, das wiederum vom Orchester aufgegriffen wird. Der Verzicht auf äußere Brillanz bei gleichwohl extremen Anforderungen an den Solisten gestattet keine herkömmliche Virtuosenkadenz. Das Adagio handhabt das gängige dreiteilige Schema (ABA + Coda) so subtil, daß jeder Anflug von Schematismus vermieden wird. Die Stimmung ist feierlich und ein bißchen melancholisch; nach Brahms' eigenen Worten handelt es sich um das Porträt der verehrten Clara Schumann. Der abschließende Satz ist ein stürmisch auftrumpfendes Rondo, das mit dem Entwicklungsgedanken der Sonatenform verquickt ist. Sogar eine Fuge hat darin Platz. Der Klaviersatz ist kräftezehrend und verlangt vom Solisten enorme Griffsicherheit.

Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur op. 83
Sätze: I. Allegro non troppo – II. Allegro appassionato – III. Andante – IV. Allegretto grazioso.
UA: Budapest 1881

Zwischen der Komposition des 1. und der des 2. Klavierkonzerts liegt die große Entwicklungsspanne von zwei Jahrzehnten. Die Stimmung des B-Dur-Konzerts hat sich gegenüber dem romantischen Ungestüm der älteren Komposition aufgelichtet und sogar ins Heiter-Idyllische gewendet. Reminiszenzen an das lässige Milieu der Mittelmeerlandschaft, wie es Brahms auf seiner zweiten Italienreise hatte auf sich einwirken lassen, sind in die entspannte Atmosphäre dieses Werkes eingegangen.
Das verrät uns schon das erste, dem Solohorn anvertraute, gemütvolle Thema. Im Unterschied zum *d-moll-Konzert* verzichtet Brahms auch auf eine selbständige Orchestereinleitung und läßt das Klavier gleich im zweiten Takt in die Führung des Hauptthemas eingreifen. Die Streicher führen ein anmutiges zweites Thema ein, das von den Holzbläsern mit einem punktierten Rhythmus ausgestattet wird. Ungewöhnlich ist die Einschiebung eines scherzoartigen Satzes, den Brahms in einem Brief humorvoll als ganz klein und zart bezeichnete, der aber in Wirklichkeit äußerst kraftvoll und streckenweise auch grimmig ist, ehe das Trio in entschiedenem Dur die Stimmung ins Sieghafte wandelt. Das wundervolle Andante mit seiner Cello-Kantilene und sanft gleitenden Triolen im Klavier atmet verklärte Ruhe. In der Fis-Dur-Episode stimmt die Klarinette ein ehrfürchtiges Liebeslied an, das auch in das gleichzeitig entstandene Lied *Todessehnen* Eingang gefunden hat. Das leichtfüßige Finale streift das Vorurteil von der norddeutschen Schwerblütigkeit Lügen. Schließlich hat Brahms ja auch in Wien gelebt und zwei Sammlungen *Ungarischer Tänze* herausgegeben. In formaler Hinsicht ist auch dieser Satz ein Kompromiß zwischen Sonatensatz und Rondoform. In der Presto-Coda wird der Rhythmus des Hauptgedankens rhythmisch raffiniert abgewandelt. Banal ist Brahms auch dann nicht, wenn ihm heiter zumute ist.

Violinkonzert D-Dur op. 77
Sätze: I. Allegro non troppo – II. Adagio – III. Allegro giocoso, ma non troppo vivace.
UA: Leipzig 1879

Dieses Konzert ist eines der meistgespielten Werke im klassischen Repertoire der großen Geiger sowie gewiß die bedeutendste Schöpfung seit Beethovens Violinkonzert, mit dem es auch die Tonart gemein hat. Noch eine weitere tonartliche Beziehung ist zu beachten: Das *Violinkonzert* von Brahms steht im selben idyllischen D-Dur wie seine *Zweite Symphonie*; es gehört wie diese der glückhaften Zeit an, da Brahms in fruchtbarstem Schaffen die Schönheiten Kärntens genoß: »rund um den blauen See alle Berge schneeweiß... und die Bäume zartgrün« (Brief an den Freund Billroth). Heute wird kaum noch daran gedacht, daß Brahms' Violinkonzert einst als technisch kaum zu bewältigende Aufgabe galt (Akkordspiel, Intervallspannung, Intonationsreinheit), die dadurch nicht an gefürchteter Knifflichkeit verlor, daß der große Geiger Joseph Joachim den Komponisten bei der Erstellung des Soloparts beriet.
Brahms hatte das Konzert ursprünglich viersätzig geplant, ein fortgelassenes Scherzo ist wahrscheinlich in das *2. Klavierkonzert* eingegangen. Die Orchestereinleitung des 1. Satzes ist sehr breit; charakteristisch, daß in diesem symphonischen Vorspiel bereits das ganze thematische Material dargelegt und nicht erst auf den Eintritt der Solostimme gewartet wird. In die vorwiegend lyrisch-besinnliche und pathetisch-idyllische Stimmung brechen mit dem d-moll-Seitenthema heftige, trotzige, vergleichsweise kämpferische Rhythmen. Der Sologeige, die anfangs hocherhaben über allem Zwiespalt steht, ist es vorbehalten, die gegensätzlichen Themen- und Motivkräfte zum Ausgleich zu bringen.

Den langsamen Satz hat der Brahms-Biograph W. Niemann sehr anschaulich mit einer niederdeutschen Heidestimmung verglichen, obwohl solche Hilfen für das Verständnis meist nur *einer* Seite des Musik-Erlebens dienen. In diesem Adagio hat die Oboe zuerst die absolute Führung.
Wenn überhaupt von einem Zug ins Virtuose gesprochen werden kann, dann beim Schlußsatz, einem ungarisch gefärbten, frohgelaunten Rondo-Finale, das aber nie ins Spielerische abgleitet und auf einen virtuos auftrumpfenden Schluß verzichtet.

Konzert für Violine und Violoncello a-moll op. 102
Sätze: I. Allegro – II. Andante – III. Vivace non troppo.
UA: Köln 1887

Dieses sogenannte Doppelkonzert wird meist unterschätzt. Brahms hat damit vielleicht eine Art Gegenstück zu Beethovens Tripelkonzert schaffen wollen. Beim Wechselspiel der beiden Soloinstrumente geht es nicht um einen Wettkampf, vielmehr kommen beide ohne Auftrumpfen zu ihrem Recht, verschmelzen zeitweise und agieren dem Orchester gegenüber in derselben partnerschaftlichen Weise wie untereinander.
Der 1. Satz beginnt mit einem energischen Tutti-Thema, das vom Cello aufgegriffen wird; ähnlich behandelt ist der Eintritt der Violine beim zweiten Thema. Ein Konzertieren der beiden Solisten leitet zu Durchführung und Reprise über. Eine ausführliche Coda bringt den Satz zu Ende. Das dreiteilige Andante, ein schlicht gesanglicher Satz, weist eng verzahnte motivische Arbeit auf. Der spielerisch angelegte Schlußsatz hat klare Rondoform und ist in seiner Thematik volkstümlich gehalten. Der burleske Grundcharakter erlaubt den Solisten auch virtuose Entfaltung.

Das Vokalschaffen

Nicht nur als Schöpfer von Symphonien und Konzerten hat Brahms Weltgeltung errungen, sondern auch als Komponist eines großen Vokalwerkes. Neben den Liedern ist in diesem Zusammenhang vor allem das *Deutsche Requiem* zu nennen. Außer diesem Werk und vielen herrlichen Liedern mit Klavierbegleitung ist wenig lebendig geblieben. Genannt seien das *Schicksalslied* (nach Hölderlin) für gemischten Chor und Orchester op. 54; das *Triumphlied* für achtstimmigen gemischten Chor und Orchester op. 55; die *Nänie* (nach Schiller) für gemischten Chor a cappella op. 62 mit Harfe ad libitum; *Gesang der Parzen* (nach Goethe) für sechsstimmigen gemischten Chor und Orchester op. 89; *Fest- und Gedenksprüche* für achtstimmigen gemischten Chor a cappella op. 109; *Rinaldo* (nach Goethe); Kantate für Tenorsolo, Männerchor und Orchester op. 50; und die Alt-Rhapsodie *Harzreise im Winter* op. 53.

Ein Deutsches Requiem
Nach Worten der Heiligen Schrift op. 45 – Sätze: I. Selig sind, die da Leid tragen (Chor) – II. Denn alles Fleisch, es ist wie Gras (Chor) – III. Herr, lehre doch mich (Baritonsolo und Chor) – IV. Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth (Chor) – V. Ihr habt nun Traurigkeit (Sopransolo und Chor) – VI. Denn wir haben hier keine bleibende Statt (Chor und Baritonsolo) – VII. Selig sind die Toten (Chor).
UA: Wien 1867 (Teilaufführung); Bremen 1868 (Aufführung des bis auf den V. Satz vollständigen Werkes); Leipzig, 1869 (Gesamtwerk)

Dieses *Requiem*, an dem Brahms schon als knapp 30-jähriger zu arbeiten begann, spricht den einfachen Menschen ebenso wie den Musikkenner an. In schlichter, zu Herzen gehender Tongewalt kündet Brahms Trost und Zuversicht. Aber vorher ist die Rede von den Letzten Dingen, von Schmerz, Verzweiflung und schauriger Lustigkeit. Gleichsam auf einer Stufenleiter sorgsam gewählter Bibeltexte steigt die Komposition aus der Einöde der Verzweiflung über die Vergänglichkeit des Leiblichen und Lieblichen zur Sphäre von Jenseitshoffnung und Heilsgewißheit empor.
Nicht nur die an Händel und Bach geschulte polyphone Meisterschaft des Fugen-Architekten Brahms ist es, die unsere Bewunderung verdient, sondern das Schwebend-Innige, das Volksliedhafte, das sich hier so beglückend mit dem Geist echter Monumentalität verbindet.
Wie sehr es Brahms beim Deutschen *Requiem* auf eine Verbindung des frommen Allgemeingefühls mit dem Ausdruck persönlicher Trauer und Ergriffenheit ankam, erhellt unter anderem aus der Tatsache, daß der Satz »Ihr habt nun Traurigkeit« unter dem Eindruck des Todes seiner Mutter entstand.
Brahms, der es in der Bibelkenntnis mit jedem Theologen aufnehmen konnte, hat auch die Texte aus der Heiligen Schrift ausgewählt. Es handelt sich um Zitate aus folgenden Bibelstellen: I. Matth. 5,4; Psalm 126,5 und 6 – II. 1. Petr. 1,24; Jak. 5,7; 1. Petr. 1,25; Jes. 35,10 – III. Psalm 39,5 – 8; Weish. Salomo 3,1 – IV. Psalm 84,2, 3,5 – V. Joh. 16,22; Sirach 51,35; Jes. 66,13 – VI. Hebr. 13,14; 1 Kor. 15,51–55; Offenb. Joh. 4,11 – VII. Offenb. Joh. 14,13.
Von den ersten Aufführungen des *Deutschen Requiems* an wurde die Meisterschaft dieses Werkes im ganzen wie im einzelnen bewundert.
Formal sind die einzelnen Sätze im allgemeinen zweigeteilt, zumeist im Hinblick auf scharfe innere und äußere Gegensätze zwischen Trauer und Freude (I.), irdische Qual und himmlischer ewiger Freude (II.), mensch-

licher, zweifelnder Unruhe, Ratlosigkeit, Seelenangst und göttlicher Ruhe und Festigkeit (III. Satz), Trauer und Trost (V. Satz), Tod, Grab, Jüngstem Gericht und Auferstehung (VI. Satz). Die Form des Ganzen ist thematisch kreisförmig in sich geschlossen. »Selig sind die Toten«, singt der Chor im letzten Satz auf das Thema des ersten Satzes: »Selig sind, die da Leid tragen«.

Rhapsodie aus Goethes »Harzreise im Winter«
für Altsolo, Männerchor und Orchester op. 53
UA: Jena 1870

Die Alt-Rhapsodie in c-moll ist bedeutend in der weltschmerzlichen Nachempfindung der Werther-Stimmung des Goetheschen Textes. Brahms wählte Strophen aus, die ihm geeignet schienen, drei Stadien der Empfindung auszudrücken. Der erste Satz mit der Frage »Aber abseits wer ists« schildert Standort und Stellenwert des Einsamen, der zweite Satz ergeht sich in bitterer Verachtung und Selbstanklage. Der dritte Satz schließlich bringt mit dem Einsatz des vierstimmigen Männerchors eine Hinwendung zum sakralen Tonfall des Chorals, der Besänftigung und Trost verheißt.

Cesar Bresgen 1913 – 1988

Als eine Laune der Musikgeschichte mag es erscheinen, daß Cesar Bresgen nicht nur ein vielseitiger und fesselnder Musiker war, sondern wie sein nur ein Jahr älterer Generationsgenosse John Cage als passionierter Pilzkenner gelten konnte.

Damit sind die Ähnlichkeiten aber auch schon erschöpft; trotzdem bleibt es verblüffend, sich zu vergegenwärtigen, daß der Avantgardist Cage und der von der volkstümlichen Gebrauchsmusik herkommende Bresgen in derselben Zeit zu doch recht unterschiedlichen Ergebnissen gelangten.

Bresgen wurde am 16. Oktober 1913 in Florenz als Sohn des rheinischen Bauernmalers August Bresgen geboren. In München wurde er Schüler des heimatverbundenen Joseph Haas, der seinen süddeutschen Lebensraum zeitlebens nicht verließ. Bresgen lernte hingegen in London, wo er für die Wigman-Schule arbeitete, Igor Strawinsky kennen. 1938 wurde er von dem Dirigenten Clemens Krauss ans Mozarteum in Salzburg berufen, wo er mit geringfügiger Unterbrechung Komposition lehrte. Bekannt ist Bresgen vor allem durch seine Beiträge zur Jugendmusik geworden, obwohl dies nur eine Seite seines Schaffens ist. Hier sind vor allem zu nennen *Der Igel als Bräutigam* (1950), *Brüderlein Hund* (1953) und *Der Mann im Mond* (1958). Zeugnis seiner intensiven Beschäftigung mit der Musik des Barock ist seine Kurzoper *Urteil des Paris* (1943). Die Oper *Paracelsus* verbrannte 1943 und wurde vom Komponisten aus dem Gedächtnis rekonstruiert. Die *Choralsymphonie* (1935) zeigt die Einflüsse von Strawinskys *Psalmensymphonie* und der Auseinandersetzung mit der Welt der Gregorianik. Instrumentalkonzerte entstanden für Klavier (mehrere), Posaune, Violine und Violoncello. Zahlreiche Chorwerke, darunter ein Requiem für Anton von Webern, runden das Bild des vielseitigen Musikers ab, der auch Volksmusik aus dem Balkan bearbeitet und herausgegeben hat. Am 7. April 1988 ist er in Salzburg gestorben. SH

Benjamin Britten 1913 – 1976

Britten, der »Orpheus Britannicus« und nach Purcell bedeutendste Komponist seines Landes überhaupt, war ein Großmeister der Musik, dessen Schaffen fast sämtliche Gattungen umfaßt. Hierzulande hat man ihn gern als Eklektiker und geschickten Handwerker abgetan. Aber da seine Musik nie avantgardistisch im rein experimentellen Sinn war, ist sie auch nie gealtert. Sie ist einfach nur gut und erfreulich, im Reichtum ihrer Klangphantasie am ehesten noch vergleichbar mit Hans Werner

Henzes Ausdrucksgestus. Und sie hat bei aller Vielfalt der Anverwandlung einen ganz persönlichen Tonfall, etwas Magisch-Beschwörendes, das sich weniger in der großen Gebärde als in lyrischer Verhaltenheit und Innigkeit kundtut. Der Erfolg seiner Werke beweist, daß seine Musik den Weg unmittelbar ins Herz des Hörers findet. Seit dem Aufkommen der sogenannten Postmoderne, die auf musikalischem Gebiet eine Rehabilitierung der Tonalität im Gefolge hatte, sieht man Britten auch im Lager der Avantgardisten, denen es vor allem um den »Materialfortschritt« zu tun ist, in anderem Lichte. Für Musikfreunde, die auch Freude an der Musik haben dürfen, war dies ohnehin nie ein Problem.

Britten wurde am 22. November 1913 in Lowestoft (Suffolk) geboren, einem kleinen Ort an der Nordseeküste im Südosten Englands, dessen Atmosphäre er in seiner Erfolgsoper *Peter Grimes* suggestiv beschwor. Er war schon mit 12 Jahren Schüler von Frank Bridge, später dann von John Ireland in London. Pläne, bei Alban Berg in Wien zu studieren, konnten nicht realisiert werden. Das erste veröffentlichte Werk des 19jährigen ist eine *Sinfonietta* für Streichorchester. Britten schrieb sodann Filmmusiken und Bühnenmusiken für Theaterstücke seines Freundes W. H. Auden. Den ersten internationalen Erfolg errang er mit seinen *Variationen über ein Thema von Frank Bridge* für Streichorchester bei den Salzburger Festspielen 1937, der nur von den Purcell-Variationen *»The Young Person's Guide to the Orchestra«* übertroffen wurde, Brittens bekanntestem und beliebtestem Werk.

1938 ging er auf Anregung von W. H. Auden mit seinem Lebensgefährten Peter Pears, dem unerreichten Interpreten aller Britten-Tenorpartien, in die Vereinigten Staaten, wo er u. a. mit Kurt Weill bekannt wurde. Dort entstand seine erste Oper, die Legende vom Holzfäller *Paul Bunyan*, der wie

Benjamin Britten (zweiter von rechts) bei einer Aufnahme seiner Oper »Billy Budd« für die BBC; ganz links Peter Pears

Daniel Boone zu den großen Pioniergestalten des Wilden Westens zählt. Das Werk gefiel zwar dem Publikum, nicht aber den Kritikern, so daß Britten es enttäuscht zurückzog und erst 1976 wieder hervorholte und überarbeitete.

Nach seiner Rückkehr 1942 entstand die düstere Oper vom verschlossenen Fischer *Peter Grimes*, die sofort ein durchschlagender Erfolg war. Die 4 Zwischenspiele daraus werden häufig konzertant gespielt. Daß der Ästhet Britten nicht in einem Elfenbeinturm lebte, zeigte sich u. a. darin, daß er viele Konzerte für Kriegsopfer gab, darunter zusammen mit Yehudi Menuhin vor den eben erst befreiten Insassen der Konzentrationslager.

1947 ließ sich Britten in dem Fischerdorf Aldeburgh (Suffolk) unweit seines Geburtsorts nieder. Dort veranstaltete er von 1948 an regelmäßige Musikfeste, bei denen auch viele seiner Werke zur Uraufführung kamen. Hier entstanden weitere Opern: *The Rape of Lucretia* (Der Raub der Lukretia; 1946), *Albert Herring* (1947), *Let's Make an Opera* (Wir machen eine Oper; 1949), *Billy Budd* (1951), *Gloriana* (1954), die Auftragsoper für die Krönung Elisabeths II., für die er in den persönlichen Adelsstand erhoben wurde; *The Turn of the Screw* (Die sündigen Engel; 1954), *A Midsummer Night's Dream* (Ein Sommernachtstraum; 1960). 1961 folgte dann eines seiner bedeutendsten Werke, das ergreifende *War Requiem*, eine Botschaft der Versöhnung und der Weltverbrüderung.

Um 1970 erkrankte er an einem Herzleiden, das seiner Tätigkeit als Dirigent und vielbewunderter Klavierbegleiter ein Ende setzte. Es gelang ihm noch, 1973 eine letzte Oper, die Künstlertragödie *The Death in Venice* (Der Tod in Venedig) nach der Novelle von Thomas Mann, zu vollenden, deren Problematik ja auch die seine war. Am 4. Dezember 1976 ist er dann in Aldeburgh gestorben. Neben den Opern entstanden u. a. die Liederzyklen *Illuminations* nach Gedichten von Arthur Rimbaud op. 18 (1939), *Seven Sonnets of Michelangelo* op. 22 (1940), *Serenade für Tenor, Horn und Streichorchester* op. 31 (1943). Auch in der *Spring Symphony* op. 44 (1949) und im *War Requiem* op. 66 (1926) dominiert der vokale Anteil.

Dies gilt auch für Brittens Kirchenopern, eine von ihm erfundene Gattung, die man besser als szenische Oratorien charakterisieren könnte, die für die Aufführung in der Kirche bestimmt sind, bei deren Realisierung nur Masken, jedoch keine Requisiten verwendet werden. Die Anregung für diese neue Gattung empfing Britten gleichermaßen vom primär ästhetisch bestimmten japanischen No-Spiel mit seinen ritualisierten Auftritten und Abgängen wie vom altenglischen Mysterienspiel mit seiner vorwiegend moralischen Ausrichtung. Schon die Titel verweisen auf die Welt des Alten Testamentes: *Noye's Fludde* (Die Sintflut; 1958); *The Burning Fiery Furnace* (Der brennende Feuerofen; 1966); *The Prodigal Son* (Der verlorene Sohn; 1968). Zu Brittens Vielseitigkeit gehört seine pädagogische Aufgeschlossenheit, die ihn zu einem beliebten Lehrer machte, der sich auch nicht zu schade war, im besten Sinne einführende Werke wie *Let's Make an Opera* oder *The Young Person's Guide to the Orchestra* zu komponieren. Er war ferner Mitbegründer der »English Opera Group«, die erstmals mit Operngastspielen in die englische Provinz ging. Von seiner Weltaufgeschlossenheit zeugen die Freundschaften mit Schostakowitsch und Rostropowitsch. Für letzteren schrieb er eine Cellosonate und die *Cello Symphony*, wie denn überhaupt Aufträge und bestimmte Anlässe in seinem Œuvre eine wichtige Rolle spielen und von seiner Anpassungsfähigkeit und seiner Professionalität Zeugnis ablegen.

Bühnenwerke

Brittens bekannteste Oper *Peter Grimes* spielt an der Ostküste Englands, seinem Heimatland. Auch die Schauplätze der meisten übrigen Opern sind nach dem Geständnis des Komponisten nicht vom Heimatboden der Grafschaft Suffolk zu trennen. Und so wurde *Billy Budd* zur dramatischen Seefahrerballade. Eine Ausnahme macht u. a. die im Sommer 1953 zu den Londoner Krönungsfeierlichkeiten am Covent-Garden-Theater herausgekommene monumentale Auftragsarbeit *Gloriana*.

Nach dieser Repräsentationsoper nahm Britten 1953 mit *The Turn of the Screw* sofort wieder wesentlichere

Arbeiten in Angriff. Danach hatte er wieder einen ganz außerordentlichen Theatererfolg mit seinem *Sommernachtstraum*. Neben den großen Opern und Bühnenwerken lassen zwei Gebrauchsopern, *Wir machen eine Oper* (Der kleine Schornsteinfeger) und die *Bettleroper*, Brittens praktischen Theatersinn und die Vielseitigkeit seiner musikalischen Mittel erkennen. Dagegen erweist sich Britten in seiner letzten Oper, *Der Tod in Venedig*, noch einmal als phantasievoller Gestalter seelischer Vorgänge und subtiler Stimmungen.

Peter Grimes
Oper in drei Akten und einem Vorspiel – Text von Montague Slater nach einer literarischen Vorlage von George Crabbe.
UA: London 1945
Personen: Peter Grimes, Fischer (T) – John, sein Lehrjunge – Ellen Orford, verwitwete Lehrerin (S) – Balstrode, pensionierter Kapitän (Bar) – Auntie, Wirtin im Krug »Zum Hai« (A) – Ihre beiden Nichten (S) – Bob Boles, Fischer und Methodist (T) – Swallow, Rechtsanwalt und Bürgermeister (B) – Mrs. Sedley, Witwe (MS) – Horace Adams, Pastor (T) – Ned Keene, Apotheker (Bar) – Dr. Thorp, Arzt – Hobson, Bote (B) – Fischer und Stadtleute.
Ort und Zeit: Fischerort an der englischen Ostküste um 1830.
Schauplätze: Gerichtssaal; Gasse; im Fischerkrug »Zum Hai«; am Meer; Fischerhütte des Peter Grimes.

Mit Argwohn betrachten die Bewohner des Fischerstädtchens ihren Mitbürger Peter Grimes, der im Zusammenhang mit dem rätselhaften Tod seines Lehrlings verdächtigt wird. Aber die Beweise gegen den Fischer sind nicht ausreichend, überdies genießt er das Vertrauen Balstrodes und der Witwe Orford, seiner Braut. Peter Grimes bekommt auf Betreiben des Apothekers und des Fuhrmanns einen neuen Schiffsjungen, den Fürsorgezögling John. Vergebens erhebt der methodistische Sektierer Boles Einspruch; Ellen Orford ist selbst ins Armenhaus gefahren, um den Jungen zu holen. Ein Sturm treibt die Fischer in die Schenke. Peter Grimes aber, der jetzt sogar vor seiner Braut in den Verdacht gerät, den Lehrling zu mißhandeln, will auf See hinausfahren. Der neue Schiffsjunge verunglückt beim Sprung von einer Klippe. Im dritten Akt findet Ellen Kleidungsstücke von dem ertrunkenen Knaben; von Grimes fehlt jede Spur. Aufgestachelt von der Witwe Sedley, begeben sich die Bewohner des Fischerdorfes auf Suche nach dem Sonderling. Da Peter Grimes das Verhängnis herannahen fühlt, sucht er freiwillig den Tod in den Fluten. Die Lehrerin-Witwe und der alte Kapitän Balstrode halten den am Leben Verzweifelnden nicht von diesem Schritt ab. Kaum hat sich die Kunde herumgesprochen, daß draußen ein Boot gesunken sei, da geht das Leben in dem kleinen Fischerstädtchen weiter, als sei nichts geschehen.
Brittens Oper ist die Ballade vom einsamen Menschen und von der unerbittlichen Kraft der Natur. Vor der dämonischen Macht der Elemente steht der Mensch in tragischer Ohnmacht. Britten hat vor allem die impressionistischen Möglichkeiten der Stoffbehandlung außerordentlich geschickt genutzt und ist dabei zu einem geschlossenen Ergebnis gekommen. Er erweist sich als Meister der großen Ensemble- und Chorszenen. Der deutsche Hörer wird nicht ohne weiteres die Feinheiten der solistischen Gesangsgestaltung würdigen können, da in Brittens arios aufgelockerten Deklamationsstil viele spezifisch englische Wendungen eingegangen sind, die nur von der Volksmusik her zu verstehen sind.

Der Raub der Lukretia
Oper in zwei Akten – Text von Ronald Duncan nach dem Bühnenstück »Le Viol de Lucrèce« von André Obey.
UA: Glyndebourne 1946
Personen: Männlicher Chorus (T) – Weiblicher Chorus (S) – Collatinus, römischer Feldherr (B) – Lukretia, seine Gemahlin (A) – Junius, römischer Feldherr (Bar) – Prinz Tarquinius, Sohn des etruskischen Tyrannen Tarquinius Superbus (Bar) – Bianca, Lukretias Amme (MS) – Lucia, Lukretias Dienerin (S) .
Ort und Zeit: Rom im Jahre 510 v. Chr.
Schauplätze: Feldlager; im Hause der Lukretia.

Brittens Oper lehnt sich nur äußerlich an die römische Heldensage vom Freitod Lukretias, der schönen Gemahlin des Collatinus, die durch den Sohn des etruskischen Tyrannen Tarquinius Superbus überfallen und entehrt wurde, an. Die entscheidende Sinnänderung besteht darin, daß Lukretias Opfertod nicht nur die Befreiung der Römer vom fremden Joch zur Folge hat, sondern daß im Geiste christlicher Ethik die Erlösung von Schuld und Sünde verkündet wird. Je ein männlicher und ein weiblicher Chorus auf Thronsesseln links und rechts der Bühne geben diese höheren Betrachtungen.
Das Werk ist streng stilisiert, auch in der musikalischen Form, die zum Beispiel eine ganze Szene als Passacaglia ablaufen läßt. Die Lukretia ist eines der eigenwilligsten Werke der Moderne.

Albert Herring
Komische Oper in drei Akten von Eric Crozier nach einer Novelle von Guy de Maupassant.
UA: Glyndebourne 1947
Personen: Lady Billows, eine herrische, ältere Dame (S) – Florence Pike, ihre Haushälterin (A) – Miss

Wordsworth, Schulleiterin (S) – Mr. Gedge, Pfarrer (Bar) – Mr. Upfold, Bürgermeister (T) – Mr. Budd, Polizeichef (B) – Sid, Metzgerbursche (Bar) – Nancy, Bäckerstochter (S) – Albert Herring (T) – Mrs. Herring, seine Mutter (MS) – Emmy, Siss und Harry, Schulkinder (S).
Ort und Zeit: die englische Kleinstadt Loxford in der Grafschaft Suffolk, April und Mai 1900.
Schauplätze: im Hause der Lady Billow; Mrs. Herrings Gemüseladen; Festzelt und Pfarrgarten.

Bei Limonade und scheinheiligen Sprüchen soll in dem Spießernest Loxford, wo Lady Billows das Zepter der Moral schwingt, die Maienkönigin erwählt werden. Aber die jungen Damen des Städtchens sind nicht tugendhaft genug. So fällt die Wahl auf den Tolpatsch Albert, den fraglos tugendhaften Sohn der Gemüsehändlerin Mrs. Herring. Aber Albert ist auch mit Hilfe der versprochenen fünfundzwanzig Pfund nicht so leicht zu gewinnen. Als sich die Festversammlung im Laden der Frau Herring einfindet, um Albert auszuzeichnen, stellt sich heraus, daß auch seine Tugend einen Makel hat: der Alkohol entlarvt ihn als ganz gewöhnlichen Sterblichen. Eine kleine sentimentale Seitenhandlung wird durch Sid und Nancy verkörpert. Das Stück klingt – im Gegensatz zur Novelle »La Rosier de Madame Husson« von Maupassant, die das düstere Modell zu Brittens Oper bildet – heiter aus.
Man kann Albert Herring, eine Kammeroper voll Witz, Groteske und Situationskomik, wohl als Satyrspiel zum Raub der Lukretia auffassen. Brittens Partitur ist geistfunkelnde, virtuose Artistik ohne tieferen Gehalt.

Die Bettleroper
Oper in drei Akten nach der Originalmusik von Johann Christoph Pepusch – Text von John Gay
UA: Cambridge 1948

Diese Bearbeitung der alten »Beggar's Opera« von 1728, die auch Bert Brecht und Kurt Weill als Grundlage ihrer erfolgreichen »Dreigroschenoper« (1928) diente, zeigt eine erfreuliche Wiederannäherung an den Geist des historischen Originals.

Wir machen eine Oper (Let's Make an Opera)
Kinderoper – Text von Eric Crozier.
UA: Aldeburgh 1949

Dieses Werk ist ein im besten Sinne pädagogisch konzipiertes Lehrstück für Kinder und Jugendliche, um sie mit den Gesetzen der Oper vertraut zu machen. Der zweite Teil bringt die eigentliche Oper *The little Sweep* (Der kleine Schornsteinfeger) nach einer Erzählung von Charles Dickens, auf die Publikum und Darsteller im einführenden ersten Teil vorbereitet werden.

Billy Budd
Oper in vier Akten – Text von E. M. Forster und Eric Crozier nach der gleichnamigen Erzählung von Herman Melville.
UA: London 1951
Personen: Edward Fairfax Vere, Kapitän (T) – Billy Budd, Matrose (Bar) – John Claggart, Schiffsprofoß (B) – Redbourne, Leutnant (Bar) – Flint, Segelmeister (Baßbar) – Ratcliffe, Leutnant (B) – Red Whiskers (T) – Donald (Bar) – Dansker, ein alter Seemann (B) – Der Neuling (T) – Squeak, Korporal (T) – Bosun (Bar) – Matrosen, Schiffsjungen.
Ort und Zeit: an Bord des englischen Kriegsschiffes »Indomitable« im Jahre 1797.

Die ziemlich derb skizzierte Handlung, die im Jahre 1797 an Bord der Fregatte »Indomitable« vor Finisterre spielt, ist mit einem differenzierten seelischen Problem verbunden. Der Romanschriftsteller Melville drückt es in der Frage aus: »Gibt es etwas Geheimnisvolleres als jene tiefe ursprüngliche Abneigung, die in gewissen seltsamen Sterblichen beim bloßen Anblick eines anderen, noch so harmlosen Sterblichen aufwachen kann, ja vielleicht durch diese Harmlosigkeit hervorgerufen wird?« Melville meint, daß das Zusammenleben von grundverschiedenen Menschen nirgends so aufreibend sei wie an Bord eines vollbemannten, auf See befindlichen Kriegsschiffes.
Der Waffenmeister und Profoß der »Indomitable«, John Claggart, ist ein solcher seltsamer Sterblicher, den ein junger hübscher Matrose in krankhafte Abwehr versetzt. Der Grundgedanke wird so formuliert: Zwischen Claggart und dem Matrosen Billy Budd liegt ein tödlicher Raum. Aus innerem Zwang, aus einer Art von pathologischer Haßliebe stürzt Claggart den Billy Budd durch Anstiftung zur Meuterei ins Verderben. Aber dieser reine Tor wird zum Mörder an dem unheimlichen Stockmeister und wird dafür an den Mast gehängt. Die grausame Handlung ist mit Seemannsszenen von packender Realistik untermalt.
Britten, der ein ebenso bedeutender Wirklichkeitschilderer wie Lyriker war, schrieb zu dem Matrosendrama der Revolutionszeit eine ungemein farbenreiche, sangliche und wirkungsvolle Musik.

The Turn of the Screw
(Das Anziehen der Schraube)
Oper in einem Prolog und zwei Akten – Text von Myfanwy Piper nach der Erzählung »The Turn of the Screw« von Henry James, die deutsch unter dem Titel »Die sündigen Engel« bekanntgeworden ist.
UA: Venedig 1954
Personen: Prolog (T) – Die Gouvernante (S) – Miles (Knabenstimme) und Flora (S), Waisenkinder in ihrer Obhut – Mrs. Grose, Haushälterin (S) – Quint, verstor-

bener Diener (T) – Miss Jessel, verstorbene Gouvernante (S).
Ort und Zeit: Landhaus in England, Mitte des 19. Jahrhunderts.

Auf rätselhafte Weise sind die beiden Erzieher zweier Waisenkinder, ein Hausdiener und eine Gouvernante, auf einem altenglischen Landsitz ums Leben gekommen. Ihre Geister leben fort in Gestalt des schlechten Einflusses, den sie auf die Kinder ausgeübt haben. Die neue Erzieherin, die Hauptperson von Brittens Oper, nimmt den Kampf gegen die bösen Geister auf. Das geschieht in einer gedanklich gehobenen Form mit deutlicher Beziehung zu den Lehren der Freudschen Psychoanalyse und zu entsprechenden Niederschlägen in der Dichtung Edgar Allan Poes, Maurice Maeterlincks und anderer.
Die Partitur ist mit sparsamsten Mitteln erarbeitet: Das Kammerorchester beansprucht 13 virtuose Spieler (fünf Streicher, fünf Bläser, Harfe, Celesta, Schlagzeug); der Aufbau der beiden Akte (mit erklärendem Prolog) geschieht in der Form, daß musikalische Zwischenspiele, die variationenartig ein einziges Thema abwandeln, von Szene zu Szene führen. Die beiden Aufzüge enthalten je acht dieser Szenen, mithin 15 Zwischenspiel-Variationen, deren Sinn es ist, immer tiefer in die seelischen Untergründe der »Handlung« einzuführen. Der Farbenreichtum der Partitur ist erstaunlich groß, die verschiedenen Rollen bieten schwierige Darstellungsprobleme, weil sie nicht nur kultivierte Sänger, sondern auch ausgesprochen schauspielerische Begabungen erfordern.

Ein Sommernachtstraum
Oper in drei Akten. Text vom Komponisten und Peter Pears nach William Shakespeare.
UA: Aldeburgh 1960
Personen: Oberon, König der Elfen (T oder A) – Titania, Königin der Elfen (S) – Puck – Theseus, Herzog von Athen (B) – Hippolyta, seine Braut, Königin der Amazonen (A) – Lysander (T) und Demetrius (Bar), junge Athener – Hermia, in Lysander verliebt (MS) – Helena, in Demetrius verliebt (S) – Zettel, Weber (Baßbar) – Squenz, Zimmermann (B) – Flaut, Bälgeflicker (T) – Schnock, Schreiner (B) – Schnauz, Kesselflicker (Bar) – Schlucker, Schneider (Bar) – Spinnweb, Bohnenblüte, Senfsamen, Stäubchen, Motte, Elfen, Kobolde.
Ort und Zeit: in und bei Athen in sagenhafter Zeit.
Schauplätze: Wald in der Mittsommernacht; Geisterreich Oberons; Waldlichtung; Palast des Theseus.

Herzog Theseus von Athen bereitet die festliche Hochzeit mit der besiegten Amazonenkönigin Hippolyta vor. Aus diesem Grunde stehen die Personen des Rahmenspiels auch bei Britten an der Spitze des Programms. Aber sie treten erst am Ende der Oper in Erscheinung, wenn die Sommernachts-Komödie in einem barocken Palastspiel ausklingt. Bis dahin erleben wir den ganzen wundersamen Wachtraum des Elfenspuks und der verliebten Narreteien. Nur das Rüpelspiel schlägt die Brücke zu den menschlichen Begebenheiten des Repräsentationsstücks.
Die Oper beginnt mit dem Aufruhr im Geisterreich: Oberon hat sich mit Titania entzweit, da er auf einen schönen Edelknaben eifersüchtig ist. Er beauftragt den Poltergeist Puck, ihm eine Zauberblume zu verschaffen, deren Saft vollkommene Verwirrung unter Liebenden stiftet. So werden Hermia, Helena, Lysander und Demetrius in das Spiel der Verliebtheiten einbezogen, natürlich im Sinne des Gegenteils von dem, was jeder zu tun wünscht. Auch die berühmten Shakespeareschen Rüpel stehen den Kobolden näher als den wirklichen Menschen. Ihr Treiben ist beinahe spukhaft, so sehr sie sich auch bemühen, gute schauspielerische Figuren zu machen.
Diese mimisch übermütigen Handwerker geben auch bei Britten das Kernstück der Oper ab: die Proben zur Hochzeitstragödie von Pyramus und Thisbe sowie die Vorführung selbst im herzoglichen Palast – da lebt Shakespeares Geist im Mimus unserer Zeit. Die Erlösung aus der Verzauberung ist wieder Pucks Werk. Oberon spricht am Ende über alle den Segen, und sein treuer Helfer bittet das Publikum um geneigten Applaus.
Brittens Musik, zugleich eingängig und artistisch raffiniert, ist eine operngeschichtliche Tat aus modernem Geist. Sie hat nichts mit früheren Bühnenmusiken des gleichen Themas zu tun, sondern ist absolut eigenständig.

Der Tod in Venedig
Oper in zwei Akten – Text von Myfanwy Piper nach der gleichnamigen Novelle von Thomas Mann.
UA: Aldeburgh 1973
Personen: Gustav von Aschenbach, Schriftsteller (T) – Sein Gegenspieler (Bar) – Symbol des Todes in verschiedenen Gestalten: Ein Fremder; Älterer Stutzer; Alter Gondoliere; Hoteldirektor; Hotelfriseur; Anführer der Straßensänger; Stimme des Dionysos – Stimme des Apoll (A) – Polnische Dame – Tadzio, ihr Sohn – Ihre beiden Töchter – Kinderfrau – Jaschiu, Tadzios Freund – Hotelpersonal, Hotelgäste, Straßenhändler, Straßenmusikanten und andere.
Ort und Zeit: München und Venedig um die Jahrhundertwende
Schauplätze: am Münchner Nordfriedhof; auf einem Schiff von Triest nach Venedig; Grand Hotel und Strand am Lido von Venedig; Bahnhof, Reisebüro und Straßen in Venedig.

Die Handlung hält sich eng an die berühmte Novelle von Thomas Mann, in der ein Schriftsteller mit dem Erlebnis der Jugend, Unschuld und Schönheit in Gestalt des polnischen Knaben Tadzio und dadurch mit seiner eigenen Altersproblematik konfrontiert wird, an der er schließlich zerbricht.
Die äußeren Vorgänge, wie das venezianische Volksleben, das Treiben der wohlhabenden Touristen im Hotel und am Strand sowie die ausbrechende Pest, sind Symbole für die sehr differenzierten seelischen Vorgänge der Hauptgestalt. Dementsprechend ist der Schriftsteller Aschenbach als Zentrum des Geschehens Kommentator der Handlung und zugleich in den Spielverlauf einbezogene Figur.

The Prince of the Pagodes
(Der Prinz der Pagoden)
Ballett in drei Akten – Libretto von John Cranko
UA: London 1957
Personen: Der Narr, ein guter Diener – Der Zwerg, ein schmeichlerischer Diener – Der Herrscher des Königreichs der Mitte – Belle Epine und Belle Rose, seine Töchter – Die Könige des Nordens, Ostens, Westens und Südens – Pagen der Könige – Der Pagodenprinz (Der grüne Salamander) – Frösche, die Boten des Pagodenprinzen – Wolken – Sterne – Der Mond – Fische – Die weibliche und die männliche Flamme, Symbole des Feuers – Pagoden – Hofstaat, Herolde, Einwohner des Landes der Pagoden.
Ort und Zeit: am Hof des Königreichs der Mitte und im Lande der Pagoden, zu märchenhafter Zeit.

Dieses Werk war die erste abendfüllende Partitur des modernen englischen Balletts, das an die Ballett-Tradition von Tschaikowski und Prokofjew anknüpfte. Vier Könige halten um die Hand von Belle Epine an, doch sie weist sie alle ab. Ihrer vom Vater vernachlässigten Schwester erscheint der Prinz der Pagoden als Vision. Der König bietet den Freiern seine jüngste Tochter an, doch sie weisen Belle Rose ab, da ihr Interesse der Krone gilt. Vier Frösche bringen ein grünes Schmuckkästchen, das eine Rose enthält. In einem goldenen Netz wird Belle Rose ins Land der Pagoden gebracht. Auf ihrer Reise begegnet sie den Elementen Luft, Wasser und Feuer. Mit verbundenen Augen wird Belle Rose zu dem grünen Salamander geführt, der sich in den Pagodenprinzen verwandelt. Als sie die Augenbinde löst, wird er wieder zum grünen Salamander.
Belle Epine hat ihren Vater einkerkern lassen und selbst den Thron bestiegen. Sie befiehlt den Wachen, die zurückkehrende Schwester und den ihr folgenden grünen Salamander gefangenzunehmen. Belle Rose umarmt schützend den Salamander, der nun seine wahre Gesalt annimmt. Der Prinz führt Belle Rose als Gemahlin in sein Land der Pagoden.

Orchesterwerke

Simple Symphony op. 4
für Streichorchester (1934)

Dieses Jugendwerk geht auf Klavier- und Liedkompositionen des Teenagers Britten zurück. Es handelt sich bei diesem bereits meisterhaft instrumentierten Gesellenstück beileibe nicht um eine richtige Symphonie, sondern eher um eine Art barocker Suite oder Divertimento mit leicht ironischer neoklassizistischer Attitüde, wie bereits die Satzfolge verrät: Boisterous Bourrée (Lärmende Bourree) – Playful pizzicato (ein serenadenhaftes Scherzo) – Sentimental Saraband (Gefühlvolle Sarabande) – Frolicsome Finale (Fröhliches Finale).

Variationen über ein Thema von Frank Bridge op. 10
für Streichorchester (1937)

Dieses Werk ist eine Huldigung an seinen ersten Kompositionslehrer und basiert auf dessen 2. Streichquartettidylle. Bemerkenswerterweise verwendete Britten die etwas sentimentale Melodie nicht in der Originalgestalt, sondern versah bereits das Ausgangsmaterial mit eigenen, diskreten Retuschen. Die schmerzvoll leidenschaftliche 1.Variation (*Adagio*) kontrastiert mit dem bedrohlichen Staccato und Pizzicato eines hurtigen *Marsches*, dem sich der ironisch gebrochene Gefühlsüberschwang der *Romanze* anschließt. Die *Aria italiana* (4.Variation) mit ihrem manischen Gitarrengeklimper und grotesken Glissandos ist die Karikatur einer Koloraturarie; auch die anschließende *Bourrée Classique* mit ihrem knirschenden Violinsolo à la Strawinsky verrät Brittens Vorliebe für barockes Stilzitat. Nach einem seltsam schlingernden *Wiener Walzer* folgt ein hysterisches *Moto perpetuo*. Ein erhabener *Trauermarsch* und die gedämpfte Klage des *Chant* leiten zur letzten und längsten Variation über, in der eine virtuose Fuge dem eher anspruchslosen Thema zur Finalsteigerung verhilft.

Sinfonia da Requiem op. 20
Dem Andenken der Eltern gewidmet – Drei Sätze, pausenlos ineinander übergehend: I. Lacrimosa, Andante ben misurato – II. Dies irae, Allegro con fuoco – III. Requiem aeternam, Andante molto tranquillo.
UA: New York 1941

Obwohl die lateinischen Satztitel der katholischen Requiem-Messe entlehnt sind, sollen sie hier nur gefühlsmäßige Assoziationen erwecken. Nach den einleitenden starken Paukenschlägen, die bald abklingen, folgt ein langsames trauerzugähnliches Lamento

Der Tod in Venedig. Deutsche Erstaufführung in der Deutschen Oper, Berliner Festwochen 1974. Gustav von Aschenbach: Donald Grobe. Inszenierung: Anthony Besch

mit drei Hauptmotiven. Ein langes Crescendo führt unmittelbar zum zweiten Satz, einem höhnischen Scherzo, vom Komponisten »eine Art Totentanz« genannt, »bestehend aus einer Folge von Steigerungen«. Die leisen Melodien des Schlußsatzes wie auch die des 1. Satzes scheinen nicht nur Trauer auszudrücken, sondern auch Sehnsucht nach vergangenen Zeiten.
Das 1940 während seines dreijährigen Aufenthaltes in Nordamerika entstandene Werk hat eine eigenartige Entstehungsgeschichte. Es war ursprünglich eine Auftragsarbeit der japanischen Regierung zum 2600jährigen Bestehen der Mikado-Dynastie, die es jedoch wegen der christlichen Untertitel als Affront empfand und ablehnte. Daraufhin widmete Britten das Werk »dem Andenken meiner Eltern«.

Serenade für Tenor, Horn und Streichorchester op. 31
entstanden 1943

Diesem bezaubernden Werk, das für Peter Pears und den Meisterhornisten Dennis Brain entstand, liegen englische Texte aus mehreren Jahrhunderten zugrunde. Der Schriftsteller Edward Sackville-West, dem die Serenade gewidmet ist, erläutert die Grundidee so: »Das Thema ist die Nacht und ihre Erscheinungen: der länger werdende Schatten, das ferne Waldhorn bei Sonnenuntergang, der barock beladene Sternenhimmel, die schweren Engel des Schlafs, aber auch der Deckmantel des Bösen und der Wurm im Kelch der Rose, das Gefühl der Sünde im Herzen der Menschen.« Als *Prolog* und *Epilog* erklingt ein magisches Hornsolo in Naturtönen. In *Pastorale* (Cotton) wird mit schlichter Stimmdeklamation, der das Horn in kontrapunktischer Engführung antwortet, eine Abendszenerie entfaltet, der die Vorstellung vom menschlichen Alter korrespondiert; das *Nocturne* (Tennyson) ist ein Echostück, die *Elegy* (Blake) schildert rezitativisch das Welken der Rose als Symbol für den Tod. *Dirge* (anonym, 15. Jahrhundert) ist ein beklemmend gesteigerter Totentanz in Form eines Kanons, der die Schrecknisse des Jüngsten Gerichts beschwört. Die behende dahinhuschende Anrufung der Jagdgöttin in *Hymn to Diana* (Jonson) gipfelt in drei virtuos gesteigerten Koloraturen für die Stimme, während das abschließende *Sonnet* (Keats) verklärte Nachtstimmung atmet.

The Young Persons's Guide to the Orchestra
Variationen und Fuge über ein Thema von Henry Purcell op. 34 (1945)

Dieser »Orchesterführer für junge Leute« wurde ursprünglich für einen Lehrfilm über die Orchesterinstrumente geschrieben und ist gleichzeitig eine Huldigung an Purcell, dessen 250. Geburtstag in das Entstehungsjahr fiel. Das feierlich-pompöse Thema stammt aus Purcells Bühnenmusik zu *Abdelazar or The Moor's Revenge* (Abdelazar oder Die Rache des Mohren). Das Thema wird zunächst vom vollen Orchester gespielt, dann nacheinander von den vier Hauptgruppen Holzbläser, Streicher, Blechbläser und Schlagzeug vorgeführt. Eine Reihe von 13 Charaktervariationen dient dazu, die Eigenart der einzelnen Instrumente zu beleuchten. Eine Schlußfuge sammelt die Intrumente wieder zu einem orchestralen Höhepunkt, der Purcells hymnisches Thema zum Abschluß triumphal hervortreten läßt.

Four Sea Interludes op. 33a
(1945)

Zwar sind die der Oper *Peter Grimes* entnommenen Zwischenspiele eigentlich Seelenlandschaften, aber auch aus dem dramaturgischen Zusammenhang herausgelöst ergibt sich eine zwingende Folge von suggestiven Naturschilderungen.
Dawn (Morgengrauen) evoziert einen kalten Morgen

in Suffolk zwischen verhangenem Himmel mit Möwenflug und der unablässigen Brandung der Meeresflut; *Sunday Morning* (Sonntagmorgen) ist erfüllt von ostinatem Glockengeläut und dem Glitzern des Sonnenlichts. *Moonlight* (Mondschein) malt den nächtlichen Schimmer des Mondes auf den sanft schaukelnden Wogen. *Storm* (Sturm) entfesselt einen wilden Tumult, bei dem man an Bilder wie »Northeaster« des amerikanischen Realisten Winslow Homer erinnert wird. Manchmal wird im Anschluß daran auch noch die *Passacaglia,* ebenfalls aus *Peter Grimes,* gespielt, in der die Reue und die Verzweiflung der einsamen Titelfigur artikuliert werden.

War Requiem (Kriegs-Requiem) op. 66
(1962)

Dieses zur Einweihung der im Krieg zerstörten und wiedererrichteten Kathedrale von Coventry geschriebene Werk ist auch im äußeren Aufwand Brittens anspruchsvollste Partitur. Sie sieht 3 Gesangssolisten, Chöre, Knabenchor, Orgel und großes Orchester vor. Als Texte finden Passagen aus der lateinischen Totenmesse und 10 Gedichte des im Ersten Weltkrieg im Alter von 25 Jahren gefallenen Engländers Wilfried Owen Verwendung. Der stilistische Radius dieser bekenntnishaften Musik reicht von Glockenmotiven in der Manier Mussorgskis bis zur polyphonen Dichte Mahlerscher Orchestersprache. Der Tritonus Fis-C, mit dem das »Requiem aeternam« anhebt und sich zu einer Art Trauermarsch steigert, hat leitmotivische Funktion bis ins abschließende »Requiescat in pace« des »Libera me«. Gewaltige Kontraste bestimmen das Werk. Dem niederschmetternden Klanggewühl des »Dies irae« steht die schlichte Weise des Solotenors im »Agnus Dei« gegenüber, das die beiden Hauptgruppen der Chöre und das Orchester zusammenfaßt. Als Motto hat Britten der Partitur eine Zeile des Dichters vorangestellt: »All a poet can do today is warn« (Das einzige, was ein Dichter heute vermag, ist zu warnen).

Earle Brown
geb. 1926

Earle Brown ist neben John Cage der erste Wegbereiter der Aleatorik. Er wurde am 26. Dezember 1926 in Lunenburg (Massachusetts) geboren und beschäftigte sich mit Maschinenbau und Mathematik, ehe er sich der Musik zuwandte. Er studierte nach dem »Schillinger System of Musical Composition«, nach dem auch George Gershwin studiert hatte. Dieses System basiert auf einer Notationsweise aus geometrischen Figuren und algebraischen Formeln und sollte jedermann befähigen, akzeptable Musik zu schreiben.

Brown unterrichtete einige Jahre nach diesem System und wurde dann Mitarbeiter am New Yorker »Project for Music for Magnetic Tape«, das von Cage und dem Pianisten David Tudor geleitet wurde. Von 1955 an nahm er an den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik teil und etablierte sich in der europäischen Musikszene.

Browns kompositorischer Ansatz bewegt sich zwischen den Polen von Zufall und Notwendigkeit. Er unterscheidet zwischen geschlossenen und offenen Formen, ein methodischer Ansatz, der sich auch in der Literatur als fruchtbar erwies (Volker Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama). Ihn fasziniert der kreative Akt im »Action Painting« Jackson Pollocks, und insbesondere haben es ihm die Mobiles von Calder angetan, deren ständig sich veränderndes Erscheinungsbild die genaue Mitte zwischen Determination des Materials und Freiheit der Form einhält. So haben in *Calder Piece* (1965) die Schlagzeuger die Bewegungen eines Mobiles in Klang umzusetzen. In seinen graphischen Notierungen, etwa *November 1952* und *December 1952,* war das Gleichgewicht auf die Seite des Zufalls verschoben, in seiner *Music for Cello and Piano* (1955) ist der kompositorische Kontext nahezu völlig der Willkür des Spielers entzogen. Am überzeugendsten scheint die Balance zwischen vorgegebenen Bausteinen und spontaner Musizierpraxis in den *Available Forms* (I für 18 Instrumente 1961, II für 98 Instrumente und zwei Dirigenten) verwirklicht. Dabei ist von vornherein

sichergestellt, daß nie zwei Aufführungen denselben Verlauf nehmen können. Der Hörer erlebt also immer Musik im Augenblick der Entstehung. In *Available Forms II* (deutsch etwa »Verfügbare Formen«) verwendet Brown ein zweigeteiltes Orchester, das von zwei Dirigenten geleitet wird. Die Partitur besteht aus zweimal vier Partiturblättern. Auf jedem Blatt sind vier bis fünf sogenannte *units*, Keimzellen der Komposition in teils exakter, teils graphischer Schreibweise. Die Dirigenten geben in Reaktion aufeinander durch Zeichen mit der linken Hand an, welches *unit* gerade gespielt werden soll. Die Zahl der Kombinationen ist nahezu unbegrenzt, da in beiden Orchestergruppen gleichzeitig auch mehrere *units* gespielt werden können. Brown schreibt dazu: »Vor allem möchte ich die spontanen und intuitiven Aspekte der kompositorischen und interpretatorischen Prozesse intensivieren, dabei aber die Identität des Werkes durch die Natur des komponierten Orchester-Grundmaterials sicherstellen.« Aufführungen mit Brown selber sowie Bruno Maderna und Leonard Bernstein als Dirigenten haben die überraschende musikalische Ergiebigkeit dieses Verfahrens dargetan. SH

Max Bruch
1838 – 1920

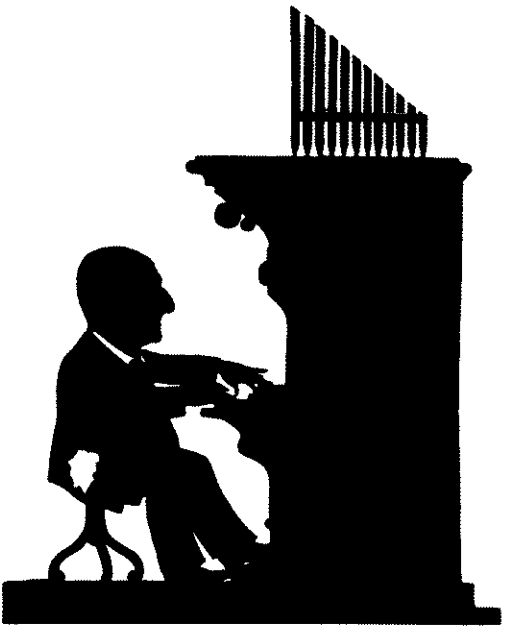
Was sonst nur zuweilen auf dem Gebiet der Oper geschieht, hat sich hier in der Instrumentalmusik ereignet: Der am 6. Januar 1838 in Köln geborene Max Bruch wurde mit einem einzigen Werk berühmt, dem *Violinkonzert in g-moll* op. 26, das noch heute sehr beliebt ist und viel gespielt wird.

Max Bruch begann bereits als Kind zu komponieren und war später Stipendiat der Mozart-Stiftung. 1861 unternahm er eine längere Studienreise und wirkte dann u. a. in Mannheim, Koblenz, Sondershausen, Bonn, Berlin, Liverpool und Breslau als Kapellmeister und Chordirektor, bis er 1891 als Leiter einer Kompositionsklasse an die Berliner Akademie berufen und zum Professor ernannt wurde. Er starb als hochangesehener und mehrfach ausgezeichneter Komponist am 2. Oktober 1920 in Berlin.

Außer seinem bekannten *Violinkonzert in g-moll* und der *Schottischen Fantasie* op. 46 für Violine und Orchester, die der Komponist dem spanischen Geigenvirtuosen Pablo de Sarasate (1844 – 1908) widmete, schrieb er vor allem große Chorwerke, Opern, Symphonien, zwei weitere Violinkonzerte und mehrere Stücke für verschiedene Soloinstrumente mit Orchester. Hervorzuheben sind sein Chorwerk mit Orchester *Das Lied von der Glocke* op. 45, die volksliedhafte Melodik seiner 1863 in Mannheim uraufgeführten Oper *Loreley* und *Kol Nidrei* op. 47, ein Adagio für Cello und Orchester nach hebräischen Melodien, dessen folkloristische Substanz sich noch bis in die hebräische Rhapsodie *Schelomo* von Ernest Bloch auswirkte.

Violinkonzert Nr. 1 g-moll op. 26
Joseph Joachim gewidmet. – Sätze: I. Allegro moderato – Un poco più lento – II. Adagio – III. Finale, Allegro.
Das *g-moll-Konzert* ist ein effektvolles, echt geigerisches Werk. In rhapsodischer Freiheit und Großzügigkeit spielt es alle Künste der Gestaltung aus, beginnend mit dem vielversprechend-pathetischen Paukenwirbel der Einleitung und der etwas theatralischen Kadenz des Soloinstruments. Lyrisch-beruhigende Momente wechseln mit stürmischer Leidenschaft. Über die b-moll-Dominante geht es in den langsamen Satz (Es-Dur) hinein, der das Herzstück der Komposition ist und in pastoser Kantilene schwelgt. Rassig und schwungvoll, wieder stark zum Effekt hinüberneigend das Finale – eine Meisterleistung in der Anwendung melodisch-harmonischer und rhythmischer Mittel bei überlegener Wahrung des Sonatenprinzips.

Anton Bruckner
1824 – 1896



Anton Bruckner, aus »Wiener Schattenbilder« von Hans Schließmann

Mit Anton Bruckner, der am 4. September 1824 in Ansfelden geboren wurde, begegnen wir sicherlich der sonderbarsten Komponistenpersönlichkeit des 19. Jahrhunderts. Selbst seinen Kollegen war er nicht geheuer. Gustav Mahler sprach von ihm als dem »halb Gott und halb Trottel«, Johannes Brahms meinte, »die Pfaffen von St. Florian« hätten Bruckner »auf dem Gewissen«, und Richard Wagner, den Bruckner abgöttisch als den »Meister aller Meister« verehrte, ließ ihn gleich links liegen. Tatsächlich scheint es unmöglich zu sein, den Menschen mit dem Künstler Anton Bruckner auch nur annähernd in Einklang zu bringen. Da ist auf der einen Seite der weltfremde Sonderling, unsicher, unterwürfig, mit neurotischen Zwängen belastet, und von einer naiven Form des Katholizismus geprägt, die ihn freilich nicht daran hinderte, auch den hohen geistlichen Würdenträgern deutliche Worte zu sagen. Dem steht andererseits der sicher aufregendste, ja aufwühlendste Symphoniker nach Beethoven gegenüber, der eine Musik zu schreiben in der Lage war, die sich radikal befreite von allen Konventionen, die den hochfliegenden mystischen Tonfall ebenso kennt wie die unverhohlene Brutalität und die unverstellte Sinnlichkeit.

Wie – außer Johannes Brahms – kein zweiter Komponist seines Jahrhunderts war Bruckner in der musikalischen Satztechnik beschlagen. Noch als »fertiger« Komponist in Linz studierte er in Fernunterricht bei dem legendären Simon Sechter Kontrapunktik (1855 – 1861) und anschließend beim Linzer Kapellmeister Otto Kitzler den zeitgenössischen Orchestersatz Wagners, Liszts und Berlioz'. Erst dann riskierte es der mittlerweile 42jährige (!), seine offizielle *1. Symphonie* in c-moll (1865/66) vorzulegen. Vorausgegangen waren außer für uns unerheblicher kirchlicher Gebrauchsmusik die sog. *Studiensymphonie* in f-moll und die vom späten Bruckner so kurios bezeichnete *Nullte* in d-moll aus dem Jahre 1864. Schon diese erste (offizielle) Symphonie dürfte dem Linzer Provinzpublikum, das sich gerade erst an Wagner gewöhnte, noch lange in den Ohren gedröhnt haben. Denn was ihnen da der Domorganist Bruckner namentlich im Finale vorsetzte, war der schier orgiastische Extremfall eines kontrapunktischen Symphoniesatzes, der sich in nichts mehr um moderate Konventionen scherte. Dieses Werk spiegelt im Rohzustand und »mit der Frische des zum erstenmal Gesagten« (Dietmar Holland) Bruckners einzigartigen musikalischen Zugriff: nicht enden wollende Spannungsbögen und Steigerungen, abrupte Unterbrechungen, die nichts anderes als öde Leere hinterlassen oder aber in ekstatischen Höhepunkten explodieren. Volkstümliche »Dialekte« werden schroff gegen mächtige Bläser-Hymnen gestellt – Polka- und Walzer-Anklänge contra Choral. Die symphonische »Sprache« scheint aus den Angeln gehoben. Unfaßbar, in welchen musikalischen Welten der scheinbar so biedere Oberösterreicher Bruckner lebte, dessen Ruf als Orgelvirtuose zwar schon über die heimatlichen Grenzen drang, der als Komponist zunächst aber völlig unverstanden blieb und später heftig befeindet wurde.

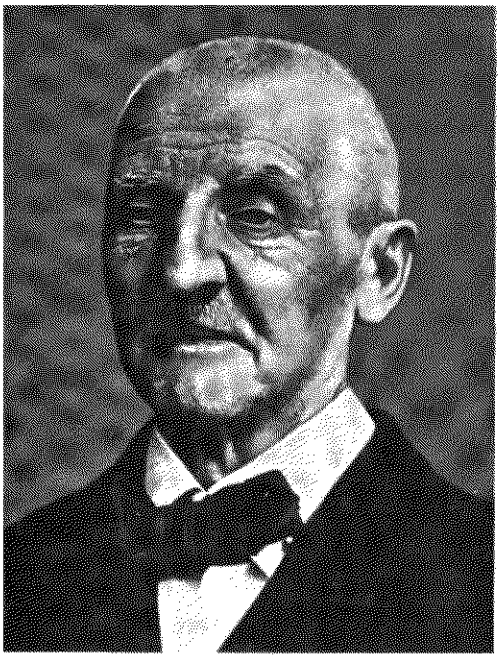
Im November 1875 hatte es Bruckner durch die Vermittlung von Freunden immerhin zum Professor am Wiener Konservatorium gebracht. Bis dahin waren bereits die *2.* (1872), *3.* (1873) und *4. Symphonie* (1874) beendet, doch beileibe noch nicht zur Aufführung gebracht. Das letztgenannte Werk, das 1881 erstmals in Wien erklang, brachte den langersehnten Durchbruch. Der Erfolg der sog. »Romantischen« hing allerdings auch damit zusammen, daß sie, ohne etwas mit Programmusik zu tun zu haben, für das Publikum ansatzweise außermusikalische Vorstellungen zuließ. Dem verschloß sich die *5. Symphonie* (1875-1878) dann zur Gänze, die Bruckner selbst sein »kontrapunktisches Meisterstück« nannte. Sie wurde erst 1894 in einer grotesk verstümmelten Fassung aufgeführt; Bruckner selbst hat sie nie gehört.

Die insgesamt neun (von Bruckner gezählten) Symphonien gehorchen alle einer gemeinsamen Grundidee, was zu dem verständnisarmen Bonmot führte, Bruckner habe nicht neun, sondern neunmal dieselbe Symphonie komponiert. Die Musik basiert primär auf dem Klanglichen. Die eigentlichen Themen sind nicht mehr Sinn und Zweck des Komponierens, sie sind lediglich Material für die fast körperlich zu spürenden Spannungen und Entladungen der Musik. Folgerichtig führen die berühmten Bruckner-Anfänge, jenes völlig unthematische Klangflirren der Streicher, die Musik gleichsam im pränatalen Zustand vor; sie gebären aus den Schwingungen eines Urklanges erst das Thematische – ein schier mystischer Vorgang.

Was die Rezeption des Brucknerschen Gesamtwerkes so eminent verkompliziert, sind die vielen Fassungen der Symphonien, die teilweise erheblich voneinander abweichen. Den gutgemeinten Ratschlägen seiner Freunde folgend, arbeitete Bruckner, vermeintlich um dem Geschmack des Publikums entgegenzukommen, seine Werke unermüdlich um, kürzte, instrumentierte eingängiger und tauschte gar ganze Sätze aus. Mit Ausnahme der *Sechsten* (1879–1881) und der unvollendeten *Neunten* (1887–1896) liegen die Werke in bis zu drei Fassungen vor. Gerade in seinen letzten Lebensjahren geriet Bruckner in einen regelrechten Umarbeitungsrausch und beschäftigte sich lange Zeit mit seinen frühen Symphonien, was nicht zuletzt daran schuld ist, daß er seine *Neunte* nicht mehr vollenden konnte. Immerhin liegt ein ausführliches Skizzenmaterial für ein geradezu abenteuerlich modernes Finale vor, dessen Rekonstruktionsversuche freilich kaum überzeugen können. Auch Brucknes eigenem Vorschlag, sein *Te Deum* (1881–1884) als letzten Satz für die *Neunte* zu verwenden, folgt man heute nicht mehr.

Die Fassungsfragen bei Bruckner, deren lebhafte Diskussion in den letzten Jahren dazu führte, daß man den Erstfassungen wieder den Vorzug gab, greifen jenseits von persönlichen Unsicherheiten des Komponisten ein weit grundsätzlicheres Problem auf. Denn die an sich gleichberechtigten Varianten eines Werkes heben die Einmaligkeit des individuellen Kunstwerkes aus den Angeln. Die Mehrfach-Vollendung besitzt etwas zutiefst Fragmentarisches und ist damit der Spiegel einer neuen Zeit, eines Weltbildes, das mehr und mehr in Bruchstücke zerfällt. Anton Bruckner ist sein großer Visionär, auch wenn er in fast übermenschlicher Anstrengung versuchte, seine musikalische Welt noch einmal in eine Einheit zu zwingen. Davon künden namentlich die drei großen *Messen* in d-moll (1864), e-moll (1866) und f-moll (1872), die gleichsam eine Gesamtschau der abendländischen Musik sind. Sie verbinden die strenge Polyphonie des Mittelalters mit der Sinnenwelt der Neuzeit.

Am Ende seines Lebens war Bruckner ein berühmter Mann. Der Kaiser stellte ihm eine Wohnung im Schloß in Wien zur Verfügung, wo der Komponist am 11. Oktober 1896 starb. Buchstäblich bis in die letzten Tage hatte er noch an seiner *Neunten* gearbeitet. Sein Leichnam wurde auf seinen Wunsch nach St. Florian bei Linz überführt und unter der Orgel der Stiftskirche beigesetzt. Der Lebenskreis hatte sich geschlossen, nicht aber sein Werk, das erschreckend hellsichtig in die Zukunft wies. Wie anders könnte man auch die grandiose Widersprüchlichkeit der *9. Symphonie* verstehen, deren Scherzo die stampfenden Maschinen des Industriezeitalters beschwört. Und gerade diese Symphonie widmete Bruckner niemand anderem als dem »Lieben Gott«.



Anton Bruckner,
Foto aus den späteren Lebensjahren

Symphonie Nr. 1 c-moll
1. Fassung: 1865/66; 2. Fassung: 1890/91
Sätze: I. Allegro – II. Adagio – III. Scherzo – IV. Finale, bewegt feurig.
UA: Linz 1868; EA der 2. Fassung: Wien 1891

Da Bruckners erste symphonische Versuche – Werke in f- und d-moll – nicht gezählt werden, stellt sich die Linzer Symphonie als monumentales Eingangstor zu seiner Klangwelt dar. Schon in dieser Ersten ist das Grundgesetz, ist der Grundklang seiner späteren symphonischen Schöpfungen voll ausgeprägt (Dreifachthemen statt des üblichen Themendualismus, Themengruppen statt Themen). Trotz des eher auf Schubert als auf Beethoven zurückdeutenden österreichischen Charakters einzelner Teile des Werkes handelt es sich um eine vorwiegend monumentale, zum Teil (Choral-Episoden) auch sakrale Schöpfung. Bemerkenswert übrigens, daß Bruckner das G-Dur-Trio des g-moll-Scherzosatzes in den Tagen schrieb, als er der Uraufführung des »Tristan« in München beiwohnte. In kühner Selbständigkeit ging er jeder allzu direkten Beeinflussung durch Wagner aus dem Wege, obwohl es natürlich Anklänge gibt.
Die Ecksätze folgen einer erweiterten Sonatensatzform. Der 1. Satz wird von einem marschartigen Thema beherrscht, im Adagio kontrastieren ein schmerzliches und ein tröstliches Thema; das bereits erwähnte Scherzo hat – vom Trio-Teil abgesehen – ländlich derben Charakter mit spukhaftem Einschlag, während das Finale die Gedanken der vorangegangenen Sätze zusammenführt und zu einem jubelnden Finale steigert, das in dieser Unbeschwertheit bei Bruckner einmalig ist, der seine offizielle »Erste« als »sein keckes Beserl« bezeichnete.
Die späte Umarbeitung, die der ständig von Zweifel geplagte Komponist vornahm, war nicht unbedingt zum Vorteil des Werkes. Heute greift man in der Regel auf die Erstfassung zurück, die erst seit 1935 durch die Bruckner-Gesamtausgabe von Robert Haas bekannt geworden ist.

Symphonie Nr. 2 c-moll
Franz Liszt gewidmet
1. Fassung: 1871/72; 2. Fassung: 1875/76, rev. 1877
Sätze: I. Ziemlich schnell – II. Adagio, feierlich, etwas bewegt – III. Scherzo, schnell – IV. Finale. Mehr schnell
UA: Wien 1873; EA der letzten Neufassung: Wien 1894

In dieser Symphonie treten erstmals die berühmten Brucknerschen Generalpausen auf, die die einzelnen Formabschnitte voneinander trennen, was ihr den hämisch gemeinten Beinamen »Pausensymphonie« eintrug.
Der 1. Satz beginnt in schroffem Gegensatz zur 1. Symphonie merkwürdig diffus, fast ziellos. Nach der 1. Generalpause tritt ein lyrisches zweites Thema hinzu. Im weiteren Verlauf wird auch eine Bachsche Fuge zitiert, wie denn die kontrapunktischen Künste sich gelegentlich bis zur Gleichgewichtigkeit des Stimmenverlaufs steigern. Das Adagio ist ein priesterlicher Hochgesang, der dreimal inbrünstig gesteigert wird. Das Scherzo gibt sich wieder rustikal im Ton mit einem wiederholungsseligen Trio-Teil von eigenartig berükkendem Schmelz. Im Finale ist der Kontrapunkt zurückgenommen. Es hat nichts Auftrumpfendes, zitiert vielmehr ein Bruchstück aus dem Kyrie der f-moll-Messe und klingt ruhig verklärt aus.

Symphonie Nr. 3 d-moll
Richard Wagner gewidmet
1. Fassung: 1873; zweites Adagio: 1876; 2. Fassung: 1877; 3. Fassung: 1889
Sätze: I. Gemäßigt, mehr bewegt, Misterioso – II. Adagio, bewegt, quasi Andante – III. Scherzo, ziemlich schnell – IV. Finale, Allegro.
UA: Wien 1877; EA der jahrzehntelang als letztwillig angesehenen Fassung: Wien 1890

Keine Symphonie von Anton Bruckner hat eine bewegtere Geschichte als diese Dritte. Der Komponist

hatte zunächst Widerstände zu überwinden, da seine Symphonie von den Wiener Philharmonikern dreimal abgelehnt wurde. Hierzu kam ein ausgesprochener Mißerfolg beim Publikum und bei der Presse. Es ist bezeichnend, daß Bruckner sofort nach der Uraufführung wieder Änderungen in der Partitur vornahm, die schon in der Zweitfassung erheblich von den ersten Niederschriften abwich. Die 3. Fassung mit einem empfindlich verstümmelten Finale wird heute immer noch am häufigsten aufgeführt, obwohl die 2. Fassung am ehesten Vorzüge aller drei Fassungen in sich vereint. Die in die 1. Fassung einmontierten Wagnerzitate hat Bruckner später getilgt. Die »Wagner-Symphonie« enthüllt das Bild des ringenden und triumphierenden Symphonikers, der bei dieser Schöpfung nachweislich auch sein Gestaltungsvermögen durch ein genaues Studium von Beethovens »Eroica« und der Neunten geschult hat. Zu beachten ist dabei, daß Bruckner zur Zeit der letzten Umarbeitung bereits die Vierte und Fünfte Symphonie komponiert bzw. deren Neufassungen begonnen hatte. Richard Wagner hat auf die Gestaltung der Dritten zweifellos persönlich gar keinen Einfluß genommen. Was bei der Begegnung der beiden Meister gesprochen wurde, wird ewiges Geheimnis bleiben, trotz ausführlicher Schilderung der äußeren Umstände in Briefen Bruckners. Wagner dürfte die Widmungspartitur mehr oder weniger unverbindlich hingenommen haben.

Die Dritte Symphonie wird von dem ersten, über einem gewaltigen Orgelpunkt ausgebreiteten Trompetenthema getragen, das zunächst in Quart-Quint-Stufen innerhalb des d-moll-Akkords abwärts schreitet, um dann über eine Terz-Triole von betont elementarer Akzentuierung in leitereigener Tonfolge wieder zum Ausgangston aufzusteigen. Der Vergleich dieses Tongedankens mit einem erratischen Block ist sehr zutreffend. Über zwei weitere Themengruppen in F-Dur und f-moll entwickelt sich die Exposition. Trotz seiner riesigen Ausweitung entspricht der Satz dem klassischen Sonatenschema.

Der zweite, langsame Satz intoniert ein weihevolles Thema der Geigen, das in der Fortspinnung durch Celli und Bässe kontrapunktisch überlagert wird. Das zweite Thema geht auf einen Einfall am Geburtstag der Mutter, das dritte auf ein altes Weihnachtslied zurück. Es ist also eines jener vielfältig in sich gegliederten Themen, die ur-brucknerisch anmuten. Einer der großartigsten Sätze, die Bruckner je geschrieben hat, ist das Scherzo mit einem Trio, das eine anmutige Tanzweise mit einer derben Bratschenmelodie kombiniert, die Bruckner mit der Anmerkung »Mostschädel heraus« versah.

Das Finale bringt eine reizvolle Gegenüberstellung eines choralartigen Themas in den Blechbläsern mit einer tänzerischen Weise in den Streichern. Bruckner sah darin ein Gleichnis für das Leben schlechthin: »Die Polka bedeutet den Humor und den Frohsinn der Welt, der Choral das Traurige an ihr.«

Symphonie Nr. 4 Es-Dur (»Romantische«)

1. Fassung: 1874; 2. Fassung mit 2. Finale: 1878; 3. Finale 1880; rev. 1886

Sätze: I. Bewegt, nicht zu schnell – II. Andante, quasi allegretto – III. Scherzo, bewegt – IV. Finale, bewegt, doch nicht zu schnell.

UA: Wien 1881

Als leichtestverständliche Bruckner-Symphonie hat sich diese »Romantische« mühelos durchgesetzt. Schon die Uraufführung brachte dem Komponisten den ersten klaren Erfolg seines Lebens. Die Bezeichnung »Romantische« stammt von Bruckner selbst. Er hat zum 1. Satz deutschtümelnde Erläuterungen gegeben, die die morgendliche Szenerie einer mittelalterlichen Stadt im Sinne von Carus oder der Nazarener heraufbeschwören wollen. Doch sollte sich der Hörer bewußt sein, daß es sich bei dieser Symphonie noch weniger um Programmusik handelt als etwa in Beethovens »Pastorale«, da die Musik sozusagen aus sich selbst herauswächst und ihren eigenen Beziehungsraum schafft. Die Vierte beginnt mit einem Hornruf, der aus den Naturtönen des Instruments gebildet ist, im zweiten Thema hört man den Ruf einer Waldmeise, ein drittes absteigendes Thema und ein Choral treten hinzu. Das Andante bringt trauermarschähnliche Rhythmen, eine ausgedehnte Kantilene in den Bratschen und einen grellen Holzbläserchoral, ehe der Satz sozusagen in sich zerfällt. Das hornselige Jagd-Scherzo hat im Trio eine Ländlermelodie, die Bruckner als Begleitmusik zum Jagdpicknick verstanden wissen wollte. Das großangelegte Finale exponiert ein heroisches Unisono-Thema. Die zweite Themengruppe kombiniert ähnlich wie in der 3. Symphonie heitere und düstere Vorstellungen. Zum Schluß flüchtet sich die Musik in einen hymnischen Choral, der mystische Geborgenheit suggeriert.

Symphonie Nr. 5 B-Dur

Karl R. von Stremayr gewidmet. Enstanden 1875–1878.

Sätze: I. Introduktion. Adagio, Allegro – II. Adagio, sehr langsam – III. Scherzo, Molto vivace (schnell) – IV. Finale, Adagio, Allegro moderato

UA: Graz 1894

Bruckner hat zwar auch diese Symphonie mehrfach überarbeitet, aber was in der Uraufführung, an der der sterbenskranke Komponist nicht mehr teilnehmen konnte, erklang, war eine regelrechte Verstümmelung aus der Hand seines Lieblingsschülers Franz Schalk, der nicht nur 122 Takte strich, sondern zudem die In-

strumentierung und Stimmführung veränderte und eigene kompositorische Einfälle beisteuerte. Erst 1935 wurde der authentische Text publiziert und aufgeführt. Was die Größe der Gedanken und die Weite der symphonischen Architektur anbelangt, ist die Fünfte ein schöpferisches Wunderwerk. Man hat dieser Symphonie Beinamen wie »Mittelalterliche« wegen ihrer Kontrapunktik oder »Katholische« wegen ihrer Choralpartien gegeben.
Die späte Wiedergutmachung an Bruckner ist um so mehr zu begrüßen, als es sich bei dieser Fünften um ein Bekenntniswerk persönlichster und subjektivster Art handelt, um das Werk eines Einsamen, der sich immer mehr seinen weltabgewandten Gesichten hingab und die Verbindung zur Realität notgedrungen preisgab.
Die Ecksätze stehen in B-Dur, die Mittelsätze in d-moll. Abgesehen von dieser Vereinheitlichung in den Tonarten, hat Bruckner wieder alle erfinderische Kraft an die motivisch-thematische Verklammerung der Sätze verwendet, mit dem Erfolg, daß man im Bann einer allumfassenden einheitlichen Konzeption steht. Bruckner selbst sprach von der Fünften als seinem kontrapunktischen Meisterstück, zugleich war diese »Choralsymphonie« für ihn die »Phantastische«; letzteres gilt im besonderen Sinne von Eingebungen wie den raschen Partien des Scherzos und der dämonisch zusammengeballten Kraft des Finales. Das ganze Werk ist auf diesen monumentalen Schlußsatz hin komponiert, der in einer Doppelfuge kulminiert und mit dem Aufgebot eines mystisch verzückten Chorals abschließt.

Symphonie Nr. 6 A-Dur
Dr. Anton Oelzelt von Newin gewidmet. Entstanden 1879–1881.
Sätze: I. Maestoso – II. Adagio, sehr feierlich – III. Scherzo, nicht schnell – IV. Finale; bewegt, doch nicht zu schnell
UA: Wien 1883 (Teilaufführung); EA des Gesamtwerkes: Wien 1899

Die 6. Symphonie ist aus dem gleichen Grundstoff gebildet wie alle übrigen symphonischen Schöpfungen Bruckners. Dem Erlebnis erschließt sich dieses Werk kaum schwerer als die Vierte, denn auch hier klingt eine naturhafte Grundstimmung, ein Naturklang im elementaren Sinn, auf, weshalb ihr der Beiname »Pastorale« gegeben worden ist. Liegt das Schwergewicht der Fünften auf ihrem Finale, so erreicht die Sechste bereits im 1. Satz mit dem Eintritt der Reprise ihren Höhepunkt.
Thematisch-melodisch und harmonisch-rhythmisch strebt sozusagen alles nach der lichten, freien Höhe; das deuten schon die schwebenden Geigenklänge der Einleitung vor Eintritt des Hauptthemas an. Dieses breitgezogene, wie fragend anhebende, unvergleichlich gesangvolle Thema, das Celli und Bässe anstimmen, führt nach innerlich bebender Steigerung in vierundzwanzig Takten zum Fortissimo des vollen Orchesters. Den Aufmarsch des ersten Themas beenden zarte Echofiguren der Holzbläser. Das Seitenthema, anfangs auf der G-Saite der Geigen intoniert, birgt trotz seines lyrisch-beschaulichen Charakters starke, spannungsreiche kontrapunktische Energien. Aber in der Entwicklung behauptet sich das Hauptthema mit seinen immer pathetischer rollenden Triolen. Wieder erhebt sich aus dieser Natursymphonie der Choral als Lobgesang Gottes.
Der langsame Satz setzt den Hörer einem emotionalen Wechselbad zwischen glücklichem Überschwang und bitterem Verzicht aus; er zählt mit seiner Vorahnung der berühmten Totenklage der nachfolgenden Symphonie zu den großen Offenbarungen Brucknerscher Symphonik.
Das Scherzo trägt ausnahmsweise die Bezeichnung »nicht schnell«. Diese Forderung bezieht sich auf den Ausdruck des Satzes, der einer gewissen bizarren Phantastik zuneigt. Gespenstig-schwärmerische Trugbilder enthüllt das Trio. Das Hauptthema des Schlußsatzes ist durch ein ungeduldiges Schweifen und Suchen gekennzeichnet, aber stürmische Fanfaren blasen die bleichen Schatten auseinander. Und nun erwacht wieder das prangende Leben der großen Natur. In ihr findet auch der Mensch den neuen Willen zur Tat. In einer echt Brucknerschen zyklopischen Konstruktion werden neben thematischen Beziehungen zum Adagio die Hauptgedanken des ersten Satzes glorreich bestätigt.

Symphonie Nr. 7 E-Dur
Ludwig II. von Bayern gewidmet. Entstanden 1881–1883.
Sätze: I. Allegro moderato – II. Adagio; sehr feierlich und sehr langsam (Totenklage) – III. Scherzo: sehr schnell – IV. Finale: bewegt, doch nicht schnell.
UA: Leipzig 1884

In seinem überschwenglichen Glücksgefühl nach der erfolgreichen Uraufführung der Siebenten in Leipzig schrieb Bruckner an den Gewandhausdirigenten Arthur Nikisch: »Dich küsse ich tausendmal als die Urquelle alles Guten für mich! Und danke, danke, in alle Ewigkeit!« Die Uraufführung der Siebenten Symphonie bedeutete den äußeren Wendepunkt im Schicksal Bruckners und seiner symphonischen Schöpfungen. Den geschichtlichen Rang eines Werkes von epochemachender Bedeutung hat die Siebente Symphonie bis heute gewahrt. Wohl sind die Gestaltungsmittel die gleichen wie in den vorangegangenen symphonischen Schöpfungen – typisch Brucknersche Orgelpunkte, In-

einanderschachtelungen der Themenzüge, akkordische Massierungen, Unisono-Gesänge, Sequenzenketten, kühne Modulationen und instrumentaltechnische Kühnheiten –, aber alle diese Elemente sind stilistisch zu neuer Einheit verschmolzen.
Der langsame Satz der Siebenten ist eine Totenklage. Bruckner sprach vom »Trauergesang« oder von der »Trauermusik« um den Tod Richard Wagners. Das besondere Kennzeichen dieser Trauermusik besteht in einer Verwendung der sogenannten Nibelungen-Tuben (Tenor-Tuben in B, Baß-Tuben in F), wie sie Wagner erstmals zur Erzielung feierlicher Wirkungen in der Ring-Tetralogie eingesetzt hatte.
Das Eingangsthema des ersten Satzes ist der beherrschende Gedanke der ganzen Symphonie, ein vom Horn und von den Celli, später auch den Bratschen vorgetragenes, melodisch über zwanzig Takte gezogenes Thema aus Bestandteilen der Naturtonreihe und des E-Dur-Akkords, ein wahres Wunder breit gegliederter Elementar-Melodik, tief atmend und von großartigem Empfindungsgehalt. Bruckner hat wohl kein schöneres Kopfthema erfunden. Es zeichnet sich durch königlichen Adel und stolze Gefaßtheit aus. Das Adagio ist ein Trauergesang mit einem unendlich zarten und tröstenden Nebengedanken im Moderato-Fis-Dur (Takt 37). Dreimal erklingt die Totenklage der Tuben. Den Höhepunkt erreicht der Satz beim C-Dur – Fortissimo des vollen Orchesters, übrigens genau in der zeitlichen Mitte des Werkes. Den Satz beschließt eine Coda, in der das Tubenthema in Cis-Dur erscheint.
Das Scherzo ist aus dem Geiste der großen menschlichen Passion zu verstehen. Mit unersättlicher Intensität werden die Klangräume der Tonalität (a-moll) durchmessen. Die Trompete behält das Hauptwort. Das herrliche Trio ist sparsam im Gefühl, aber reich im gesanglichen Ausdruck.
Dramatische Erregung und andächtige Vertiefung in religiöse Bilder und Stimmungen sind kennzeichnend für die zerklüftete Vielfalt des Finales und seine weit auseinanderstrebenden thematischen Tendenzen. Das bewegte, zackig aufstrebende Hauptthema erweist sich als melodisch-rhythmische Variante des Eingangsthemas des ersten Satzes. Choralartige Episoden stellen sich dem heftigen Vordringen des Hauptgedankens vergeblich entgegen.

Symphonie Nr. 8 c-moll
1. Fassung: 1884-1887; 2. Fassung: 1887-1890
Sätze: I. Allegro moderato – II. Scherzo; Allegro moderato – III. Adagio; feierlich langsam, doch nicht schleppend – IV. Finale; feierlich, nicht schnell.
UA: Wien 1892

Die Entstehung der Achten Symphonie ist von Tragik umwittert. Bruckner hatte die erste Niederschrift in einem einzigen schwungvollen Zuge beendet. Aber einige seiner treuesten Anhänger versagten ihm aus unerfindlichen Gründen die Gefolgschaft und glaubten dem Meister eine völlige Umarbeitung nahelegen zu müssen, und Bruckner achtete auf den Rat der Jünger mehr als auf seine eigene innere Stimme. Die Folge war eine der schwersten Krisen seines Daseins. Er hatte bereits im sieghaften Schwung der Vollendung seiner Achten Symphonie die Komposition der Neunten begonnen, als das »schaurige Erlebnis«, wie es die Biographen nennen, im Oktober 1887 über ihn hereinbrach.
Selbstmordgedanken plagten den verzweifelten Mann, dann aber hat er getreu dem Ratschlag der Schüler und besserwissender Interpreten die Zweitfassung der Achten geschrieben, wobei die Entscheidung für die eine oder andere Fassung (sie liegen in der 2. Gesamtausgabe von L. Nowak vor) keineswegs leicht fällt. R. Haas, der Herausgeber der 1. Gesamtausgabe, hatte eine Kompilation aus beiden vorgelegt, die die Vorzüge beider Fassungen zu verbinden trachtete, ein philologisch anfechtbares, aber in diesem Fall durchaus geglücktes Verfahren.
In bezug auf Weiträumigkeit der thematischen Anlage überbietet die Achte Symphonie alle ihre Vorgängerinnen. Das lassen die ersten fünfzig Takte erkennen, in denen ein einziger thematischer Gedanke gewissermaßen das ganze Werke geistig profiliert. Zum Unterschied etwa von der Siebenten, in der die Tonalität (E-Dur) in den drei ersten Takten geradezu Naturereignis wird, erkämpft sich das ganze Eingangsthema der Achten erst nach und nach sicheren Grund und tonale Festigkeit; ja, eigentlich steht am Ende dieser Themengruppe das e-moll der Symphonie noch keineswegs klar ausgeprägt da. Wie anders spricht hier das Schicksal, wenn man zum Vergleich an die Fünfte Symphonie von Beethoven denkt.
Es handelt sich um eine unabweisbare Todesverkündigung, um Aufbegehren gegen das Schicksal und schlußendliche Ergebung. In der Coda hört man das Klopfen der Totenuhr, für die Bruckner den gespenstischen Vergleich gebraucht, das sei, »wie wenn einer im Sterben liegt, und gegenüber hängt die Uhr, die, während sein Leben zu Ende geht, immer gleichmäßig fortschlägt: tik, tak, tik, tak ...«. Das Finale des 1. Satzes hatte in der 1. Fassung einen der üblichen Brucknerschen Schlüsse mit Durchhalte-Apotheose, während der Schluß in der 2. Fassung haltlos zerbröckelt; eine stimmigere Lösung, wenn man sich vergegenwärtigt, daß die Symphonie im letzten Satz ihren eigentlichen Höhepunkt erreicht.
An zweiter Stelle steht in der Achten das Scherzo, ein durch und durch dämonischer Satz, auch wenn im Trio eine tastenbegleitete Kantilene der Violine für vorübergehende Beruhigung sorgt. Echte Monumen-

talität ist auch dem ungeheuer ausgedehnten Adagio eigen, wie überhaupt in dieser Symphonie kein Takt steht, der nicht dem Gesetz einer monumentalen Architektur entspräche.
Das Finale, das letzte und gewaltigste, das Bruckner geschrieben hat, hielt er selbst für seine bedeutendste Leistung. Daß die Themenaufstellung durch das Drei-Kaiser-Treffen bei Brunn angeregt worden sei, mag man nicht so recht glauben. Aber bei Bruckner ist schließlich alles möglich. Allein die Exposition arbeitet mit vier Themengruppen. In kontrapunktischen Kombinationen, die alle Kraft und Weisheit des durch tragische Lebenserfahrung geläuterten Meisters verraten, erkämpft Bruckner seiner Achten die Legitimation einer Kunst der Symphonie, die sich Bachs »Kunst der Fuge« an die Seite stellen möchte.

Symphonie Nr. 9 d-moll
»Dem lieben Gott gewidmet«
Sätze: I. Feierlich, misterioso – II. Scherzo; bewegt, lebhaft – III. Adagio; langsam, feierlich.
UA: Wien 1903

Bruckners »Unvollendete« ist ein Werk des Abschieds. Es war sein tiefster Wunsch, diese Neunte beenden zu können. Der kränkelnde Komponist empfand die Vollendung seiner d-moll-Symphonie als einen Auftrag des lieben Gottes, dem er ja auch sein Werk symbolisch widmete. Noch auf dem Sterbebett lagen die Skizzen des letzten Satzes vor ihm ausgebreitet.
Es bedarf nicht vieler Worte, um das erhabene Wesen dieses Symphonie-Torsos zu erklären. Einer der älteren Bruckner-Apostel, August Halm, sprach einmal von jener »Schönheit, die Wehmut erzeugt«. Umgekehrt könnte man bei Bruckner wohl auch von einer Wehmut sprechen, die Schönheit hervorbringt.

Bei der Betrachtung der Thematik der »Unvollendeten« fesselt uns das über zwanzig Takte sich ausstrekkende Hauptthema mit melodischer Führung sämtlicher Hörner und rhythmischer Gliederung durch leise akzentuierende Trompeten und Pauken. Es ist eine letzte große Eingebung aus der Klangsphäre des Elementaren, Urweltlichen, Geheimnisvollen, in der sich menschliche Sehnsüchte, wie sie im chromatisch durchsetzten Seitenthema aufklingen, kaum noch behaupten können. Illusionär wirkt daneben auch die Vision eines idyllischen Naturzustands, wie sie im 3. Thema evoziert wird. Wie der Satz begann, so endet er auch: in der leeren Quinte, dem tönenden Sinnbild eines musikalischen Urzustands, aber auch menschlicher Unerfülltheit, ja Abwesenheit. Mit 568 Takten stellt schon dieser Eingangssatz einen abgeschlossenen symphonischen Prozeß dar.
Die elementare Wirkungskraft des Scherzos liegt in seiner phantastischen Dämonie. Die alles niederstampfende Wucht des Rhythmus weist voraus auf die Maschinenmusik des 20. Jahrhunderts. Erst Strawinski hat im »Sacre« wieder vergleichbare rhythmische Entladungen gestaltet. Die erschütternde Musiksprache des finaleartigen Adagios ist zu gleichen Teilen ein Ergebnis seiner melodischen Ausdrucksgewalt (weite Intervallspannungen), seiner harmonischen Kühnheit und seiner orchestralen Einkleidung, voran wieder der Einbettung des Ganzen in den ernst-feierlichen Tubenklang, mit dem Bruckner den Hörer auch am Schluß vom Irdischen verabschiedet. Er hielt dieses Adagio selbst für sein schönstes. Vom geplanten Finale sind nur Skizzen erhalten. Vier Komplettierungsversuche vermögen allesamt nicht zu überzeugen. Bruckner hat vorgeschlagen, als Abschluß sein Te Deum zu spielen, doch ist man von dieser Gepflogenheit mittlerweile weitgehend abgekommen.

Paul Burkhard 1911 – 1977

Der am 21. Dezember 1911 in Zürich geborene Paul Burkhard hatte sich in seiner Heimat als Bühnen- und Rundfunkdirigent sowie als Operettenkomponist bereits einen Namen gemacht, als ihm 1950 mit der musikalischen Komödie *Feuerwerk* und vor allem mit dem darin enthaltenen Chanson-Hit *O mein Papa* ein Welterfolg gelang. Diese Komödie war die auf Initiative von Erik Charell, dem berühmten Berliner Revueregisseur der 20er Jahre, geschaffene Neufassung von Paul Burkhards 1939 am Zürcher Schauspielhaus uraufgeführtem musikalischen Lustspiel *Der schwarze Hecht*. Trotz zahlreicher weiterer musikalischer Lustspiele und Operetten wie *Spiegel, das Kätzchen* (1956) nach Gottfried Keller und *Bunbury* (1965) nach Oscar Wilde konnte Paul Burkhard keinen neuen durchschlagenden Erfolg erzielen. Er starb am 6. September 1977 in seinem Haus in Zell im Zürcher Tößtal.

Feuerwerk
Musikalische Komödie in drei Akten – Text von Erik Charell und Jürg Amstein nach einem Lustspiel von Emil Sautter, Gesangstexte von Robert Gilbert und Jürg Amstein.
UA: München 1950
Personen: Albert Oberholzer, Fabrikant – Karline, seine Frau – Anna, deren Tochter – Kati, Köchin – Fritz Oberholzer, Landwirt – Berta, seine Frau – Gustav Oberholzer, Regierungsrat – Paula, seine Frau – Heinrich Oberholzer, Professor – Lisa, seine Frau – Alexander Oberholzer, genannt Obolski, Zirkusdirektor – Iduna, seine Frau – Robert, ein junger Gärtner – Josef, Hausdiener – Ein Stallmeister, Manegediener, Zirkusleute, Kinder.
Ort und Zeit: Fabrikantenvilla in einer Kleinstadt um die Jahrhundertwende.

Nicht gerade harmonisch verläuft ein großes Geburtstagsfest, zu dem sich die ganze weitläufige Verwandtschaft einfindet. Auf dem Zusammenprall der bürgerlich-spießigen Kleinstadtwelt mit dem abenteuerlich-romantischen Zirkusmilieu beruht die Feuerwerkswirkung dieser dem Musical nahestehenden musikalischen Komödie.

Willy Burkhard 1900 – 1955

Mit seinem Schweizer Namensvetter Paul Burkhard hat der am 17. April 1900 in Leubringen bei Biel geborene Komponist Willy Burkhard weder verwandtschaftlich noch künstlerisch etwas gemein. Willy Burkhard war Kompositionsprofessor am Berner Konservatorium und leitete dort außerdem eine Klavierklasse. Er starb, erst 55jährig, am 18. Juni 1955 in Zürich.

Seine Oper *Die schwarze Spinne* (1949) ist das Werk eines geistvollen Könners. Elemente des Balletts und des Oratoriums sowie Sprechszenen und echtes musikdramatisches Theater sind wirkungsvoll zu einer Einheit verbunden. Das Textbuch wurde nach der gleichnamigen Novelle Jeremias Gotthelfs von Robert Faesi und Georgette Boner in bewußt epischer Haltung verfaßt. Burkhard hat außerdem u.a. Symphonien, Suiten, Konzerte und Oratorien komponiert. Sein bekanntestes Chorwerk, *Das Gesicht des Jesaias*, folgt dem Grundsatz der linearen Polyphonie und zeigt eigenwillige Kühnheit, ja Härte und Sprödigkeit des Stils. Mit stärkster Wirkung sind Choräle verwendet. Besonders bekannt wurden ferner die Konzertsuite *Die schwarze Spinne*, die *Fantasia mattutina* für Großes Orchester op. 83, die *Piccola Sinfonia giocosa* op. 81 für Kammerorchester und die *Toccata* für vier Blasinstrumente, Schlagzeug und Streicher op. 86.

Ferruccio Busoni 1866 – 1924

Von welcher Seite man sich auch dem Schaffen Busonis zuwendet, stets wird man von der luziden Geistigkeit und dem musikalischen Reichtum dieses mutigen Musiktheoretikers, Pianisten und Komponisten gefangengenommen.

Als Sohn eines italienischen Klarinettisten und einer deutsch-italienischen Pianistin wurde Ferruccio Benvenuto Busoni am 1. April 1866 in Empoli bei Florenz geboren. Er trat schon mit acht Jahren öffentlich auf, unternahm später große Konzertreisen und erwarb als einer der bedeutendsten Pianisten seiner Zeit weltweites Ansehen. Als Pädagoge wirkte er in Helsinki, Moskau, Boston und Wien, ging 1913 als Direktor des Liceo Musicale nach Bologna, 1915 nach Zürich und 1920 nach Berlin. Nach vorübergehenden früheren Aufenthalten ließ er sich nun endgültig in Berlin nieder und

übernahm an der Akademie eine Meisterklasse für Komposition.

Busoni war Kosmopolit und in seiner universalen schöpferischen Begabung von internationaler Wirkung, fühlte sich aber geistig Deutschland und der Welt Bachs, Goethes und Mozarts tief verbunden. Er starb am 27. Juli 1924 in Berlin.

Ferruccio Busoni, um 1916

Busoni veröffentlichte eine zukunftweisende Schrift über neue Musiksysteme (»Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst«, 1907), experimentierte auf den Gebieten der Harmonik und der Koloristik und übte auf viele jüngere Musiker seiner Zeit großen Einfluß aus. In seinen eigenen Kompositionen strebte er eine aus der Neuromantik entwickelte »junge Klassizität« an, die man nicht mit dem sogenannten Neoklassizismus in einen Topf werfen sollte. »Unter einer jungen Klassizität verstehe ich die Meisterung, die Sichtung und Ausbeutung aller Errungenschaften vorausgegangener Experimente.« Nach seiner unaufgeführten Oper *Sigrune oder Das versunkene Dorf* wandte er sich erst 25 Jahre später wieder der Bühnenmusik zu. In rascher Folge entstanden drei interessante bühnenmusikalische Werke, mit denen er der romantischen »Musik des Tiefsinns, der Gesinnung und der Metaphysik« eine Absage erteilen wollte: *Die Brautwahl* nach E. T. A. Hoffmanns gleichnamiger Novelle, 1912 in Hamburg uraufgeführt, sowie die am 11. Mai 1917 in Zürich gemeinsam uraufgeführten Stücke *Arlecchino oder Die Fenster*, ein theatralisches Capriccio in einem Akt, und *Turandot*, eine chinesische Fabel in zwei Aufzügen nach Carlo Gozzi, mit denen er die alten Formen der Opera buffa (Lied und Arie, Tanz, Ensembles verschiedener Ausdehnung, Verbindung der musikalischen Szenen durch Dialoge) wiederaufleben ließ und den Figuren der italienischen Commedia dell'arte (Arlecchino, Colombina, Truffaldino, Pantalone usw.) neues Leben verlieh.

Als sein musikalisches Hauptwerk gilt heute die 1925 uraufgeführte Oper *Doktor Faust*, deren Partitur nach Busonis Tod von seinem Schüler Philipp Jarnach vollendet wurde.

Doktor Faust

Oper in zwei Vorspielen, einem Zwischenspiel und drei Szenen (6 Bildern) – Text vom Komponisten nach dem alten deutschen Puppenspiel.

UA: Dresden 1925

Personen: Doktor Faust (Bar) – Wagner, sein Famulus, später Rector magnificus (Bar) – Mephistopheles (T) – Herzog von Parma (T) – Herzogin von Parma (S) – Zeremonienmeister (B) – Soldat, Bruder eines Mädchens, das von Faust verführt wurde (Bar) – Ein Leutnant (T) – Studenten, Gelehrte, Geisterstimmen, Erscheinungen, Soldaten, Hofleute, Jäger.

Ort und Zeit: Deutschland und Italien, Reformationszeitalter.

Schauplätze: Fausts Studierstube; Straße; am herzoglichen Hof zu Parma; Wittenberger Gaststube; verschneite Straße in Wittenberg.

Im ersten Bild überbringen drei Krakauer Studenten dem Doktor Faust das Geheimbuch »Clavis Astartis magica«, eine Quelle unerschöpflicher Macht. Die unheimlichen Gäste verschwinden spurlos.

Im zweiten Bild treibt Faust mit Hilfe des Buches magischen Kult. Aus einer Feuerflocke entsteht Mephisto. Der bekannte Teufelspakt wird geschlossen, Mephisto befreit Faust von seinen Gläubigern und anderen zudringlichen Personen. Die Glocken läuten Ostern ein, Faust aber sinkt ohnmächtig zusammen.

Im dritten Bild begegnet Faust einem Soldaten. Es ist der Bruder des Mädchens, das von Faust verführt wurde. Auch von diesem lästigen Mitwisser wird Faust durch Mephisto befreit, aber sein Gewissen ist nun mit einem Mord belastet.
Am Hof zu Parma im vierten Bild feiert das Herzogspaar Hochzeit. Mephisto als Herold führt den Magier Faust ein, der die Erscheinungen berühmter historischer Liebespaare beschwört und während dieser Phantasmagorie die Herzogin entführt.
Im nächsten Bild werden wir nach Wittenberg versetzt. Der Spuk erreicht hier einen schaurigen Höhepunkt. Zunächst fechten Lutheraner und Papstanhänger einen großartigen Disput aus: »Ein feste Burg ist unser Gott« gegen »Te Deum«. Faust berichtet sein letztes Liebesabenteuer. Mephisto erscheint als Kurier, um als Abschiedsgruß der Herzogin ein totgeborenes Kind zu überreichen. Faust verwandelt es in eine Strohpuppe und verbrennt es; und nun tritt aus der Flamme Helena hervor: kein Mensch, sondern ein Phantom. Krakauer Studenten verkünden dem Magier sein Ende.
Das Schlußbild zeigt eine verschneite Straße in der alten Universitätsstadt Wittenberg. Fausts ehemaliger Famulus Wagner, jetzt Rector magnificus, wird von Studenten heimgeleitet. Da erscheint Faust gewissermaßen auf der Flucht vor sich selbst, denn noch vor Mitternacht wird sich sein Verhängnis erfüllen. Wieder führt der Spuk zu einem romantischen Höhepunkt, denn die Herzogin erscheint in der Maske einer Bettlerin mit dem Kind und bedrängt den unrettbar verlorenen Magier. Als auch die Anrufung des heiligen Kreuzes nicht mehr hilft, versucht es Faust noch einmal mit einer verzweifelten Beschwörungsszene, aber der Nachtwächter verkündet die Todesstunde, und Faust sinkt leblos zusammen. Ein Jüngling mit blühendem Zweig erhebt sich an seiner Stelle: Fausts ewiger Wille.

Instrumentalmusik
Aus der Opernmusik formte Busoni die Orchestersuiten *Die Brautwahl* und *Turandot*. Neben diesen Werken sind *Harlekins Reigen (Rondo Arlecchino)*, die *Lustspielouvertüre* op. 38 und der *Tanzwalzer* op. 53 zu nennen. Hervorzuheben sind außerdem das *Violinkonzert D-Dur* op. 35a, ein *Concertino* für Klarinette und kleines Orchester op. 48, ein *Flötendivertimento* mit Orchester op. 52, die *Indianische Fantasie* für Klavier und Orchester op. 44 und zwei Konzertstücke für Klavier und Orchester in D-Dur und f-moll op. 31a und 54. Das an Franz Liszt orientierte gigantische *Klavierkonzert* aus dem Jahre 1906 (mit Männerchor im Finale) ist das längste Klavierkonzert überhaupt. Es wird wegen seiner außerordentlichen Anforderungen nur selten aufgeführt, existiert aber in mehreren Einspielungen.

Sylvano Bussotti
geb. 1931

Sylvano Bussotti ist das Enfant terrible der italienischen Avantgarde, maßlos in seiner manieristischen Selbstinszenierung, maßlos in seinem ästhetischen Totalitätsanspruch und daher auch wahllos in seinen Mitteln; maßlos begabt und daher gleichermaßen tätig als Maler, Graphiker, Bühnenbildner, Regisseur, Darsteller, Dirigent und natürlich als Komponist; ein »uomo universale« im Renaissancemaßstab, der versehentlich in unser Jahrhundert geraten ist. Er bekennt freimütig, daß er sich ohne falsche Scham für den größten heute lebenden Künstler hält, dem der Rang eines Mozart der Gegenwart zukomme. Seine Selbstverliebtheit spiegelt sich auch in dem Ausspruch: »Die einzige Aktivität, die ich neben meiner Musik kenne, ist die erotische.« Dabei verwundert es nicht, daß es sich in seinem Fall um eine homoerotische handelt.

Bussotti studierte am Konservatorium in Florenz Violine, Klavier und Tonsatz. Seine autodidaktische Aneignung des kompositorischen Handwerks wurde durch Unterricht bei Max Deutsch in Paris gefestigt. Ab 1958 beteiligte er sich an internationalen Veranstaltungen für Neue Musik und gewann mehrere Preise. 1962 organisierte er mit Giuseppe Chiari eine Ausstellung zeitgenössischer graphischer Musik, in der notationstechnische Experimente vorgestellt wurden, wie sie vor allem John Cage durch seine Forderung nach einer Aktionsmusik angeregt hat.

Bussottis Tonsprache achtet - darin einer spezifisch italienischen Tradition folgend - trotz avantgardistischer Techniken auf eine gewisse Schönheit des Klangs, besonders im vokalen Bereich. Dies

hängt mit seiner Schönheitsideologie zusammen; im übrigen bedient er sich des beliebten Collageprinzips, mit dem man mühelos die ganze abendländische Musikgeschichte plündern kann. Seine vielfältigen Talente drängten ihn konsequent zur Verwirklichung eines totalen Theaters, das sich allerdings häufig in ermüdendem Multimedia-Spektakel verausgabt und jedes künstlerische Maß vermissen läßt. Zu alledem kommt, daß die allegorisch und symbolisch überfrachteten Libretti zusätzliche Verwirrung stiften. Trotzdem erlebten seine Bühnenwerke weithin beachtete Aufführungen. Die wichtigsten sind: *La Passion selon Sade* (1968), *Lorenzaccio* (1972), *Bussottioperaballett* (1976) und *Le Racine-Pianobar pour Phèdre* (1980). Von seinen wenigen ausufernden Werken verdienen Erwähnung: *The Rara Requiem* für 7 Stimmen und 15 Instrumente (1969) nach Rilke, das als Auftragswerk für den Norddeutschen Rundfunk entstandene Ballett *Bergkristall* (1975) nach Stifter und *Il catalogo è questo* (Das Verzeichnis ist dies) von 1980, ein Adagio für Orchester und obligate Flöten.

La Passion selon Sade
Mystère de chambre avec tableaux vivants, précédé de SOLO, avec un souple RARA et suivi d'une autre Phrase a trois – Text nach Louise Labé.
UA: Palermo 1968. Deutsche EA: Karlsruhe 1969

Der umständliche Titel in gestelztem Französisch ließe sich etwa so verdeutlichen: Die Vorstellung beginnt mit einem SOLO genannten Teil. Nach einer Pause folgt dann als Hauptteil Passion, ein Kammermysterium mit lebenden Bildern. Es enthält den Abschnitt RA-RA (ein von Bussotti aus anderem Anlaß komponiertes Stück für Blockflöte), auf den ein Trio für Oboe, Horn und Oboe d'amore folgt.
Der Begriff Kammermysterium ist im Sinne sowohl des mittelalterlichen Mysterienspiels als auch der Kammermusik und des Schlafzimmers zu verstehen. Eigentliche Handlung gibt es keine. Die szenischen Vorgänge kann man als eine Abfolge mehr oder minder deutlich veranschaulichter, zumeist homoerotischer Akte bezeichnen. Der libertinöse Marquis wird mit keinem einzigen Wort erwähnt. Statt dessen wird den beiden Romanheldinnen Justine und Juliette, die in einer Frauengestalt zusammengefaßt sind, ein Liebessonett der Renaissancedichterin Louise Labé unterlegt. Der Schluß bringt eine Desillusionierung der Exhibition. Die Musik, stellenweise von raffinierter Schönheit, soll nach Bussotti »Verzauberung in ein erotisches Ritual« sein.

Lorenzaccio
Melodramma romantico danzato in cinque atti, ventitrè scene e due fuori programmi (Romantisches, getanztes Melodram in fünf Akten, dreiundzwanzig Bildern und zwei Bildern außerhalb des Programms).
UA: Venedig 1972. Deutsche EA: Hamburg 1973
Bussotti benutzt in diesem Theaterspektakel das gleichnamige Stück des französischen Dichters der Romantik Alfred de Musset als Krücke für seine Selbstinszenierung. Musset hinwiederum hatte die Gestalt des Lorenzo Medici (genannt Lorenzaccio), des haltlosen Vetters des Tyrannen Alessandro Medici, den er umbrachte, als Gleichnis seiner Enttäuschung über die fehlgeschlagene Pariser Revolution von 1830 verstanden (die Enttäuschung mit George Sand kam dazu). Bussotti interessiert an Lorenzo, der sich zur Tat bereit findet, obwohl er von ihrer prinzipiellen Nutzlosigkeit überzeugt ist, das Moment der Persönlichkeitsspaltung. Die dreifache Brechung Renaissance, Romantik, Gegenwart dient dazu, Ambivalenz und Zwielichtigkeit als eine allem immanente Tatsache darzustellen.
Der erste Teil hält sich einigermaßen überschaubar an die politischen Gegebenheiten bis zur Ermordung. Der zweite Teil ergeht sich in genereller Anklage gegen Staat und Kirche (von einem Tenor in Personalunion verkörpert), der dritte Teil, *Rara Requiem,* eine früher entstandene Komposition, die sich aus wiederum früher entstandenen Stücken zusammensetzt, bringt ein »entkräftetes Verlöschen jeden Impulses«. Verwirrend ist nicht nur die gleichzeitige Darstellung von Handlungen auf verschiedenen Etagen des Bühnenraums, sondern das Vexierspiel der Rollenidentität. So ist z. B. Rara Catarina Ginori die Tante Lorenzos, die aber auch George Sand darstellt.
Der Text greift nicht allein auf Musset zurück, sondern ist gespickt mit zahllosen Zitaten von Homer bis Adorno, wie auch die Musik Zitate von Monteverdi bis zur Pop-Musik bemüht.
Den Wildwuchs der vierstündigen Uraufführung versuchte man in Hamburg auf zwei Stunden zurechtzustutzen, ohne daß das verworrene Ganze dadurch wesentlich schlüssiger geworden wäre.

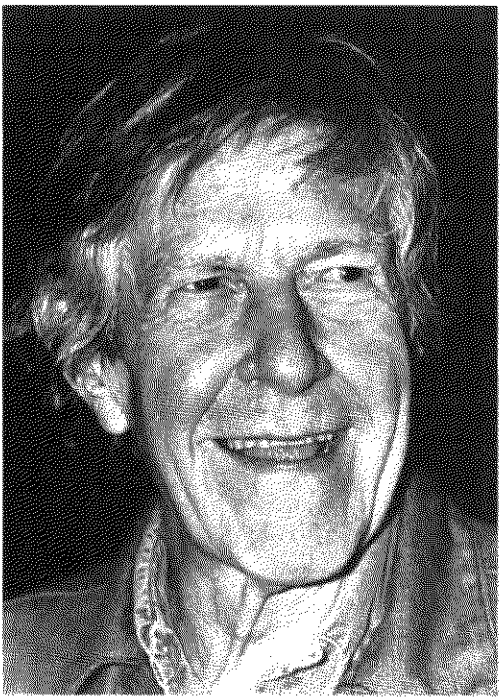
Bussottioperaballett
UA: Mailand 1976
Das Werk besteht aus zwei Teilen, die miteinander nicht viel zu tun haben, zuerst dem dreiviertelstündigen Ballett *Ogetto amato* (Geliebtes Objekt), gefolgt von dem 100 Minuten dauernden Operneinakter *Nottetempo* (Zur Nachtzeit). Das Ballett, im Untertitel

Bussottioperaballett. Mailänder Scala, 1976. Inszenierung: Sylvano Bussotti

Mitologie danzate (Getanzte Mythologien), stützt sich auf die Geschichte des Brudermords an Osiris durch Typhon. Isis, Schwester und Braut des Getöteten, sammelt die verstreuten Leichenteile und verhilft Osiris zur Wiederauferstehung. Die Musik verwendet die schon 1958 bis 1960 auf Tonband produzierten Stücke *Pièces de chair II,* die noch zur experimentellen Frühphase des Komponisten gehören, in der er Aktionsvorschriften aus graphischen Partituren entwickelte.
Nottetempo, als Dramma lirico in un frammento (Lyrisches Drama in einem Fragment) bezeichnet, handelt von Michelangelo, der sich bei der Ausmalung der Sixtina eine Beinverletzung zuzieht und sich in nächtlichen Wahnvorstellungen mit dem ebenfalls von seinen Freunden verlassenen Philoktet identifiziert und Papst Julius II. als Odysseus erlebt. Dazu gibt es ein ganzes Arsenal von allegorischen Gestalten, Heilige und Widerstandskämpfer, und eine verwirrende Fülle von Projektionen. Die Musik verwendet ein Riesenorchester und ergeht sich in schwelgerischer Schönheit, vergleichbar mit dem Henze der 60er Jahre, doch vermag sie mit ihrer Zeitlupenbewegung den Spannungsbogen nicht zu halten.

SH

John Cage
geb. 1912



John Cage, 1991

John Cage ist die Vaterfigur der modernen Musik, ein friedlicher Revolutionär, der mit seiner Musikphilosophie so ziemlich alle abendländischen Denk- und Hörgewohnheiten aus den Angeln hob, in vielem nicht unähnlich Joseph Beuys hierzulande, in dem die einen einen Messias der wahren demokratischen Kunst sehen nach der Devise »Kunst ist für jedermann da und kann von jedermann gemacht werden«, die anderen schlichtweg einen Scharlatan, dem es Freude bereitet, den Bürgerschreck zu spielen. Eignete Beuys eine gewisse messianische Attitüde, die ihre Entsprechung in seiner pädagogischen Tätigkeit hatte, so dominiert bei Cage die spielerische und ironische Seite. Dieser Revolutionär im Geiste hat alle wesentlichen kompositorischen Neuerungen unseres Jahrhunderts früher verwendet als seine Kollegen. So hatte er bereits Jahre vor der *Musique concrète* Pierre Schaeffers und den ersten elektronischen Versuchen Karlheinz Stockhausens Effekte von Elektrogeneratoren in seiner *Imaginären Landschaft Nr. 3* verwendet und sich mit aleatorischen Strukturen nach dem Zufallsprinzip beschäftigt, ehe Pierre Boulez sie aufgriff. Ja er nahm mit seiner Denkweise schon in den 40er Jahren die Concept-Art der 70er Jahre vorweg. Daß der normale Konzertbesucher kaum Gelegenheit haben wird, Cage im Rahmen eines Symphoniekonzerts zu hören, hängt mit der auf wenige gängige Repertoirewerke beschränkten Programmkonzeption der Veranstalter zusammen, die im wesentlichen auf kommerziellen Überlegungen basiert. Wer Cage hören will, muß also die Rundfunkprogramme verfolgen oder sich mittels der Schallplatte einen Eindruck verschaffen.

Cage wurde am 15. September 1912 in Los Angeles als Sohn eines technischen Erfinders geboren. Er bestand die Abschlußprüfung der Los Angeles High School mit der höchsten Punktzahl, die jemals in der Geschichte dieser Schule erreicht wurde. Zunächst wandte er sich nach Paris, wo er Architektur und Klavier studierte und zu malen begann. 1931 kehrte er in die Vereinigten Staaten zurück und verdiente sich seinen Lebensunterhalt als Gärtner und durch Vorträge über moderne Malerei und Musik vor Hausfrauen. Schließlich erhielt er von 1934 bis 1937 Unterricht, z.T. privat, bei Arnold Schönberg in Los Angeles, obwohl er nicht in der Lage war, seinen Lehrer zu bezahlen. Schönberg stellte nur eine Bedingung an ihn: Er mußte geloben, »sein Leben der Musik zu widmen«. 1941 wurde Cage von László Moholy-Nagy als Professor für experimentelle Musik an die Chicago School of Design berufen. 1942 lernte er in New York Max Ernst, Piet Mondrian, André Breton und Marcel Duchamp kennen sowie den Tänzer Merce Cunningham, mit dessen Truppe er künftig viele seiner Avantgardeveranstaltungen bestritt. Wichtig für seine Entwicklung war die Begegnung mit dem Zen-Philosophen Daisetz T. Suzuki, bei dem er lernte, daß Kunst im Einklang mit der Absichts-

losigkeit der Dinge zu stehen habe. Cage sagt einmal über seine experimentellen Aktionen, daß »Klänge zu sich selber kommen sollen, anstatt für den Ausdruck von Gefühlen oder Ordnungsvorstellungen ausgebeutet zu werden«. Daher gibt es für Cage die traditionelle Selektion »möglicher« und »unmöglicher« Klänge nicht. Geräusche haben dieselbe Daseinsberechtigung wie fixierte Tonhöhen. Diese Befreiung der Kunst aus historischen Wiederholungszwängen vollzog sich schrittweise. So ging Cage zunächst daran, das temperierte Tonsystem durch verfremdende Manipulation der Instrumente außer Kraft zu setzen. Er erweiterte z. B. die Möglichkeiten des von Cowell erfundenen »präparierten Klaviers« mit Dämpfung der Saiten durch Holz, Metall, Gummiteile u. ä. Wichtiger wurden dann allerdings ästhetische Vorstellungen, die auf eine Relativierung des traditionellen starren Kunstbegriffs abzielten. Indem Cage, angeregt von dem altchinesischen Orakelbuch »I Ging«, den Zufall und damit den Begriff der Aleatorik einführte und immer mehr von eindeutiger Fixierung abrückte, führte er die Idee von der quasigöttlichen Sendbotenschaft des Genies, wie sie dem 19. Jahrhundert so teuer war, ad absurdum. Die eingeschränkte Bedeutung des Komponisten, die Unabgeschlossenheit seines Werkes entsprechen in ihrer Augenblicksbezogenheit dem Gegenwartsbewußtsein des Zen-Buddhismus. Die Aktion des Spielers war ihm wichtiger als ein abgeschlossenes Ergebnis. Die Ergebnisse seiner musikalischen Zufallsoperationen sind frei vom symphonischen Steigerungsprinzip, so daß der Zeitverlauf den Charakter des Statischen gewinnt. Mit spektakulären Auftritten als Wortführer der dem Happening verwandten Fluxusbewegung schloß Cage an die Antikunstbewegung des Dadaismus an, so wenn er z. B. 12 Radioapparate mit jeweiligem Programm von 24 Spielern bedienen ließ, wobei der Dirigent nur Zeichen für die Einstellung der Wellenlänge und der Lautstärke gab, oder wenn er mehrere seiner Stücke gleichzeitig spielen ließ, z. B. *Atlas Eclipticalis* (1961/62) gleichzeitig mit *Winter Music* (1957) und *Cartridge Music* (1960). Die graphische Notation, die sich oft besser szenisch als akustisch darstellen läßt, wurde im Lauf der Entwicklung immer abstrakter und ließ – wie schon an den Titeln der Stücke ablesbar – Besetzung und Ausführung völlig offen, z. B. *Variations IV for any number of players, any sounds of combinations of sounds produced by any means, with or without other activities* (für eine beliebige Anzahl von Spielern, für beliebige Klänge oder für jede beliebige Kombination von Klängen, produziert durch wen auch immer, mit oder ohne andere Aktivitäten; 1963).

So unbestreitbar Cages Einfluß auf die europäische Avantgarde war und ist, so selbstverständlich hat es auch kritische Stimmen gegeben. Z. B. sah Luigi Nono in der Wahllosigkeit der Zufallsautomatik eine Flucht vor der personalen Verantwortung und Entscheidung, ohne die für ihn Humanität nicht vorstellbar war. Aber genauere Betrachtung zeigt, daß auch Cage nicht alle Entscheidungen aus der Hand geben will. So gibt es bei *Renga (with) Apartment House 1776* (1976), dem gleichzeitigen Ablauf zweier Kompositionen, eine Fülle präzisierender Angaben. Seine Technik des Mesostichons (eine sinnfällig hervorgehobene Buchstabenfolge auf der Mitte der Seite), die Legitimierung seiner Zufallsoperationen durch die Altehrwürdigkeit des chinesischen Orakelbuchs »I Ging« und der von ihm als Wortsteinbruch benutzte *Finnegan's Wake* von James Joyce sind Konstanten in der planvollen Absichtslosigkeit seines Schaffens. In diesem Zusammenhang sind die Hörspiele zu nennen: *Roaratorio* (1979), *James Joyce, Marcel Duchamp, Eric Satie: Ein Alphabet* (1979-1982) und *Muoyce* (Zusammenziehung aus Music und Joyce; 1983).

Neuerdings hat sich Cage auch der Gattung Oper zugewandt und mit den *Europeras* eine munter anarchistische Opernparodie veranstaltet (1987 und 1990). Überraschungen sind von ihm jederzeit zu gewärtigen.

Roaratorio
Ein irischer Circus über Finnegan's Wake (1979).
Der Titel, eine Zusammenziehung von »roar« (brüllen) und Oratorium könnte deutsch, da es sich um ein Hörspiel handelt, etwa als »Ohratorium« wiedergegeben werden. »Finnegan's Wake« von James Joyce, in dem herkömmliche Syntax und übliche Wortbedeutung soweit außer Kraft gesetzt sind, daß die Sprache sozusa-

gen vor ihrer Kristallisation zur Eindeutigkeit erfahrbar wird und eine Fülle von Assoziationsmöglichkeiten offenbart, dieser Schlüsseltext der modernen Literatur war für Cage die ideale Vorlage, um daraus einen lautpoetischen Text zu machen, in dem Wörter und Silben nur noch Klangwert haben. Um sich die 626 Seiten des Buches gefügig zu machen, schrieb sich Cage mit dem Ariadnefaden des Mesostichons durch das Buch, indem er die Zitate so auswählte und gruppierte, daß sich auf der Mittelachse von oben nach unten gelesen immer wieder der Name James Joyce ergab. Nachdem er auf solche Weise 862 mal den Dichternamen wiederholt hatte, war das Buch auf 120 Seiten geschrumpft. Ein zweiter Durchlauf brachte eine weitere Verkürzung auf 41 Seiten. Diesen Wortextrakt (der in der Druckfassung noch mit ebenfalls aus dem Kontext gelösten Interpunktionszeichen garniert ist, die wie Fusseln aussehen, die man vergeblich wegzuwischen versucht) rezitierte Cage mit melodischem Singsang und überlagerte ihn mit einer Collage aus über 2000 Klängen, hauptsächlich Tonaufnahmen von Örtlichkeiten, die in »Finnegan's Wake« erwähnt sind. Da gibt es Glockengeläut, blökende Schafe, Hundegebell, Vogelrufe, Menschenlärm, irische Volksmusik und vieles mehr.
Dieses kunstvolle Chaos verwandelt sich in den Ohren des bereitwilligen Hörers in ein Klangparadies, das die Fülle und Beliebigkeit des wahren Lebens widerspiegelt.

Europeras 1 & 2
UA: Frankfurt 1987

Der Titel ist ein hübsches Wortspiel aus Europa und Opera. Handlung im traditionellen Sinn gibt es nicht. Die Handlungselemente sind ebenso Versatzstücke aus dem Fundus gängiger Opernkonvention wie die Musik, die 64 juristisch ungeschützte Opernpartituren plündert und nach Zufallsoperationen bruchstückhaft verfügbar macht. Ein Dirigent wird ebenfalls nicht benötigt. Die Koordination erfolgt über Monitoren mit digitaler Zeitangabe, an denen Einsatz und Dauer der Einzelbeiträge von Solisten und Instrumentalisten abgelesen werden können. *Europa 1* dauert 90 Minuten, *Europa 2* nur 42. Das Verfahren des geregelten Zufalls ermöglicht die verblüffendsten Kombinationen. Denn die 19 Solisten müssen ihre weithin bekannten Arien zur Begleitung ganz anderer Arien singen, außerdem gibt es noch zusätzlich ein von Cage präpariertes Tonband, auf dem Ausschnitte aus 101 gleichzeitig laufenden Opernaufnahmen zu einem gewaltigen Tonbrei verarbeitet sind. Rollen und Kostüme passen nicht zusammen, auch Bühnenbild und Beleuchtung steuert der Zufall. Die Komik besteht darin, daß bekannte Materialien als eine Art »objet trouvé«, als Fundstücke, als gefundenes Fressen sozusagen, figurieren: die Operngeschichte als Selbstbedienungsladen. Parallelen zu Kagels wesentlich aggressiverem »Staatstheater« von 1971 drängen sich auf.

Europeras 3 & 4
UA: Paris 1990

Europeras 3 & 4 dauern 70 bzw. 30 Minuten und variieren das Konzept ihrer Vorgängerinnen. Abweichend ist der Verzicht auf ein Bühnenspektakel. Die konzertante Realisierung verläßt sich allein auf die Musik, die von 6 Sängern und Sängerinnen, 6 Männern, die alte Grammophone und Tonbandgeräte bedienen, und 2 Pianisten vorgeführt wird. Ausschnitte aus rund 100 Opern werden von der Konserve oder auch live dargeboten. Dazu gibt es 3299 Lichteinstellungen. SH

Elliot Carter
geb. 1908

Carter, ein Vertreter der klassischen Moderne in Amerika, wurde am 11. Dezember 1908 in New York geboren. Er studierte Komposition u. a. bei Gustav Holst und Kontrapunkt bei Nadja Boulanger in Paris. Der Freundschaft mit Varèse und Ives verdankte er wichtige Anregungen. Er lehrte an verschiedenen amerikanischen Instituten und hielt sich 1964 auch eine Zeitlang in West-Berlin auf.

In seiner Musik sind Einflüsse von Skrjabin, Schönberg, Berg und Strawinsky zu erkennen. In formaler Hinsicht folgte er barocken Vorbildern und legte Wert auf kontrastierende Formabschnitte. Schon lange vor den Minimalisten wie Steve Reich und Terry Riley beschäftigte er sich mit dem Problem der Koordination verschiedener gleichzeitig ablaufender Tempi. Er prägte dafür den Begriff der »metrischen Modulation«. Um metrische Unabhängigkeit zu erreichen, schreibt er z. B. für sein *Double Concerto* für

Klavier und Cembalo mit zwei Kammerorchestern und vier Schlagzeugern ausdrücklich vor, daß die beiden Orchester räumlich weit voneinander entfernt gesetzt und von zwei Dirigenten geleitet werden sollten. Earle Brown hingegen setzt in seinen *Available Forms II* die beiden Orchestergruppen gemischt, um ein antiphonisches Musizieren zu vermeiden. Carter schrieb Ballette (*Pocahontas* 1939, *The Minotaur* 1947, von beiden gibt es auch Orchester-Suiten), eine Symphonie (1942), *Variationen für Orchester* (1955) ein *Concerto für Orchester* (1969), das Leonard Bernstein uraufführte. Darin versuchte Carter, »den Eindruck einer Menschenmenge mit verschiedenen Gruppen und Charakteren wiederzugeben«. Außerdem entstanden Instrumentalkonzerte (für Klavier, für Oboe und für Violine) sowie Chorwerke und Kammermusik, darunter 4 bedeutsame Streichquartette (1951, 1959, 1971, 1986). SH

Alfredo Casella
1883 – 1947

Mit Opern, Balletten, symphonischer Musik, verschiedenen Orchesterwerken und zahlreichen Bearbeitungen geistlicher Musik u.a. hat Casella nach dem Ersten Weltkrieg einen großen europäischen und internationalen Einfluß auf das moderne Musikleben ausgeübt und sich auch als Kritiker, Schriftsteller und Musikwissenschaftler einen Namen gemacht. Er wurde am 25. Juli 1883 in Turin geboren und starb am 5. März 1947 in Rom.

Ältere Werke sind die *Partita* für Klavier und Orchester, das *a-moll-Violinkonzert* und die *Scarlattiana*, ein Divertimento nach Musik von Domenico Scarlatti für Klavier und Orchester. Eine der letzten Arbeiten Casellas war ein *Concerto* für Klavier, Pauken, Schlagzeug und Streicher op. 69. Außerdem waren das Ballett *La Giara* (1924) nach einem Libretto von Luigi Pirandello und das Orchesterwerk *Paganiniana* op. 63, dessen thematische Grundgedanken von Niccolò Paganini stammen, sehr erfolgreich.

Alfredo Catalani
1854 – 1893

In Lucca, wo vier Jahre nach ihm Puccini geboren wurde, wuchs auch Alfredo Catalani auf und erhielt von Puccinis Onkel Fortunato Magi seinen ersten Musikunterricht. Es folgten Studien unter François Bazin in Paris und Antonio Bazzini in Mailand, wo er den bedeutenden Librettisten Arrigo Boito (Otello, Falstaff) kennenlernte. Dieser schrieb auch das Libretto für Catalanis erste Oper, *La Falce* (1875). Der Erfolg des Werks machte den Komponisten finanziell unabhängig. Erst fünf Jahre später folgte seine zweite Oper, *Elda* (1880). Der bescheidenen Aufnahme der Turiner Uraufführung folgte das Fiasko mit *Dejanice* (Mailand 1883). Nach dem Erfolg seiner vierten Oper, *Edmea* (Mailand 1886), überarbeitete Catalani *Elda* und brachte die Oper als *Loreley* 1890 in Turin zur umjubelten Uraufführung. 1893 hatte Catalani *Nella selva* in Arbeit. Das Werk blieb unvollendet. In musikalischer Hinsicht finden sich bei dem Neuromantiker Catalani Anklänge an Weber und Marschner. 4 seiner 6 Opern *(Elda, Edmea, Loreley, La Wally)* beziehen ihren Stoff aus Märchen und Sagen des deutschen Sprachraums. Catalani war mit Toscanini befreundet, der sich zeitlebens für die Aufführung seiner Werke einsetzte. Heute erinnert nur noch eine der schönsten Sopranarien der Opernliteratur an Catalani: »Ebben, ne andrò lontana« (Nun denn, so laß mich ziehen) aus *La Wally*, die durch den »Kultfilm« *Diva* von Jean-Jacques Beneix (1981) auch einem nicht nur an Opern interessierten Publikum ein Begriff wurde.

La Wally
Oper in vier Akten – Text von Luigi Illica nach dem Roman *Die Geierwally* von Wilhelmine von Hillern.
UA: Mailand 1892
Ort und Zeit: Im Ötztal, Tirol, um 1800.

Zu seinem 70. Geburtstag gibt der Gutsbesitzer Stromminger ein großes Fest. Sein Verwalter Gellner macht sich Hoffnungen auf dessen schöne Tochter Wally. Als der wilde Jäger Hagenbach eintrifft, bemerkt Gellner, daß sie Hagenbach liebt, und erzählt es Stromminger. Der stellt sie vor die Wahl, Gellner zu heiraten oder sein Haus zu verlassen. Wally zieht in die Berge.
Nach dem Tod ihres Vaters kehrt Wally aufs Gut zurück. Beim Dorftanz verspricht sie demjenigen ihre Hand, der ihr einen Kuß abringt. Von Gellner erfährt sie, daß Hagenbach inzwischen mit Afra verlobt ist, und beschimpft das Mädchen. Inzwischen hat Hagenbach mit seinen Gesellen gewettet, daß er Wally küssen werde und gewinnt die Wette. Gedemütigt verspricht Wally Gellner die Ehe, wenn er Hagenbach töte. Als sich Hagenbach auf den Weg zu Wally macht, um sich zu entschuldigen, lauert ihm Gellner auf und stürzt ihn in die Tiefe. Hagenbach überlebt den Sturz. Wally hört seine Hilferufe und eilt zu ihm. Als sie das Ausmaß ihrer Schuld erkennt, verzichtet sie auf ihre Liebe und geht zurück in die Berge.
Monate später macht sich Hagenbach auf den Weg zu Wally und gesteht ihr seine Liebe. Gemeinsam machen sie sich auf den Heimweg und werden von einem Gewitter überrascht.
Als Hagenbach von einer Lawine in den Abgrund gerissen wird, stürzt sich auch Wally in den Tod.

LuB

Francesco Cavalli
1602 – 1676

Die Bedeutung dieses als Pier Francesco Caletti-Bruni am 14. Februar 1602 als Sohn des dortigen Kirchenkapellmeisters in Crema geborenen italienischen Opernkomponisten, der sich später nach seinem venezianischen Gönner Cavalli nannte, ist erst in neuerer Zeit wieder erkannt worden. Seit seiner Wiederentdeckung wird er zunehmend als künstlerischer Nachfolger von Claudio Monteverdi bewertet. Seine Musik ist voller melodischer Anmut und dramatischer Vitalität. Von seinen insgesamt 42 Opern sind 28 erhalten. Davon wurden bisher vor allem *L'Egisto* (1643), *L'Ormindo* (1644) und *La Calisto* (1651) für die Opernpraxis unserer Zeit wiedergewonnen. Cavallis zeitgenössisches Ansehen war so groß, daß er nicht nur in Italien zu den meistgespielten Komponisten gehörte, sondern auch im Ausland sehr bekannt war. 1660 wurde in Paris seine venezianische Oper *Xerxes* (1654) aufgeführt. Daraufhin beauftragte ihn Kardinal Mazarin mit einer Oper für die Feierlichkeiten zur Hochzeit König Ludwigs XIV. mit der spanischen Infantin Maria Theresia. Die Festoper *Ercole amante* wurde dann jedoch erst am 7. Februar 1662 zur Einweihung eines Hoftheaters in den Tuilerien aufgeführt. Cavalli, der ab 1668 Kapellmeister der Markuskirche war und neben seinen Opern hervorragende Kirchenmusik schrieb, starb am 17. Januar 1676 in Venedig. Zu seiner Totenfeier wurde sein kurz zuvor komponiertes *Requiem* aufgeführt.

Friedrich Cerha
geb. 1926

Cerhas musikalische Herkunft ist die Neue Wiener Schule, insbesondere Alban Berg, dessen fragmentarische Oper *Lulu* er vollendete (Premiere 1979 in Paris). Cerhas Überzeugung, daß eine klare künstlerische Aussage zugleich eine aktive Haltung des Künstlers zum problematischen Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft und die Wiedereinführung gewisser Eckdaten in Harmonik, Melodik und Rhythmik erfordere, mußte »unweigerlich zu einer intensiveren Berührung mit der Tradition führen« (Cerha).

Friedrich Cerha wurde am 17. Februar 1926 in Wien geboren. Nach dem Studium von Philosophie, Musikwissenschaft und Germanistik sowie einem Kompositions- und Violinstudium in Wien trat er 1958 als Mitbegründer des für die Moderne und die Avantgarde enorm wichtigen Kammerensembles »die reihe« hervor. In den folgenden Jahren entstanden u.a. *Relazioni fragili* für Cembalo und Kammerorchester, *Espressioni fondamentali* und *Mouvements* für Kammerorchester. 1963 begann Cerha mit *Spiegel I-VII,* einem Orchesterzyklus, der 1981 auch als »Bühnenwerk für zwei Sänger, sechs Sprecher, Bewegungsgruppe und Orchester« aufgeführt wurde. Kompositorisch arbeitete er hier mit sich ablösenden Cluster- und Geräuschfeldern, zum Teil strenger Reihenkomposition, ohne tonalen und polytonalen Einschlägen aus dem Weg zu gehen. Aus den 70er Jahren stammen u.a. *Intersecazioni* für Violine und großes Orchester, *Fasce* für großes Orchester, aus den 80er Jahren u.a. *Requiem für Hollensteiner* (nach Thomas Bernhard) und das Orchesterwerk *Monumentum,* eine Art kompositorischer Reflex auf Steinplastiken Karl Prantls. Cerhas 1987 uraufgeführte Oper *Der Rattenfänger* (nach Zuckmayer) faßt die Parabel vom geheimnisvollen Musikanten in eine auf sieben Reihen beruhende, dicht gewebte und in ihrem oft ekstatisch expressiven Gestus stark an das Vorbild Alban Berg erinnernde Musiksprache. Wie so oft ging es Cerha auch hier darum, Möglichkeiten des Widerstandes gegen etablierte Mechanismen der Macht, insbesondere der korrupten Macht, auszuloten.

Baal
Bühnenwerk in zwei Teilen nach Fassungen von Bertolt Brecht.
UA: Salzburg 1981

Bei einer Soiree im Haus des Fabrikanten Mech stößt der Dichter Baal die vornehme Gesellschaft vor den Kopf. Bar jeder Illusionen warnt er in seiner Dachkammer den Freund Johannes vor der Liebe, läßt sich danach in einem Vorstadtlokal vollaufen, verführt sodann Johanna, die Geliebte seines Freundes, und treibt sie schließlich in den Tod. Baals Dasein kreist um das Lustobjekt Frau. Er empört sich über die Bigotterie der »Frommen«, singt im Kabarett, säuft mit Eckart und betrügt Holzfäller um ihren Schnaps. Bekehrungsversuche eines Geistlichen und der Mutter bleiben erfolglos. Mitleidlos verläßt Baal die von ihm geschwängerte Sophie, um nur noch Eckart zu lieben. Doch schon die nächstbeste Frau zerrt er ins Gebüsch. Auch der Tod der Mutter vermag ihn nicht zu ändern. In einem Anfall von Eifersucht ersticht er Eckart. Auf der Flucht geht er in einer Bretterhütte von Holzfällern elend zugrunde.
Für Cerha ist der auf Wedekinds *Lulu* verweisende Baal nicht einfach der amoralische »Vergeuder, der Fresser, Säufer... Baals eigentlicher Antrieb ist das vitale, unausrottbare menschliche Glücksverlangen«, das er gegen die gesellschaftlich verwaltete Welt vergeblich auszuleben versucht. Anders als Brecht arbeitet Cerha auf eine Identifizierung des Publikums mit Baal hin. In Orchesterbehandlung und Satztechnik ist die Nähe zu Berg unüberhörbar, zumal Cerha sie durch eine ganze Reihe von Zitaten unterstreicht. Den unterschiedlichen sozialen Feldern ordnet Cerha je eigene musikalische Strukturen zu: der Natur »Geflechte, Felder von dicht aneinanderliegenden Tönen«, dem Bereich individuellen Ausdrucks »einprägsam Melodisches«, der Gesellschaft »manchmal formelhaft Wiederholtes«. Große Orchesterausbrüche wechseln mit kammermusikalischem Klang, dazwischen schieben sich traditionelle Formen wie Passacaglia und Fuge, aber auch Reggae und Foxtrott. OB

Emanuel Chabrier
1841 – 1894

Der am 18. Januar 1841 in Ambert am Puy de Dôme in der Auvergne geborene Alexis Emanuel Chabrier gehört zu den interessantesten Persönlichkeiten unter den französischen Komponisten des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Trotz seiner musischen Begabung sowie pianistischer und kompositorischer Ausbildung studierte er Jura und wurde Ministerialbeamter; erst in seinem letzten Lebensjahrzehnt konzentrierte er sich auf sein musikalisches Schaffen. Der zeitgenössischen französischen

Literatur und bildenden Kunst besonders aufgeschlossen, gehörte er zu dem Künstlerkreis um Edouard Manet, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé und Catulle Mendès. Letzterer schrieb das Libretto zu Chabriers erfolgreichster Oper, *Gwendoline* (1886), die im 8. Jahrhundert in Britannien spielt.

Chabrier, der auch mit César Franck, Camille Saint-Saëns und Jules Massenet in freundschaftlichem Kontakt stand, war einer der ersten Vorkämpfer Richard Wagners in Paris. Dennoch ist er ein ganz eigenständiger Tonkünstler. Er schrieb u.a. die beliebte Orchester-Rhapsodie *España* und die *Suite pastorale*. Seine Opern *Une éducation manquée* (1879) und *Le Roi malgré lui* (1887) wurden noch von Igor Strawinsky bewundert, und viele seiner Kompositionen, beispielsweise das kühne Klavierwerk *Bourrée fantasque*, haben bis auf Ravel u.a. nachgewirkt. Chabrier starb am 13. September 1894 in Paris.

Jacques Chailley
geb. 1910

Der am 24. März 1910 in Paris geborene Musikwissenschaftler, Musikschriftsteller und Komponist erhielt eine umfassende musikalische Ausbildung, wirkte viele Jahre am Pariser Konservatorium und später als Professor für Musikwissenschaft an der Sorbonne, schrieb interessante Instrumental- und Vokalwerke und machte sich zugleich als Musiktheoretiker einen Namen. In Deutschland ist er vor allem durch sein in Zusammenarbeit mit Jean Cocteau entstandenes Ballett *Die Dame und das Einhorn* bekannt geworden, das bis heute an vielen internationalen Ballettbühnen aufgeführt wird. Er ist auch Verfasser einer Musikgeschichte des Mittelalters.

Die Dame und das Einhorn
Ballett in einem Akt – Libretto von Jean Cocteau nach einer mittelalterlichen Legende.
UA: München 1953
Personen: Die Dame – Der Ritter – Das Einhorn – Sieben kleine Einhörner – Hofdamen und Ritter.
Ort und Zeit: Frankreich im 15./16. Jahrhundert.
Schauplatz: Hofzelt der Dame vor einem Wald.

Angeregt von den berühmten burgundischen Gobelin-Darstellungen der Dame mit dem Einhorn im Cluny-Museum zu Paris, schuf Jean Cocteau das Libretto dieses Balletts und erklärte dazu: Unschuld und Jungfräulichkeit sind das Thema. Das Einhorn ist ein Symbol der Keuschheit. Nach der Legende nimmt es Nahrung nur von der Hand einer Jungfrau, und wenn es sein Haupt in den Schoß der Jungfrau legt, verliert es seine Wildheit.
Im Spiegel des jungen Mädchens, worin es dem Einhorn sein Gesicht zeigt, erscheint zugleich ein anderes Gesicht: das eines ritterlichen Kavaliers, durch den das Mädchen die menschliche Liebe erfährt. Das Einhorn sieht es und stirbt, stumm betrauert von sieben kleinen Einhörnern. Der Ritter, auf der Gobelin-Darstellung als Löwe symbolisiert, bleibt jedoch nicht treu. Nachdem er seine Untreue bereut hat, kehrt er zurück. Doch die Dame weist ihn ab. Sie beweint ihr Einhorn. Ohne Einhorn und Kavalier bleibt die Dame allein mit dem vieldeutigen Wahlspruch, den auch die Gobelin-Legende enthält: »Mon seul désir« (Meine einzige Begierde).

Gustave Charpentier
1860 – 1956

Gustave Charpentier war zwar ein biblisches Alter von nahezu einem Säkulum vergönnt, von seinen Werken indes überlebte nur die 1900 uraufgeführte Oper *Louise*. Seine symphonischen Werke, einige Lieder, zum Teil nach Texten von Charles Baudelaire, und die den Louise-Stoff aufgreifende zweite Oper *Julien oder Das Leben des Dichters* (UA 1913) schlummern in den Musikarchiven.

Als Bäckerssohn aus Lothringen wurde Charpentier am 25. Juni 1860 in Dieuze geboren. Er erlernte zunächst das Geigenspiel, studierte dann in Lille und am Conservatoire in Paris, wo Jules Massenet zu seinen Lehrern zählte. 1887 erhielt er mit einer Kantatenkomposition den Rompreis. Den großen Durchbruch erreichte der 40jährige Charpentier mit seiner *Louise*, die noch im Jahr ihrer Uraufführung an der Opéra-Comique die 100. Vorstellung erlebte und in den folgenden Jahren zum Welterfolg avancierte. Das Werk, angelehnt an die gesellschaftskritischen Romane Zolas, traf genau den Zeitgeschmack, löste aber auch wegen der unverblümten Alltagssprache des Librettos einige Kritik aus. Die Gesangspartien sind musikalisch sehr differenziert, unterscheiden genau zwischen voll Ausgesungenem, Sprechgesang sowie Lachen und Schreien. Die lyrischen Teile mit ihrer empfindsamen Melodik verweisen auf den Lehrer Massenet, die raffinierte Orchestrierung erinnert an Berlioz, die dramatische Motivverarbeitung an Wagner. Während Charpentier mit keinem anderen Werk seinen künstlerischen Ruhm zu erneuern vermochte, wurde ihm dafür im weiteren Verlauf seines Lebens enorme gesellschaftliche Reputation zuteil: 1912 wurde er als Nachfolger Massenets zum Mitglied des Institut de France gewählt und 1940 zum Großoffizier der Ehrenlegion ernannt. Charpentier starb am 18. Februar 1956 in Paris.

Louise
Oper in vier Akten und fünf Bildern – Text von Gustave Charpentier.
UA: Paris 1900
Schauplatz: Paris, am Montmartre.

In einer Arbeiterwohnung lebt die Näherin Louise mit ihren Eltern. Sie mißbilligen die Schwärmerei der Tochter für den Nachbarn Julien, einen mittellosen Poeten. An einem belebten Platz träumt Julien von einem gemeinsamen Leben mit Louise, die gerade von der Mutter zur Arbeit gebracht wird. Im Näherinnenatelier herrscht reges Leben, die Mädchen plaudern über Liebe und Glück. Plötzlich ertönt von draußen Juliens werbende Stimme. Louise stürzt davon und flieht mit Julien.
Beide leben glücklich in einem kleinen Haus. Die Künstlerfreunde schmücken das Häuschen mit Lampions und huldigen der verliebten Louise. Die Mutter bittet um einen Besuch der Tochter beim Vater, der sie zurückgewinnen will. Im elterlichen Heim kommt es zum Streit. Louise will Julien nicht verlassen, und der Vater wirft die verlorene Tochter hinaus. Louise verschwindet im Pariser Nachtleben.
Die vielen Facetten des Großstadtlebens versteht Charpentiers Musik teils mit realistischer Detailschilderung, teils mit schwelgender Melodik prägnant einzufangen. FS

Aram Chatschaturjan 1903 – 1978

Aram Iljitsch Chatschaturjan wurde am 6. Juni 1903 im georgischen Tiflis geboren, war aber seiner Abstammung nach Armenier. Er zählte zu den begabtesten sowjetischen Komponisten seiner Zeit. Chatschaturjans Musik, die effektvoll die armenische Folklore verarbeitet, ist virtuos und rassig, oft auch reißerisch. Zu seinen Kompositionen gehört die von starken Folklore-Elementen bestimmte Ballettsuite *Gajaneh*, aus der vor allem der unverwüstliche *Säbeltanz* als Orchesterstück international bekannt wurde. Außerdem schrieb er u.a. 2 Symphonien, 1 Klavierkonzert, 1 Violinkonzert, 1 Flötenkonzert, die symphonische Suite *Maskerade* nach dem gleichnamigen Schauspiel von Lermontow, zu dem Chatschaturjan zuvor eine Bühnenmusik geschaffen hatte, sowie kammermusikalische Werke und Lieder. Seine Ballette *Gajaneh* (1942) und *Spartacus* (1956) gehören zum ständigen Repertoire der sowjetischen Bühnen. Chatschaturjan starb am 1. Mai 1978 in Moskau.

Ernest Amédée Chausson
1855 – 1899

Chausson, musikalisches Bindeglied zwischen César Franck und Claude Debussy, ist hierzulande vor allem durch sein *Poème* für Violine und Orchester bekannt, das zum Standardrepertoire jedes Geigers gehört. Ähnlich wie Paul Dukas mit seinem *Zauberlehrling* hat ihn das Schicksal ereilt, mit nur einem Werk zu überleben, obwohl andere Werke mindestens ebenso bedeutend, wenn nicht besser sind.

Er wurde am 21. Januar 1855 in Paris geboren und übte die Musik zunächst als Dilettant aus. Jules Massenet lud ihn in seine Kompositionsklasse ein, wo er aber nur kurz blieb. In der Folge studierte er dann bei César Franck, zu dessen unermüdlichem Vorkämpfer er wurde. Ererbter Reichtum gestattete ihm äußere Unabhängigkeit. Er hatte fünf Kinder und bewohnte ein erlesen ausgestattetes Haus in Paris. Bei einem Sturz vom Fahrrad erlitt er einen tödlichen Schädelbruch. Er starb am 10. Juni 1899 in Limay bei Mantes, wo er ein Schloß besaß.

Chausson war Wagnerianer und mühte sich lange Zeit mit einem Musikdrama *Roi Arthus* ab, das erst nach seinem Tod aufgeführt wurde. Seine besten Fähigkeiten entfalteten sich aber auf dem Gebiet des Liedes und der Kammermusik. Manche seiner Lieder brachten es zu außerordentlicher Popularität wie *Le vert Colibri* und *Le Temps de Lilas* auf einen Text von Maurice Bouchor. Außer von diesem vertonte er vor allem Gedichte von Paul Verlaine, Camille Mauclair und Maurice Maeterlinck. Der spezifische Hauch von Schwermut und sehnsüchtigem Überschwang, der ihn mit Gabriel Fauré, aber auch mit Debussy verbindet, kommt besonders schön in *Le Poème de l'Amour et de la Mer* (Das Gedicht von der Liebe und vom Meer) op. 19 zur Geltung. SH

Carlos Chávez
1899 – 1978

Carlos Chávez verschaffte der mexikanischen Kunstmusik erstmals internationale Geltung. Obwohl seine Vorfahren aus Europa kamen, war gerade er es, der die indianische Vergangenheit musikalisch zum Leben erweckte. Er wurde am 13. Juni 1899 in der Nähe von Mexiko Stadt geboren, erhielt eine vorzügliche pianistische Ausbildung, war aber als Komponist weitgehend Autodidakt. Sehr jung trat er als Komponist auf mit den *Cantos mexicanos* (1914), Bearbeitungen mexikanischer Revolutionslieder, darunter das bekannte *La Cucaracha*. Aufenthalte in Nordamerika und Europa brachten expressionistische Tendenzen in sein Werk; so schrieb er z. B. ein Ballett *Horsepower* (Pferdekraft; 1927). Nach der Revolution mit ihren sozialen Tendenzen wurde er 1928 Direktor des Nationalkonservatoriums. Er reformierte den Musikunterricht, gründete und leitete das Symphonieorchester von Mexiko. In diesem Zusammenhang ist auch seine Beschäftigung mit der indianischen Folklore zu sehen, deren bekanntestes Beispiel die *Sinfonía India* (1950) ist. Das elegische Hauptthema teilte ihm ein Cora-Indianer mit. Chávez ging so weit, Nachschöpfungen vorkolumbianischer Musik zu schreiben, z. B. *Xochipilli-Macuilxóchitl* (1940) für ein Ensemble indianischer Instrumente, eine Huldigung an den aztekischen Gott des Frühlings und der Musik. Ebenfalls international bekannt wurde seine *Toccata* für Schlagzeug (1942). Er schrieb daneben vorzügliche Instrumentalkonzerte für Klavier und Violine, 7 Symphonien und zahlreiche Klavierwerke. Sein Stil gewann im Alter zunehmend neoklassizistische Züge. Chávez starb am 1. August 1978 in Mexiko Stadt.

SH

Luigi Cherubini
1760 – 1842

In Paris hat fremde Kunst stets Heimatrecht gefunden. So hat sich der Florentiner Luigi Cherubini, ein von Beethoven und anderen Meistern verehrter Künstler, bereits in jungen Jahren in Paris niedergelassen und alle Stürme dieser politisch bewegten Epoche miterlebt. Besonders die bürgerliche Schreckensoper fand in dem Parteigänger der Revolution einen der hervorragendsten Vertreter.

Cherubini wurde am 14. September 1760 in Florenz geboren und kam als 23jähriger nach Paris. Im Jahre 1805 folgte er einem Ruf nach Wien. Das war eine Art Demonstration gegenüber Napoleon, von dem sich der Künstler in Paris übergangen fühlte. In Wien schlug ihm eine Welle der Sympathie aus den Kreisen Beethovens und des greisen Haydn entgegen. Auf dem Umweg über Deutschland kehrte der Meister dann in ein Frankreich zurück, das sich mehr und mehr zu Cherubinis Größe und Ruhm bekannte. Aber erst mit 62 Jahren wurde er Direktor des Pariser Conservatoire. Er starb am 15. März 1842, hochbetagt und hochgeehrt, in Paris, nachdem er sein Lebenswerk mit kammermusikalischen und geistlichen Schöpfungen monumentalen Stils abgeschlossen hatte. Leider ist von diesem umfangreichen Schaffen heute nicht mehr viel lebendig, obwohl beispielsweise das *Requiem* in c-moll ein sehr wirkungsvolles Werk ist. Hin und wieder begegnet man auch noch der etwas trockenen, aber in Einzelheiten poetischen *Symphonie in D-Dur.*

Cherubini bekannte sich zur Gluck-Nachfolge und schuf einige bedeutende Revolutionsopern, deren Gegensätze von Todesangst und Befreiung des Menschen in höchster Not mit allen daraus sich ergebenden dramatischen Spannungen am überzeugendsten in Cherubinis Erfolgsoper *Der Wasserträger* (UA: Paris 1800) zum Ausdruck kommen. Der Wasserträger Micheli rettet in selbstloser Ausübung einfacher Menschenpflicht den Parlamentspräsidenten Graf Armand und dessen Gattin Constance vor politischer Verfolgung. Der Stoff erinnert entfernt an die Situation in Beethovens *Fidelio*, und tatsächlich ist der Librettist beider Werke der Staatsanwalt Jean Nicolas Bouilly.

Die diesem Werk vorangegangene *Médée* (UA: Paris 1797) ist keine Oper der schwelgerischen Melodien; dazu ist der Kontrast zwischen der lichten Mädchenhaftigkeit Kreusas und der finster-leidenschaftlichen Medea musikalisch zu effektvoll herausgearbeitet. Cherubinis Meisterschaft zeigt sich in der psychologischen Formung dieser Gestalt.

Heute werden Cherubinis Opern nur noch selten aufgeführt. Im Konzertsaal kann man außer Arien aus obengenannten Werken gelegentlich noch die Ouvertüren zu den Opern *Anacréon* (1803) und *Les Abencérages* (1813) hören.

Frédéric Chopin
1810-1849

Als Sohn eines französischen Sprachlehrers und einer Polin wurde Frédéric Chopin am 1. März 1810 in der Nähe von Warschau geboren. Sehr früh erhielt er Klavierunterricht, gab bereits mit 8 Jahren sein erstes Konzert und erregte Staunen über seine pianistische und insbesondere improvisatorische Begabung. Dazu begann er schon in jüngeren Jahren zu komponieren. Durch den Besuch eines Warschauer Gymnasiums erhielt er eine umfassende Allgemeinbildung. Kürzere Reisen in den nächsten Jahren – nach Berlin, Wien, Dresden – machten Chopin mit Werken von Händel, Weber, Paganini, aber auch mit Johann Sebastian Bachs Wohltemperiertem Klavier und Beethovens Sonaten bekannt. Durch Konzerte, meist mit eigenen Kompositionen, wurde er sowohl in den genannten Städten als

auch in Warschau berühmt. Karriere als Konzertvirtuose konnte man damals aber nur in Paris machen, und so vermochte auch die Nachricht vom Ausbruch des polnischen Aufstands – er erfuhr davon in Stuttgart – ihn nicht davon abhalten, dorthin weiterzureisen. Hier lernte er u.a. Cherubini, Mendelssohn, Rossini, Berlioz, Liszt, Balzac und Heine kennen. Konzerte festigten seinen Ruf. Bald stand er im Mittelpunkt der Pariser aristokratischen Gesellschaft, die darin wetteiferte, ihn einzuladen und bei ihm Unterricht zu nehmen. Hier begegnete er auch der unter dem Künstlernamen George Sand bekannten Schriftstellerin, mit der ihn ein Jahrzehnt lang eine wechselvolle Liebesbeziehung verband, die 1847 mit einem Zerwürfnis endete.

Frédéric Chopin.
Bleistiftzeichnung von George Sand, um 1840

Sein Gesundheitszustand ließ keine internationale Karriere zu – Konzerte in England, Schottland, Deutschland waren die Ausnahme. Deshalb zog der sensible Pianist den intimeren Kreis eines Salons dem eher unpersönlichen Rahmen großer Konzertsäle vor. Am 12. Oktober 1849, im Alter von 39 Jahren, starb Chopin an Tuberkulose und wurde auf dem Friedhof Père Lachaise begraben. Sein Herz wurde gemäß seiner testamentarischen Verfügung in Polen bestattet, das er seit seiner Abreise nicht wiedergesehen hatte.

Chopin war als Pianist das genaue Gegenteil von Liszt. Sein Spiel war verhalten und mied dynamische Exzesse. Sicherlich reichte seine schwächliche Konstitution nicht aus, um Klaviere zu zertrümmern, wie es der junge Liszt liebte, was diesen aber nicht hinderte, Chopins Spiel zu bewundern. Man rühmte an seinem Vortrag die Durchsichtigkeit, das singende Legato, eine verhaltene Noblesse und eine spezifische Kunst des »Tempo rubato«, bei ihm kein unkontrolliertes Zerdehnen musikalischer Phrasen, sondern ein Artikulieren feiner agogischer Nuancen über dem Grundschlag des Metrums.

Natürlich übertrug Chopin die Merkmale seines Spiels auch auf seine Kompositionen. Sein filigraner Klaviersatz ist nie akkordisch verdickt wie der Liszts, der zudem lärmende Effekte in der Baßregion schätzte. Laufwerk wird bei ihm nie zum virtuosen Selbstzweck, sondern bleibt immer in die melodische Substanz eingebettet. Chopin liebte ja den italienischen Belcanto und so hat seine melodische Erfindung immer etwas Gesangliches, das in Verbindung mit slawischer Empfindsamkeit den spezifisch »romantischen« Tonfall Chopins ergab. Daß ihm aber auch leidenschaftlicher Tastensturm zu Gebote stand, beweisen die virtuosen Balladen ebenso wie die beiden großen Klaviersonaten. So spiegeln seine Kompositionen alle Bereiche menschlichen Gefühls von verhaltener Innigkeit bis zum leidenschaftlichen Ausbruch wider, ohne daß er je in exhibitionistische Übertreibung verfällt.

Chopin schrieb fast ausschließlich für sein Instrument, das er in vollkommener Weise zum Klingen bringt, ohne je orchestrale Wirkungen anzustreben. Er komponierte auch Lieder, ein Klaviertrio und einige Werke für Cello, aber das sind Randerscheinungen in seinem Œuvre.

Chopins Schaffen – von einem Spätstil kann man bei ihm ja kaum sprechen – läßt sich in zwei Perioden unterteilen. Die erste reicht bis etwa 1830. In ihr entstanden vor allem Werke, in denen er sich mit den klassischen Formen auseinandersetzte wie Klavierkonzert, Rondo und Variation. Die *Etüden* op. 10 und op. 25 sind das zentrale Werk des Übergangs zur zweiten Schaffensperiode, in der Chopin

sich freieren Formen zuwandte (4 *Balladen*, 4 *Scherzi*, 19 *Nocturnes*) und sich auch als Meister der kleinen Form erwies (29 *Préludes*, 4 *Impromptus*). Die singulären Etüden verbinden technische Problemstellungen so nahtlos mit ingeniöser musikalischer Erfindungskraft, daß diese 27 Etüden zum Gipfelwerk der Gattung wurden, Herausforderung und Prüfstein aller großen Pianisten. Zu den bekanntesten zählen die *Revolutionsetüde*, die *Schmetterlingsetüde* und die *E-Dur-Etüde*, deren Hauptthema als Lied mit dem Text »In mir klingt ein Lied« zweifelhafte Popularität errang. Hatte Chopin sich relativ früh mit der Gattung des Klavierkonzerts auseinandergesetzt, so wandte er sich nach einem ersten nicht sehr überzeugenden Versuch der Gattung der Sonate erst relativ spät wieder zu, mit den beiden Meisterwerken der *b-moll-Sonate* op. 35 (1839), die den berühmten *Trauermarsch* enthält und der *h-moll-Sonate* op. 58 (1845).

Ein wichtiges Element der Chopinschen Musiksprache ist das polnische Idiom, das besonders in Tanzformen (15 *Walzer*, 58 *Mazurkas* und 12 *Polonaisen*) zum Ausdruck kommt.

Die Klavierkonzerte

In beiden Konzerten wird das Orchester etwas stiefmütterlich behandelt. Chopin konnte nicht gut instrumentieren. Meister dieses Metiers wie z.B. Berlioz wollten den Orchesterpart durch ein neues Arrangement verbessern. Diese Versuche waren aber im Grunde sinnlos, weil Chopin gar kein Interesse an einem wirklichen Dialog zwischen Orchester und Klavier hatte. Er benötigte für sein ästhetisches Programm eigentlich nur das Klavier, das Orchester diente ihm allenfalls zur klanglichen Abrundung.

Klavierkonzert Nr. 1 e-moll op. 11
Das 1. Klavierkonzert, das von der Entstehung her eigentlich das zweite ist, aber zuerst gedruckt wurde, beginnt mit einer langen Orchestereinleitung, recht resolut zu Beginn in e-moll, dann nach E-Dur wechselnd. Diese Grundthematik wird vom Soloinstrument aufgenommen, variiert, umspielt und mit der für Chopin typischen Klavierbrillanz durch verschiedene Tonarten – alles im Aufbau der klassischen Sonatenform – bis hin zur Coda zum Abschluß des ersten Satzes geführt. Der zweite, langsame Satz ist ein Larghetto mit der Überschrift Romanze, ein romantisches Nachtstück mit einem Barkarolenrhythmus in der linken Hand. Der dritte Satz, ein Rondo im Rhythmus des Krakowiak, sorgt für einen beschwingten Kehraus.

Klavierkonzert Nr. 2 f-moll op. 21
Auch hier liegt dem ersten Satz die Sonatenform mit zwei gegensätzlichen Themen zugrunde, die virtuos figuriert werden. Der verträumte Mittelsatz, eine Huldigung an eine von Chopin verehrte Sängerin, ist ebenfalls ein Larghetto. Ein liedartiges Thema wird durch perlende Läufe variiert und durch einen phantasiereichen und markanten Mittelteil unterbrochen. Ruhig klingt dieser Satz aus. Der Finalsatz – wiederum ein Rondo – ist in einem schnellen 3/4-Takt in f-moll und verlangt vom Solisten virtuosen Einsatz. Ein Themenwechsel erklingt in der verwandten Tonart As-Dur, eine Rückleitung in die ursprüngliche Tonart f-moll führt zu einem Übergang in ein brillantes F-Dur-Thema, das den Satz mit einer glanzvollen Coda abschließt.

Domenico Cimarosa
1749 – 1801

Der am 17. Dezember 1749 in Aversa bei Neapel Geborene stammte aus einfachsten Verhältnissen. Seine musikalische Ausbildung begann schon im Alter von zwölf Jahren. 1772 erschien seine erste heitere Oper, die ihm fortan den künstlerischen Weg vorschrieb. Neben seinem reichen Opernschaffen schrieb er einige Instrumentalwerke und Kirchenmusik, darunter fünf *Symphonische Fragmente*, eine reizvolle *Sinfonia concertante* für zwei Flöten, ein Konzert für Oboe und Orchester sowie eine *Messe* und ein *Requiem*. Nach einem abenteuerlichen Leben, das ihn u. a. nach St. Petersburg an den Hof der Zarin Katharina II. und an die Wiener Hofoper Kaiser Leopolds II. führte, starb Cimarosa am 11. Januar 1801 in Venedig.

Von seinen über 60 Opern überlebte nur der komisch-graziöse und anmutig-schwerelose Zweiakter *Die heimliche Ehe* (1792), der manchmal sehr mozartisch klingt. Außer heiteren Opern schrieb

Cimarosa auch ernste Opern im Gluckschen Stil, von denen *Artaserse* (1784), *Cleopatra* (1791), *Penelope* (1794), *Gli Orazi ed i Curiazi* (1796) und *Semiramide* (1799) genannt seien.

Die heimliche Ehe
Komische Oper in zwei Akten – Text von Giovanni Bertati nach dem englischen Singspiel »The Clandestine Marriage« von Coleman und Garrick.
UA: Wien 1792
Personen: Geronimo, ein reicher Kaufmann (B) – Elisetta (S) und Carolina (S), seine beiden Töchter – Fidalma, verwitwete Schwester des Geronimo – Graf Robinson (Bar) – Paolino, Handlungsgehilfe (T).
Ort und Zeit: Bologna, im Hause des Kaufmanns Geronimo, 18. Jahrhundert.

Der reiche Kaufmann Geronimo möchte gern seine ältere Tochter Elisetta mit einem Adligen verheiraten. Vor allem die hohe Mitgift von hunderttausend Talern reizt den Grafen Robinson, als Freier aufzutreten. Doch als er die zweite Tochter Geronimos kennenlernt, will er lieber die jüngere Carolina heiraten.
In der Hoffnung, daß der Vater bei der Hochzeit ihrer Schwester Elisetta nachträglich sein Einverständnis schon geben werde, hat sich Carolina jedoch bereits mit dem Handlungsgehilfen Paolino heimlich verheiratet. Auf diesen hat die verwitwete Schwester des Kaufmanns ein Auge geworfen.
Selbstverständlich kommt alles zu einem guten Ende: Der Graf heiratet Elisetta, und zu der heimlichen Ehe Carolinas mit Paolino muß der überlistete Vater schließlich seinen Segen geben.

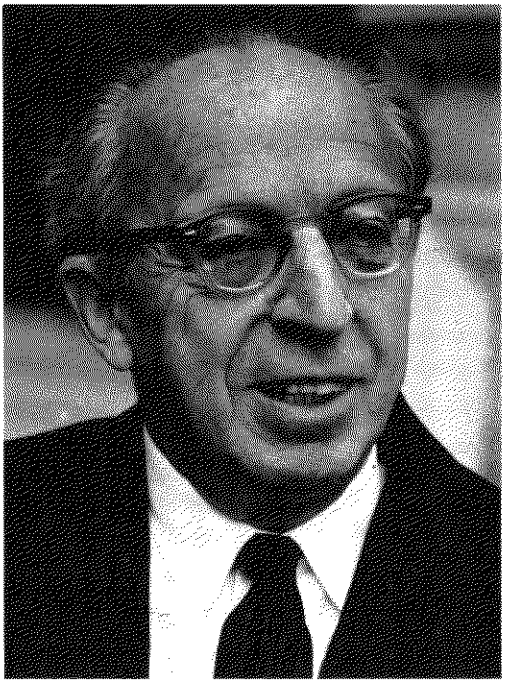
Aaron Copland
1900 – 1990

Als bei der Aufführung der *Orgelsymphonie* des 25jährigen durch das New York Symphony Orchestra Unruhe im Publikum entstand, wandte sich der Dirigent Walter Damrosch, ein Brahms-Epigone, mit dem ironischen Satz an das Publikum, daß kein Grund zur Beunruhigung bestehe, weil ein Komponist, der solche Musik schreibe, ohnehin binnen weniger Jahre Selbstmord begehen werde. Die Verheißung bewahrheitete sich ganz und gar nicht. Als der vogelgesichtige große alte Mann der US-amerikanischen Musik kurz nach seinem 90. Geburtstag starb, war er mit 125 gedruckten Werken und über 200 Schallplatten der bei weitem meistgespielte amerikanische Komponist, der die Errungenschaften der Avantgarde aufgegriffen und dennoch eine unverwechselbar amerikanische Musik geschrieben hatte.

Copland wurde am 14. November 1900 als Sohn russischer Einwanderer in Brooklyn/New York geboren, im selben Jahr wie die Wahlamerikaner George Antheil, Ernst Křenek und Kurt Weill. Er studierte wie viele amerikanische Komponisten (Roy Harris, Walter Piston, Virgil Thompson) bei Nadja Boulanger in Paris, einer Schülerin Faurés, die zwar aus europäischer Sicht eher ein Gegenpol zum Zwölftonapostel René Leibowitz war, für den aus dem rückständigen amerikanischen Musikleben kommenden Copland jedoch avanciert genug, um ihn mit den wichtigsten Strömungen der Zeit (Impressionismus, Klassizismus, insbesondere Strawinsky) bekannt zu machen. Nach seiner Rückkehr in die USA wurde er keineswegs mit offenen Armen empfangen. Damals gab es im ganzen Land nur 10 Symphonieorchester (heute sind es über 300) und außer der Metropolitan Opera in New York kein ernst zu nehmendes Operntheater.

Da ihm nach dem eingangs erwähnten Konzert alle größeren Orchester verschlossen blieben und er sich den Lebensunterhalt in einem Hoteltrio verdienen mußte, gründete er mit Roger Sessions die Copland-Sessions Concerts (1928-1931), leitete jahrelang das American Festival of Contemporary Music und bemühte sich wie eine Generation vor ihm Richard Strauss auf dem Kontinent um eine Verbesserung der Aufführungsbedingungen für junge Komponisten. Erst im Alter von 38 Jahren fand er einen Verleger für seine Werke, bezeichnenderweise nicht in den USA, sondern den Londoner Verlag Boosey & Hawkes. Viel hatte er der Förderung durch den allmächtigen Sergej Kussewitzky zu

verdanken, der 1924 Leiter des Boston Symphony Orchestra geworden war. 1935-1944 unterrichtete Copland an der Harvard-Universität, ab 1940 am Berkshire Music Center und 1951/52 als außerordentlicher Professor wieder in Harvard. Die Wende trat ein, als er sich von seinen avantgardistischen Anfängen, die ihn bis in die Bereiche der Vierteltonmusik (*Trio Witebsk*, 1929) geführt hatten, abwandte und auf der Suche nach einem nationalen Idiom Elemente der Volks- und Tanzmusik und des Jazz einbezog. *El Salón México* (1936), die brillante Beschwörung der Atmosphäre einer mexikanischen Tanzhalle, kam bei den Orchestern und beim Publikum an und brachte ersten finanziellen Erfolg. In Folge entstanden die folkloristisch inspirierten Ballettmusiken *Billy the Kid* (1938), ein schmissiger »Western«, *Rodeo* (1942), eine Love Story im Cowboy-Milieu und als berühmtestes Stück *Appalachian Spring* (1944), eine Beschwörung des »verheißenen Landes«, konzipiert für die berühmte Tänzerin Martha Graham, heute meist als achtteilige Konzert-Suite gespielt. Folkloristische Einflüsse zeigt *Dance Panels* (1963). 1946 komponierte er seine *3. Symphonie*, eine Synthese seiner Bemühungen um Einfachheit und Komplexität der symphonischen Form. Die Oper *The Tender Land* (Das sanfte Land) ist ein Beitrag zur Entwicklung einer vom Thema und vom Tonfall her ursprünglich amerikanischen Oper, neben Gershwins *Porgy and Bess* vielleicht das geglückteste Werk des amerikanischen Musiktheaters.



Aaron Copland

Coplands meistaufgeführtes Werk ist *A Lincoln Portrait* (1924), in dem ein Sprecher Lincolns Gettysburger Ansprache vor orchestralem Hintergrund rezitiert. Aus seinem umfangreichen Schaffen seien noch hervorgehoben: ein *Klavierkonzert* (1926), in dem bereits Einflüsse des Jazz verarbeitet sind, die zauberhaften *Old American Songs* (1950 und 1952), *Three Latin-American Sketches* (1972 für kleines Orchester, 1975 für größere Besetzung uminstrumentiert), ferner die Filmmusiken zu *Die Stadt*, *Von Mäusen und Menschen*, *Unsere Stadt* und *Das rote Pony*.

Im Alter kehrte der Komponist wieder zu der mehr experimentellen Schreibweise seiner Jugend zurück, ohne jedoch das Ideal des »American Sound« aufzugeben. Copland schrieb mehrere vielgelesene Bücher über Musik, war ein unermüdlicher Organisator, Dirigent und Förderer des musikalischen Nachwuchses. Zu seinen Schülern und Schützlingen gehörten Leonard Bernstein und auch der große amerikanische Schriftsteller Paul Bowles, der in seinen jungen Jahren hauptsächlich Komponist war. Copland starb am 2. Dezember 1990 in New York.

The Tender Land (Das sanfte Land)
Oper in drei Akten – Libretto von Horace Everett (Pseudonym für Erik Johns).
UA: New York 1954
Personen: Mutter Moss (A) – Laurie, ihre Tochter (S) – Beth, deren jüngere Schwester (Sprechrolle) – Großvater Moss (B) – Martin und Top, zwei Landstreicher (T, Bar) – Splinters, ein Postbote, und seine Frau (T, Mezzo-S) – Herr und Frau Jenks, Nachbarn (Bar, S).
Ort und Zeit: Gegenwart, der Mittelwesten der USA.

Copland begann 1952 mit der Arbeit an dieser Oper, einem Auftragswerk des US-amerikanischen Komponistenverbandes, das erst als Fernsehproduktion ge-

plant war. Er hatte sich zu diesem Zeitpunkt bereits wieder einer abstrakteren Tonsprache zugewandt, doch griff er für diesen Stoff auf die Stimmung von *Appalachian Spring* zurück. Die Anregung zu dieser eher klein dimensionierten Kammeroper geht auf den Dokumentationsband »Let Us Now Praise Famous Men« des Schriftstellers James Agee und des Fotografen Walker Evans zurück. Es ist das eindrucksvollste Buch in einer Reihe von Publikationen, die sich mit dem sozialen Elend der erosionsgeschädigten Farmpächter beschäftigen. Zwei von Evans' Fotoporträts, Mutter und Tochter, läßt Copland in seiner Oper lebendig werden. Sie verkörpern die gegensätzlichen Pole von engstirnigem Festhalten an dem Bestehenden und der Hoffnung auf persönliches Glück und eine bessere Zukunft.

In der Familie Moss wird Lauries Diplomfeier vorbereitet. Herr Splinters, der Postbote, überreicht ein Paket mit Lauries Festkleid und erwähnt zwei Landstreicher, die sich angeblich in der Gegend herumtreiben und von der Polizei gesucht werden. Als Laurie nach Hause kommt, trifft sie im Garten auf zwei armselig aussehende junge Männer, Top und Martin, die Arbeit suchen. Sie erreicht, daß sie trotz der Einwände ihrer Mutter und ihrer Großmutter in der Scheune übernachten können. Man lädt sie sogar zum Abendessen ein. Während des Festessens fällt der Heißhunger der beiden jungen Leute auf. Man trinkt auf Laurie, die sich bei ihrer Mutter dafür bedankt, daß sie ihr das Studium ermöglicht hat. Während Top die Gesellschaft mit wunderlichen Geschichten unterhält, läßt Lauries Mutter durch Splinters den Sheriff holen, da sie Verdacht geschöpft hat, es könne sich bei den merkwürdigen Gästen um die beiden polizeilich gesuchten Landstreicher handeln.

Laurie und Martin gestehen sich auf dem Balkon ihre Liebe. Dort überrascht sie der Großvater. Die Situation wird nicht dadurch einfacher, daß Martin erklärt, er wolle Laurie heiraten. Die Familie ist empört und behauptet auf Verdacht, daß die beiden jungen Männer polizeilich gesucht würden. Als nun Splinters ohne Sheriff zurückkehrt und eingestehen muß, daß die beiden völlig unbescholten sind, macht sich zwar eine gewisse Verlegenheit breit, doch besteht der Großvater immer noch darauf, daß die beiden unerwünschten Gäste das Haus verlassen.

Martin bittet Laurie, mit ihm zu fliehen; doch kurz darauf kommen ihm Bedenken bezüglich dessen, was er dem Mädchen da zumutet. Auch Top rät ihm zum Verzicht. So packen die beiden ihr Bündel und machen sich davon. Als Laurie am nächsten Morgen die Scheune leer findet, gibt es für sie kein Halten mehr. Obwohl Mutter und Großvater versuchen, sie zurückzuhalten, bricht sie auf, um Martin nachzueilen und mit ihm ein neues Leben zu beginnen. Der Mutter bleibt als Ersatz für die flügge gewordene Tochter deren kleine Schwester Beth.

Die Musik begnügt sich mit sparsamen Gesten. Wenige Andeutungen genügen, um Charaktere und Situationen zu umreißen. Trotzdem besticht das Werk durch die atmosphärische Dichte, mit der die Poesie der alltäglichen Dinge eingefangen ist. SH

Arcangelo Corelli
1653 – 1713

Corelli ist der Klassiker des italienischen Instrumental-Barock. In seiner Epoche vollzog sich die stilistische Vollendung des *Concerto grosso*.

Über Bologna kam der am 17. Februar 1653 zu Fusignano bei Ravenna Geborene in jungen Jahren als Geiger und Orchesterleiter nach Rom, wo er von der zum Katholizismus konvertierten Königin Christine von Schweden gefördert wurde. Bologna und Rom waren gegen Ende des 17. Jahrhunderts Mittelpunkte der Instrumentalmusik. Mit Corellis Namen ist die Glanzzeit der sogenannten Kirchensonate verbunden, deren durchschnittliches formales Gerüst auf den Satztypen Langsam (Grave) – Schnell (fugiertes Allegro) – Andante – Allegro oder Presto (oft wieder fugiert) beruht. Im Schlußsatz werden gern Tanzformen verwendet. Corellis Musik ist von bewußter Sparsamkeit der Mittel; Winckelmanns Wort von der »edlen Einfalt und stillen Größe« paßt auf sie. Neben der Kirchensonate, und von dieser durch keine wesentlichen stilistischen Grenzen getrennt, blühte die Kammersonate. Ein Jahr vor dem Tode Corellis – er starb am 8. Januar 1713 in Rom, wo er zuletzt als Hofkapellmeister und -komponist des Kardinals Ottoboni tätig war – erschienen seine berühmten zwölf *Concerti*

grossi op. 6. Auf Georg Friedrich Händel und Johann Sebastian Bach haben Corellis Instrumentalwerke starken Eindruck gemacht.

Besonders bekannt ist heute noch neben seinen *Concerti grossi*, zu denen auch das sogenannte *Weihnachtskonzert* gehört (Nr. 8 aus op. 6), den Kirchen- und Kammersonaten sowie hervorragenden Solosonaten für Violine die *Sarabande* mit 23 Variationen für Violine und Continuo aus op. 5, nach denen Sergej Rachmaninow seine Corelli-Variationen schrieb.

Peter Cornelius 1824 – 1874

Peter Cornelius ist eine der liebenswertesten Erscheinungen der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts. Da im Schatten Wagners künstlerische Selbständigkeit nur schwer zu verwirklichen war, wandte er sich wie auch Humperdinck der Gattung der Märchenoper zu und schuf so eine der schönsten deutschen Spielopern. Der am 24. Dezember 1824 in Mainz geborene Künstler verkörperte die romantische Personalunion des Dichter-Komponisten. Cornelius war Kind eines Schauspielerehepaares und Neffe des berühmten Malers gleichen Namens. Zunächst geriet er in den Bann von Franz Liszt in Weimar, später lebte er in Wien und München ganz für Wagner und dessen Kunstideen, ohne seine künstlerische Eigenständigkeit aufzugeben. In Weimar entstand sein Meisterwerk, die heitere Oper *Der Barbier von Bagdad*. Die Uraufführung unter Liszts Leitung wurde von einer Gegenpartei niedergepfiffen. Cornelius zog die Partitur zurück und hörte sie in seinem Leben nicht wieder; Liszt nahm wenige Jahre später seinen Abschied. Im Jahre 1865 brachte Weimar dann noch Cornelius' zweite Oper zur Uraufführung, das dreiaktige lyrische Drama *Der Cid*. Eine dritte Oper von Peter Cornelius, *Gunlöd*, blieb unvollendet. Außer der Oper *Der Barbier von Bagdad* wurden ein *Requiem*, der *Weihnachtslieder-Zyklus* op. 8, die innigen *Brautlieder* von 1856-1859 und einige große Chöre bekannt. Cornelius starb am 26. Oktober 1874 in Mainz und ist, gemessen an seiner Bedeutung, noch immer zu wenig bekannt.

Der Barbier von Bagdad
Komische Oper in zwei Akten – Text vom Komponisten nach Motiven aus »1001 Nacht«.
UA: Weimar 1858
Personen: Der Kalif (Bar) – Baba Mustapha, ein Kadi (T) – Margiana, dessen Tochter (S) – Bostana, eine Verwandte des Kadis (MS) – Nureddin (T) – Abul Hassan Ali Ebn Bekar, Barbier (B) – Gebetsrufer, Volk von Bagdad, Gefolge des Kalifen, Diener, Klagefrauen.
Ort und Zeit: Bagdad, in märchenhafter Zeit.
Schauplätze: im Hause Nureddins; im Hause des Kadis.

Nach der originellen h-moll-Ouvertüre, die klanglich von Berlioz beeinflußt, aber in der Erfindung doch eigenständig ist, öffnet sich der Blick auf das Zimmer des Nureddin, der sich in Sehnsucht nach Margiana verzehrt. Bostana als geschäftstüchtige Zwischenträgerin kann ihn wegen der Geliebten beruhigen. Sie sorgt auch dafür, daß ein Barbier kommt, um Nureddin zu verschönern. Dieser Barbier, Abul Hassan, ist ein liebenswertes Original, aber zugleich ein Ungeheuer an Geschwätzigkeit, ein bramarbasierendes Universalgenie.
Cornelius fand die Gestalt vorgezeichnet in der »Geschichte vom Schneider« in »1001 Nacht«. Der ungeduldig nach der Geliebten schmachtende Nureddin wird vollends zur Verzweiflung gebracht, als der Alte ihn davor warnt, ins Haus des Kadis zu gehen, da die Sterne Gefahr verkünden. Nureddins Diener sollen den Schwätzer hinauswerfen; der aber wehrt sich und spielt sich als Beschützer Nureddins auf. Nur eine List

kann den Barbier beschwichtigen: Die Dienerschaft behandelt ihn wie einen Schwerkranken.
Im Gemach Margianas herrscht Erwartungsfreude. Doch bevor Nureddin eintrifft, erfahren wir, daß der Kadi mit dem Kommen eines Jugendfreundes rechnet, der sich, als reicher Mann, bestens zum Schwiegersohn eignet; eine Truhe mit Kostbarkeiten ist bereits eingetroffen. Am Ende also hat der Wahrsager Abul Hassan doch mit seiner Warnung recht. Die Gebete vom Minarett rufen den Kadi in die Moschee. Diesen Augenblick nutzt Nureddin zum Besuch der Geliebten. Aber auch der Barbier erscheint plötzlich am Fenster.
Und nun entwickelt sich das feinste Stück der Komödie: Cornelius gibt dem Alten die Züge eines wirklich besorgten Beschützers. Scheinbar hat Abul Hassan mit seinem Verdacht recht, denn ein vom Kadi bestrafter Diener stürzt wehschreiend zurück, und der Barbier vermutet, daß ein Verbrechen an seinem Schützling begangen worden sei. Nureddin liegt indessen längst sicher in der Truhe als »Schatz«, den der herbeieilende Kalif selbst für Margiana bestimmt. Abul Hassan Ali Ebn Bekar aber bekommt einen Ehrenplatz als Märchenerzähler bei dem gütigen Herrscher – Ende gut, alles gut, »Salem aleikum«...
Äußerlich stellt sich das Werk als Nummernoper dar, aber durch die verbindenden geistvollen Gesangsdialoge, die weit über Rezitativisches hinausgehen, werden größere szenische und musikalisch-architektonische Einheiten gewonnen. Man merkt es dem lebensprühenden Werk nicht an, daß es keineswegs im schöpferischen Rausch geboren wurde, daß Cornelius vielmehr lange Zeit um die endgültige dichterische und musikalische Form gerungen hat.
Vor dem zweiten Akt wird gelegentlich eine nachkomponierte D-Dur-Ouvertüre gespielt, die jedoch der reizvollen märchenhaften und phantastischen h-moll-Ouvertüre erheblich nachsteht.

Henry Dixon Cowell 1897 – 1965

Mit seiner Verbindung von amerikanischem Optimismus, bürgerlichem Pathos und einer kreativen Naivität ist Cowell ein bedeutender Anreger der modernen amerikanischen Musikszene gewesen, dessen Ideen dann sein Schüler John Cage weltweit bekannt machen sollte. In der Vielseitigkeit seiner künstlerischen, organisatorischen und pädagogischen Initiative kann er mit Aaron Copland verglichen werden.

Cowell wurde am 11. März 1897 in Menlo Park (Kalifornien) geboren. Nach autodidaktischen Anfängen studierte er an der Universität von Kalifornien, in New York und als Privatschüler des bedeutenden Musikethnologen Erich Moritz Hornbostel in Berlin. 1912 demonstrierte er in San Francisco erstmals seine »tone clusters« (Tonschwärme oder Tontrauben), eine revolutionäre Neuerung des Klavierspiels, bei der die Tasten auch mit Unterarm, Ellenbogen und Faust gespielt werden. Diese Akkordsäulen waren ein gezielter Versuch, den Terzenaufbau der traditionellen Harmonik außer Kraft zu setzen. Die dabei entstehende Geräuschkomponente erinnert an ähnliche Bestrebungen des italienischen Futurismus. Ein markantes Beispiel dafür ist das Klavierstück *The Tides of Manaunaun* (Die Gezeiten des Manaunaun; 1912) Nicht minder neuartig war seine Praxis,

Henry Dixon Cowell, 1960

Klänge ohne Anschlagen der Tasten nur durch Schlagen und Zupfen der Hände zu erzeugen. Charakteristisch dafür ist *Banshee* (1925), das Porträt einer irischen Hexe, mit seinen gläsernen, bereits an elektronische Musik gemahnenden Klängen ein höchst erstaunliches Musikstück. In Zusammenarbeit mit Leon Theremin entwickelte Cowell das Rhythmicon, ein elektrisch-akustisches Instrument, das es ermöglicht, verschiedene Rhythmen mit äußerster Genauigkeit gleichzeitig zu spielen. Sein Schaffen ist ungleichartig. Harmlose Bearbeitungen amerikanischer geistlicher Lieder aus dem 18. Jahrhundert stehen neben artistischer Verbindung östlicher und westlicher Musizierpraxis *(Persian Set, Ongaku)*. Er schrieb über ein Dutzend Symphonien, ein Klavierkonzert (1928), ein Konzert für Schlagzeug und Orchester (1958/59) sowie 4 Streichquartette. Am 10. Dezember 1965 ist er in Shady (New York) gestorben. SH

César Cui
1835 – 1918

Als Sohn eines französischen Offiziers, der 1812 in Rußland geblieben war, und einer Litauerin wurde César Antonowitsch Cui am 18. Januar 1835 in Wilna geboren. Er studierte an der Ingenieurschule in St. Petersburg und veröffentlichte vielbeachtete Schriften über das Befestigungswesen. 1856 lernte er den Komponisten Mili Balakirew kennen, unter dessen Anleitung er planvoll zu komponieren begann. Mit Alexander Borodin, Modest Mussorgski und Nikolai Rimski-Korsakow schlossen sie sich zum sogenannten »Mächtigen Häuflein« zusammen, einer jungrussischen Komponistengruppe, die nach dem Vorbild Michail Glinkas dem Einfluß der westeuropäischen Musik entgegenwirkte und einen nationalen russischen Musikstil begründete. Obwohl im Ausland weniger bekannt geworden als die anderen vier Komponisten dieser Novatorengruppe, war Cui als Komponist, Musikschriftsteller und Kritiker für die russische Musikentwicklung von Bedeutung. Er schrieb 10 Opern, darunter *William Ratcliff* (1869) nach Heinrich Heine, *Der Gefangene im Kaukasus* (1883) nach Alexander Puschkin und *Matteo Falcone* (1907) nach Prosper Mérimée sowie Orchesterwerke, Kammermusik, Lieder, Chöre und Klaviermusik. Später wandte er sich von der nationalen Musikbewegung ab und näherte sich dem Stil Robert Schumanns. Er starb am 24. März 1918 in St. Petersburg.

Luigi Dallapiccola 1904 – 1975

Der am 3. Februar 1904 in Pisino/Istrien geborene Dallapiccola war ein international erfolgreicher Vertreter der Zwölftonmusik, die er freilich, wie die meisten jungitalienischen Avantgardisten, völlig undoktrinär, ja mit einem ausgesprochenen Sinn für südländisches Melos handhabte. Er hatte ein offenes Ohr für die slawische Folklore, interessierte sich während eines zweijährigen Aufenthaltes in Graz für das österreichische Musikwesen und studierte Arnold Schönbergs Lehre von der Dodekaphonie. Dann wandte er sich dem Neu-Italianismus eines Alfredo Casella und Gian Francesco Malipiero zu, lernte den ihm artverwandten Ferruccio Busoni schätzen und entschied sich unter dessen Einfluß für einen stilistisch geglätteten Neoklassizismus. Er starb am 19. Februar 1975 in Florenz, wo er von 1931 bis 1967 als Professor für Klavier am Konservatorium gewirkt hatte. Neben erfolgreichen Bühnenwerken schrieb er vor allem Chor- und Orchesterwerke und Kammermusik. Sein letztes größeres Werk, *Commiato* für Sopran und Kammerorchester, entstand 1972.

Bühnenwerke

Das erste und sogleich sehr bedeutende Bühnenwerk war der Operneinakter *Nachtflug* (UA: Florenz 1940). Es folgten die Oper *Der Gefangene* (UA: Florenz 1950), das szenische Oratorium *Hiob* (UA: Rom 1950) und die Oper *Odysseus* (UA: Berlin 1968). Aus seinem Ballett *Marsyas* (UA: Venedig 1948) stellte Dallapiccola eine Suite zusammen. Außerdem bearbeitete er Claudio Monteverdis Oper *Die Heimkehr des Odysseus*.

Nachtflug

Oper in einem Akt – Text vom Komponisten nach dem gleichnamigen Roman von Antoine de Saint-Exupéry.
UA: Florenz 1940

Die Sinngebung des Einakters ist in dem Axiom zusammengefaßt: »Allein die kommenden Dinge haben Bedeutung.« Unter dieser Devise steht auch die Handlung. Auf einem nächtlichen Flugplatz bei Buenos Aires stehen die Maschinen startbereit. Ein Flugzeug gerät in einen Sturm und kommt nicht mehr zurück. Das bringt jedoch den Flugplan nicht durcheinander. Die nächste Maschine startet auf Anweisung des Direktors pünktlich. Es war damals die Zeit, als sich das Flugwesen auch auf Nachtflüge auszudehnen begann. Der Direktor einer Fluggesellschaft deutet das als Appell an alle Furchtsamen, der Gefahr zu begegnen.
Dallapiccolas Musik macht den Versuch, geringfügiges äußeres Geschehen nach innen zu verlagern, wodurch ein Ausdrucks-Crescendo zustande kommt, eine beklemmende Atmosphäre der Todesnähe, die allein durch Mut und den Blick in die Zukunft gebannt werden kann.

Der Gefangene

Oper in einem Prolog und einem Akt – Text vom Komponisten nach der Erzählung »La torture par l'espérance« von Conte Villiers de l'Isle-Adam und dem Roman »Till Ulenspiegel und Lamme Goedzak« von Charles de Coster.
Rundfunk-UA: Turin 1949
Bühnen-UA: Florenz 1950

In einem spanischen Gefängnis der Inquisitionszeit erwartet ein Gefangener sein Urteil. Da erscheint der Kerkermeister und verkündet, in Flandern habe sich das Volk erhoben, und auch ihm, dem Gefangenen, stehe die Befreiung bevor.
Als der Gefangene nun das Gefängnis tatsächlich verlassen kann, tritt ihm der Kerkermeister entgegen, der jetzt als Großinquisitor den Bewußtlosen zum Scheiterhaufen schleppt.

Johann Nepomuk David
1895 – 1977

Der in Anton Bruckners künstlerischer Heimat, im Stift St. Florian bei Linz, als Chorsänger aufgewachsene Oberösterreicher David wurde am 30. November 1895 in Eferding geboren. In seiner Wiener Studienzeit stand er dem Kreise um Arnold Schönberg nahe und wurde dann nicht nur durch das Erlebnis der Kunst Bachs geprägt, sondern knüpfte in selbständiger Weise bei den Niederländern der Renaissance an. Hier hatte seine frei bewegte Polyphonie ihre Wurzeln. David, der von 1942 bis 1945 Direktor des Leipziger Konservatoriums war und dann in Salzburg und Stuttgart wirkte, hat ein umfangreiches neoklassisches Werk vorgelegt, das mit Ausnahme der Musikdramatik alle Gattungen umfaßt: Symphonien mit starker Formgebung, bedeutende Chorwerke, unter ihnen eine *Missa Choralis*, das *Requiem Chorale* (1957) und das abendfüllende Oratorium *Das Ezzo-Lied* (1958), zahlreiche Vokalwerke aller Art, Kammer- und Orchestermusik, Orgelwerke und Konzertstücke. Er starb am 21. Dezember 1977 in Stuttgart.

Claude Debussy
1862 – 1918

Debussy gilt als der Hauptvertreter des musikalischen Impressionismus, und diese Etikettierung haftet ihm heute noch an, obwohl er sich zeitlebens dagegen verwahrte. Mit gleichem Recht könnte man ihn auch einen Symbolisten nennen, was genauso einseitig, aber zweifellos zutreffender wäre. Die Gemeinsamkeiten mit der impressionistischen Malerei beschränken sich auf eine gewisse Vorliebe für die Phänomene der Natur und des Lichts und ihr Festhalten im Augenblickszustand; die Verwandtschaft mit dem Symbolismus kann man im L'art pour l'art sehen, das der Kunst einen geradezu religiösen Rang zuweist. Während der malerische Impressionismus eine Kunst des Tageslichts ist, bevorzugt der musikalische »Impressionismus« die Atmosphäre der Dämmerung und der Nacht. Das läßt sich schon an den Titeln ablesen: *Soirée dans Grenade* (Abend in Granada), *Les parfums de la nuit* (Düfte der Nacht), *Trois Nocturnes*. Die Aufzählung könnte beliebig fortgesetzt werden. Ähnliches gilt natürlich auch für Ravel.

Impressionismus hat man häufig als Kunst des Verschwommenen mißdeutet, was vor allem Klavierspieler zu unkontrolliertem Pedalgebrauch verleitete; aber auch die Orchesterwerke wurden häufig einer Weichzeichnung unterworfen, die den Absichten des Komponisten zuwiderläuft, dem »clarté«, Klarheit und Einfachheit, über alles ging. Die Natur war die einzige Lehrmeisterin, die er anerkannte und die seinem Sinn für Unabhängigkeit und Freiheit entsprach: »Die wahre Freiheit kommt von der Natur. Alle Geräusche, die Sie um sich herum hören, lassen sich in Töne fassen. Man kann musikalisch alles ausdrücken, was ein feines Ohr im Rhythmus der Welt wahrnimmt, die es umgibt. Gewisse Leute wollen sich zuallererst nach Regeln richten. Ich für meinen Teil will nur wiedergeben, was ich höre. Es gibt keine Debussy-Schule. Ich habe keine Schüler. Ich bin ich.«

Debussy wurde am 22. August 1862 in Saint-Germain-en-Laye geboren und kam schon mit zehn Jahren aufs Pariser Konservatorium. Er hatte Klavierunterricht bei Madame Mauté de Fleurville, einer Schülerin Chopins, und bei Marmontel, einem Drillmeister, Kompositionsunterricht bei E. Guiraud, Massenet und für kurze Zeit auch bei C. Franck. 1880/81 verbrachte er einige Monate als Hauspianist und Musiklehrer bei Tschaikowskis Gönnerin Nadjeschda von Meck, ein Arbeitsver-

Claude Debussy mit der Algerierin Zohra in der Wohnung von Pierre Louÿs, 1897

hältnis, das dadurch beendet wurde, daß er sich in eine ihrer Töchter verliebte. 1881 errang er mit der Kantate *L'enfant prodigue* (Der verlorene Sohn) den begehrten Rompreis. In der Villa Medici fühlte er sich aber so unglücklich, daß er schon nach der Hälfte der vorgesehenen drei Jahre nach Paris zurückkehrte.

1888 und 1889 pilgerte er als glühender Wagner-Verehrer nach Bayreuth, aber schon bald begann er sich innerlich von Wagner zu distanzieren, um nicht einer der vielen Wagner-Epigonen zu werden. Kann man in der präraffaelitischen Kantate *La Damoiselle élue* (nach D.G. Rossetti) noch Parsifal-Anklänge wahrnehmen, so trug der Umgang mit Malern und Literaten dazu bei, seinen ästhetischen Horizont zu erweitern. Von Mallarmé, der behauptete, Gedichte seien »nicht aus Ideen, sondern aus Worten« gemacht, lernte er die Beschränkung auf die handwerkliche Kunst der Arabeske, die ohne Prophetengebärde auskommt.

Auf der Pariser Weltausstellung von 1889 faszinierte ihn die balinesische Gamelanmusik, deren Nachklang in das Klavierstück *Pagodes* eingegangen ist. Mit dem *Prélude à l'après-midi d'un faune* schuf er sein erstes orchestrales Meisterwerk; 1902 fand die Uraufführung seiner einzigen vollendeten Oper *Pelléas et Mélisande* statt, in der er auf Wagners theatralische Maßlosigkeit verzichtete und statt dessen Subtilität und Diskretion der kompositorischen Mittel kultivierte.

Debussys Privatleben trägt nicht viel zur Erhellung seiner Musik bei. Immerhin sei erwähnt, daß in der bohèmehaften Phase der Entstehung des *Pelléas*, die sich über ein Jahrzehnt hinzog, die grünäugige Gabrielle Dupont (Gaby) seine Gefährtin war. 1899 heiratete er die hausfrauliche Rosalie Texier (Lilly), die er 1904 wegen der verheirateten Emma Moyse-Bardac, der Mutter seines einzigen Kindes, der Tochter Claude-Emma, verließ. Nach ihrer Scheidung heiratete er sie 1908.

Mit den großen Orchesterwerken *Nocturnes* (1892-1899), *La Mer* (1903-1905), *Iberia* (1908) sowie den beiden Klavierzyklen der *Préludes* (1909/10 und 1913) war sein Personalstil voll ausgeprägt, der durch die Verwendung von Ganztonreihen, Pentatonik, Kirchentonarten, Parallelakkordik sowie den Verzicht auf Funktionsharmonik und symphonische Durchführung charakterisiert ist.

Seine letzte Schaffensperiode war durch eine Krebserkrankung schwer beeinträchtigt, doch entstanden noch so wichtige Werke wie die Ballettmusiken *Khamma, La boîte à joujoux* (ein Kinderballett; Joujou war der Kosename seiner Tochter), das Tennisballett *Jeux* sowie eine Reihe kammermusikalischer Werke, die *Douze études* (12 Etüden) und *En blanc et noir* (In Weiß und Schwarz) für zwei Klaviere und die *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*. Eine Operation 1915 brachte keine Besserung. Am 25. März 1918 starb der Meister der leisen Töne beim Kriegslärm der in Paris einrückenden deutschen Truppen.

Debussys Werk ist – recht merkwürdig für jemanden, der sein Leben zumeist in der Großstadt verbracht hat – von einer elementaren Liebe zur Natur erfüllt, die man auch an den Titeln seiner Klavierwerke unmittelbar ablesen kann: *Le vent dans la plaine* (Der Wind in der Ebene), *Ce qu'a vu le vent d'ouest* (Was der Westwind gesehen hat), *Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été* (Um Pan, den Gott des Sommerwindes, anzurufen); *The snow is dancing* (Der Schnee tanzt), *Des pas sur la neige* (Schritte im Schnee); *Clair de lune* (Mondlicht), *Et la lune descend sur le temple qui fut* (Und der Mond scheint herab auf den Tempel von einst), *La terrasse des audiences du clair de lune* (Die Terrasse der Audienzen im Mondenschein). Besonders faszinierte ihn das Element des Wassers: *Jardins sous la pluie* (Gärten im Regen), *Reflets dans l'eau* (Reflexe im Wasser), *Poissons d'or* (Goldfische), *La cathédrale engloutie* (Die versunkene Kathedrale), *Ondine* (Undine), *En bateau* (Auf dem Schiff), *Pour remercier la pluie au matin* (Um dem Morgenregen zu danken). Watteau, der Maler von arkadischen Rokokoparadiesen, inspirierte ihn zu seinem vielleicht schönsten Klavierstück: *L'isle joyeuse* (1904). Eine Fülle kostbarer Lieder vor allem nach Texten von Verlaine, Baudelaire und Mallarmé begleitet alle Phasen seines Schaffens. Die wichtigsten Zyklen sind: *Chansons de Bilitis* (1897), *Proses lyriques* (1892/93), *Fêtes galantes* I und II (1902 und 1904), *Trois Ballades de François Villon* (1910) und *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913). Von seinen Kammermusikwerken verdient das einzige Streichquartett (1893) und die späten Sonaten für Violine und Cello mit Klavier besondere Beachtung.

Auf Debussy trifft seine eigene Aussage zu, daß der Ruhm »glücklicherweise denen vorbehalten bleibt, die ihr Leben der Suche nach einer unaufhörlich sich erneuernden Welt der Gefühle und Formen widmen und es in der frohen Zuversicht beschließen, ihre wahre Aufgabe erfüllt zu haben«.

Bühnenwerke

Pelléas et Mélisande (Pelléas und Mélisande)
Musikdrama in fünf Akten – Text von Maurice Maeterlinck. Deutsch von F. von Oppeln-Bronikowski und O. Neitzel.
UA: Paris 1902
Personen: Arkel, König von Allemonde (B) – Geneviève, Mutter von Pelléas und Golaud (A) – Pelléas und Golaud, Enkel von König Arkel (T und Bar) – Mélisande (S) – Der kleine Yniold, Golaud Sohn aus erster Ehe (S) – Ein Arzt (B) – Dienerinnen, Greise.
Ort und Zeit: Schloß Allemonde; vor dem Schloß; am Springbrunnen im Park; Felsgrotte; Schloßturm; Zisterne; Terrasse. Sagenhafte Zeit

In den 13 Bildern der Dichtung zieht das Drama vorüber, das uns Mélisande im Konflikt zwischen den Halbbrüdern Golaud und Pelléas zeigt.
Golaud hat Mélisande im Walde gefunden. Das scheue, verschlossene und geheimnisvolle Mädchen ist seine Frau geworden. Doch fürchtet Golaud den Zorn Arkels und zögert mit der Rückkehr nach Allemonde. Er schreibt seinem Stiefbruder Pelléas und bittet ihn, ein Leuchtfeuer zu entzünden, wenn Arkel wider Erwarten die Heirat billige. Der alte König billigt Golauds Schritt, das junge Paar zieht in Schloß Allemonde ein. Nun aber braut sich allmählich das Verhängnis über Pelléas und Mélisande zusammen. Ohne sich anfangs ihrer Neigung bewußt zu werden, spielen sie sich sozusagen in ihre Leidenschaft hinein.

Ein Ring, den Golaud Mélisande geschenkt hat, gleitet beim Spiel in den Brunnen; im selben Augenblick stürzt Golaud bei der Jagd vom Pferd. Mélisande pflegt den Gatten, verstrickt sich aber wegen des verlorenen Ringes in Lügen und kehrt ergebnislos von der Suche zurück. Die nächste Szene ist die poetisch bezaubernste des ganzen Werkes. Mélisande steht am Fenster des Schloßturms, kämmt ihr langes goldenes Haar und überläßt es Pelléas, der sich darunter eingefunden hat, um Abschied zu nehmen, zu verliebtem Spiel. In diesem Augenblick tritt Golaud auf, der sichtlich irritiert ist über diese »Kindereien«.
Im unterirdischen Gewölbe des Schlosses zeigt Golaud seinem Halbbruder die Zisterne, aus der beängstigende Kühle aufsteigt. Pelléas versteht die versteckte Drohung. Noch einmal klärt sich der Himmel vorübergehend auf, aber Golaud gibt sich immer hemmungsloser seinem Argwohn hin. Seine Eifersucht treibt ihn zu unwürdigen Mitteln. So läßt er von seinen Schultern aus Pelléas und Mélisande durch seinen kleinen Sohn Yniold aus erster Ehe beobachten, ohne daß er von dem verängstigten Kind eindeutige Hinweise erhält. Pelléas will die Situation durch Verzicht und Flucht klären. Aber als er sich mit Mélisande am Brunnen trifft, um von ihr Abschied zu nehmen, gestehen sie sich ihre Liebe auch mit Worten. Hier, und nur an dieser Stelle, erklingen ihre Stimmen für wenige Takte zusammen. Unmittelbar danach werden sie von Golaud überrascht, der den Bruder tötet; Mélisande entflieht. Der Schreck läßt sie vor der Zeit ein Kind gebären. Golaud bohrende Fragen nach ihrer Schuld kann oder will sie nicht mehr beantworten. Sie stirbt und bleibt im Tod so geheimnisvoll und rätselhaft, wie ihre Herkunft es war.
Debussy lernte das Stück des belgischen Symbolisten Maurice Maeterlinck (1862–1949) schon 1892 kennen und begann bereits mit der Vertonung, ehe der Dichter es ihm 1893 überließ und auch einige Kürzungen vornahm. Vor der Uraufführung kam es zu einem Zerwürfnis, weil Maeterlinck die Rolle der Mélisande mit einer Freundin besetzen wollte, während Debussy auf der Schottin Mary Garden bestand. Maeterlinck wünschte daraufhin dem Werk öffentlich einen Mißerfolg, der sich dann auch prompt einstellte, da es zu viele Merkwürdigkeiten enthielt, an die das Publikum nicht gewöhnt war. Da war der Verzicht auf hochgespannte Theatralik, wie man sie vom Wagnerschen Musikdrama her erwartete, der unauffällig am Klang der französischen Sprache sich entlangtastende Verlauf der Gesangspartien, in denen ariose Höhepunkte weitgehend ausgespart sind, der Verzicht auf Ensembleszenen, die Neuartigkeit einer ungemein sublimen Instrumentierung, die zartester Farbnuancen fähig ist. Die Vertonung ist dem Maeterlinckschen Text mit seiner Aura von unausweichlichem Verhängnis so kongenial, daß beim Hörer beinahe so etwas wie eine narkotische Lähmung eintritt.

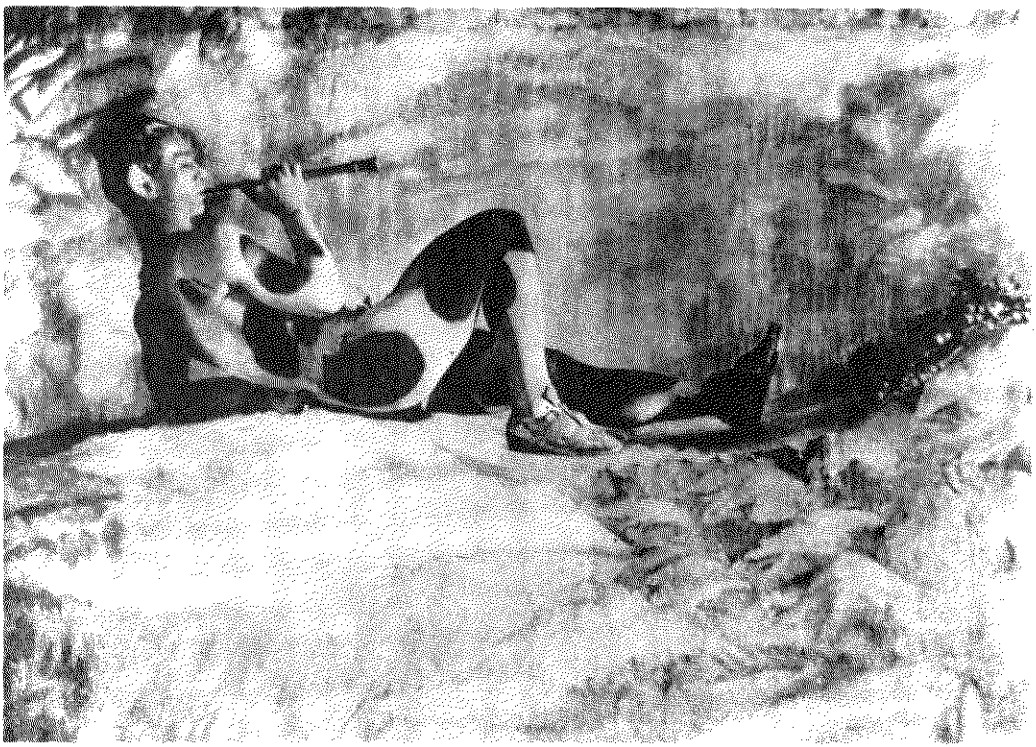
Le martyre de Saint-Sébastien
(Das Martyrium des heiligen Sebastian)
Mysterienspiel für Soli, Chöre und Orchester.
UA: Paris 1911

Bei diesem Auftragswerk der berühmten Tänzerin Ida Rubinstein handelt es sich um eine merkwürdige Mischung aus Mysterium, Oper, Oratorium, Ballett und Revue. Der bis zur Unerträglichkeit schwülstige Text von Gabriele d'Annunzio, dem italienischen Meister der Dekadenz, verquickt Martyrium und erotische Ekstase. Die Uraufführung war auch deswegen eine Sensation, weil der Kardinal-Erzbischof von Paris den Autoren, Mitwirkenden und auch dem Publikum mit der Exkommunikation drohte. (In der Tat indizierte der Heilige Stuhl wenig später das Gesamtwerk von d'Annunzio.) Der Haupteinwand lautete, es sei unerträglich, daß einer der ruhmreichsten Märtyrer der Kirche von einer nackten Frau, und gar von einer Jüdin, dargestellt werde.
Die Handlung folgt dem Bericht der Acta sanctorum. Sebastian, ein adonishaft schöner Jüngling, den Kaiser und Volk zum Gott erheben und anbeten wollen, bekennt sich zum Christentum und stirbt in masochistischer Hingabe unter den Pfeilen der Bogenschützen. Die fünf Teile des Werkes tragen folgende Titel: I Der Lilienhof, II Das magische Gemach, III Der Gerichtshof der falschen Götter, IV Der verwundete Lorbeerbaum, V Das Paradies. Debussys Musik dauert etwa eine Stunde; mit dem vollständigen gesprochenen Text d'Annunzios nahm das Werk bei der Uraufführung fünf Stunden in Anspruch. Bei allen späteren Aufführungen wurde der Text mehr oder minder zusammengestrichen. Im Konzertsaal wird meistens eine symphonische Suite gespielt, die André Caplet zusammengestellt hat, wobei er die Stimmen des Frauenchors den Trompeten und Streichern zuordnete.
Die Musik zeigt Debussys Reifestil auf seiner Höhe. Der stilistische Radius reicht von der Renaissance-Polyphonie bis zur Klangwelt von Wagners *Parsifal*. Der archaisierende Charakter dieser ganz auf Klarheit und Leuchtkraft zielenden Musik gipfelt in einem ekstatischen Alleluja.

La chute de la maison Usher
(Der Fall des Hauses Usher)
UA: Yale 1976

Dieses Opernfragment nach einer Erzählung von E. A. Poe, den Debussy von den meisterlichen Übersetzungen Baudelaires kannte, wurde von dem chilenischen Komponisten Juan Allende-Blin aus dem Nachlaß Debussys rekonstruiert, instrumentiert und herausgegeben. Von den etwa 50 Minuten, die das Gesamtwerk gedauert hätte, konnte er 25 Minuten rekonstruieren.

Debussy hat sich offenbar, schwer krank, zur Vollendung der Oper auch deswegen nicht mehr aufraffen können, weil er sich mit dem Horrorhelden so weit identifizierte, daß er die Vollendung als Selbstzerstörung empfunden hätte.
In der finsteren Geschichte vom Untergang eines Adelshauses findet ein Besucher seinen leidenden Freund Roderick Usher unter dem Einfluß eines dämonischen Arztes vor, der dessen sterbenskranke Schwester lebendig einsargen ließ. Es gelingt ihr aber noch einmal, ihrem Sarg zu entkommen, ehe das Haus über ihr und ihrem Bruder zusammenstürzt. Der große Monolog Rodericks, eine Klage über die Gefängnissituation inmitten zerbröckelnder Mauern, erweckt mit seiner brütenden Ausweglosigkeit Assoziationen an *Herzog Blaubarts Burg* von Bartók.



L'après-midi d'un faune. Der Tänzer Waclav Nijinski in der Rolle des Fauns, 1912

Orchesterwerke

Prélude à l'après-midi d'un faune (Vorspiel zum Nachmittag eines Fauns)

UA: Paris 1894

Der Titel bezieht sich auf ein Gedicht des symbolistischen Lyrikers Stephane Mallarmé, in dem von einem Faun die Rede ist, der an einem schwülen sizilianischen Nachmittag aus einem Traum erwacht, dessen erotische Stimmung er durch die Macht der Musik vergegenwärtigt. Er belauert im Schutz des Schilfes lüstern die Nymphen und Najaden, bis er dann wieder, ermattet von der Mittagshitze, vom Schlaf übermannt wird.

Eine einleitende, chromatisch gleitende Flötenpassage ohne fixierbaren Schwerpunkt geleitet den Hörer in eine antikisierende Traumlandschaft, wie sie später auch in den *Six épigraphes antiques* nach Gedichten von Pierre Louÿs beschworen wird. Die raffinierte Instrumentation, in der Flöte, Horn und Harfe besonders hervortreten, lassen erstmals die Klangfarbe als eigenständige musikalische Größe neben Tonhöhe und Tondauer zur Geltung kommen. Insofern ist dieses Werk ein Schlüsselwerk für die Entwicklung der modernen Musik. Am 29. Mai 1912 brachte das Russische Ballett Serge Diaghilews das *Prélude à l'après-midi d'un faune* in der Choreographie und der Interpretation des berühmten Tänzers Nijinski zu einer Art zweiter Premiere auf der Bühne. Es erregte, ein Jahr vor der

turbulenten Uraufführung von Strawinskis *Sacre du printemps*, einen Skandal beim Pariser Publikum, einmal wegen der alle Gesetze der traditionellen Ballettästhetik leugnenden Choreographie, vor allem aber wegen der abschließenden Geste Nijinskis, die nahelegte, daß sich der enttäuschte und bequeme Faun in die Selbstbefriedigung flüchtete.

Nocturnes
UA: Paris 1901

Dieser dreiteilige Zyklus hat nichts mit der Form des traditionellen Nocturne bei Chopin oder John Field zu tun, sondern nur mit dem Stimmungsgehalt, den die Beschwörung nächtlicher Szenerien hervorruft. Wahrscheinlich haben aber auch die häufig »Nocturne« betitelten Bilder des in Paris und London lebenden amerikanischen Impressionisten James McNeill Whistler auf Debussy eingewirkt, dessen Werke er schätzte.
In *Nuages* (Wolken) wollte er nach seiner eigenen Erläuterung »das ewige Bild des Himmels mit dem langsamen und melancholischen Zug der Wolken (wiedergeben), der in einem zartweiß getönten Grau erstirbt«. Die Klarinetten und die Fagotte beginnen mit statischen Quint-, Quart- und Terzklängen, als zweites Element tritt ein elegisches Thema des Englischhorns hinzu. Der Mittelteil bringt ein pentatonisches Motiv in dis-moll.
Fêtes (Feste) ist nach Debussy »die Bewegung, der tanzende Rhythmus der Atmosphäre mit grell aufblitzendem Licht«. Das rasche Stück ist dreiteilig und wird von einem wirbelnden Triolenrhythmus beherrscht. Im Mittelteil ertönt in den gestopften Trompeten ein fanfarenartiges Marschthema, das näherrückend und lauter werdend zu einem tumultuösen Höhepunkt geführt wird, der dann in sanftem Zittern verebbt.
Sirènes (Sirenen) »beschreibt das Meer mit seinem unendlichen Rhythmus; aus den von Mondlicht silbern überglänzten Wellen erklingt und verweht der geheimnisvolle Gesang der Sirenen«. In dieser Liebeserklärung an das Meer und seine mythologische Magie verwendet Debussy einen kleinen Frauenchor, der aber rein instrumental behandelt wird, also keine Worte singt, sondern auf dem Vokal a Naturlaute der Sehnsucht und der Verlockung hervorbringt.

La Mer (Das Meer)
UA: Paris 1905

La Mer ist der Höhepunkt von Debussys Huldigung an das Meer. Der dreiteilige Zyklus entstand von 1903 bis 1905 und ist sein orchestrales Hauptwerk. Die ursprünglichen Überschriften »Schönes Meer der Blutdürstigen Inseln«, »Spielende Wellen« und »Der Wind läßt das Meer tanzen« wurde vom Komponisten im ersten und im letzten Stück in die allgemeinere Formulierung »Von der Morgendämmerung bis zum Mittag auf dem Meer« und »Zwiesprache des Windes mit dem Meer« abgeändert. Es gibt in *La Mer* keine traditionelle Durchführung, auch keine Tonmalerei im vordergründigen Sinn, die Debussy zutiefst verachtete, sondern Beschwörung mit rein musikalischen Mitteln, so daß dem Ergebnis nichts Aufgesetztes oder plakativ Illustrierendes anhaftet.
Der 1. Satz verspricht eine Entwicklung, und so läßt sich denn auch eine dreiteilige Gliederung feststellen, die von der Morgendämmerung bis zum glanzvollen Höhepunkt im Zenit führt. Der abgründige Beginn erhebt sich über einem Orgelpunkt des tiefen h mit einem Sekundmotiv, das in ein Wellenmotiv in Des-Dur übergeht. Der mittlere Abschnitt wird durch ein Rufmotiv eingeleitet, das im weiteren Verlauf von drängend synkopierten Triolenfiguren in den Streichern überlagert und kunstvoll mit ihm verflochten wird. Ein weich ausschwingender, choralartiger Bläsersatz führt zu einer abschließenden hymnischen Steigerung. Er bildet die formale Klammer, da er auch am Schluß des 3. Satzes wieder auftaucht.
Der Mittelsatz »Spielende Wellen« steht im 3/4- bzw. 3/8-Takt und hat Scherzocharakter. Hier ist die motivische Arbeit noch kleinteiliger und verschachtelter und suggeriert durch die farbige Instrumentierung vollendet den Pulsschlag des Meeres. Harfenglissandi, Triller und Zweiunddreißigstelfiguren entsprechen dem Auf und Ab und der Flimmerbewegung der Wellen. Es ist interessant, diesen Satz mit dem themengleichen Stück aus den *Vier Tondichtungen nach Arnold Böcklin von Max Reger* (1913) zu vergleichen, das in seiner rhythmischen Eindimensionalität und kompakten Orchestrierung etwas vom Unterschied zwischen deutscher und französischer Musikauffassung deutlich macht.
Im 3. Satz erklingt nach bedrohlich tumultuarischem Beginn ein sanft triolierter A-Dur-Thema, dem plätschernder Wellenschlag antwortet. Im weiteren Verlauf ist die rhythmische Überlagerung stellenweise so dicht, daß bis zu fünf verschiedene Schichten übereinandergetürmt sind. Die Finalapotheose in der Wiederaufnahme des Bläserchorals ist ein pantheistischer Hymnus und mündet in einen taumelnden Schluß, der von einem wuchtigen Schlag der Pauke aufgefangen wird.

Images (Bilder)
UA: Paris 1913

Die drei *Images* für Orchester entstanden in den Jahren 1905 bis 1912; zuerst das heute am meisten gespielte mittlere Stück, *Iberia*, kurz danach *Rondes de printemps* und als letztes *Gigues*. In einem gewissen Sinn spiegeln sich in den »Bildern« verschiedene Nationalcharaktere. *Gigues* (ursprünglich *Gigues tristes*) beschwört eine englische Herbstlandschaft und zitiert ein

aus Northumberland stammendes Lied, *The Keel Row*. Ein melancholisches Thema der Oboe d'amore kontrastiert mit einem rhythmisch bewegten Motiv. Das Ganze bleibt in seiner Haltung etwas rätselhaft. *Iberia* ist in sich dreigeteilt. Der 1. Satz, *Par les rues et les chemins* (Auf Straßen und Wegen), wird von einem Bolerorhythmus mit Tamburinwirbeln und Kastagnettenklappern beherrscht, der 2. Satz, *Les parfums de la nuit* (Die Düfte der Nacht), evoziert auf der Basis einer zerdehnten Habanera die süßen Düfte und die sinnverwirrende Schwüle einer mediterranen Nacht. Dieser Satz mündet ohne Unterbrechung (Debussy empfand diesen Übergang als besonders geglückt) in den Schlußsatz, *Le matin d'un jour de fête* (Der Morgen eines Festtages), in dem ein marschartig federndes Thema, das auch in einem der Klavierstücke im 1. Band der *Préludes* vorkommt (*La Sérénade interrompue*, Die unterbrochene Serenade), erst leise anklingt, dann mächtig gesteigert wird, immer wieder unterbrochen vom bunten Trubel des Volkstreibens, von frenetischen Gitarrentremoli, die von den Geigen nachgeahmt werden, und Glockengeläut. Eine kurze Stretta führt das Werk über ein Bläserglissando zu einem abrupten Schluß.
Die *Rondes de printemps* (Frühlingsreigen) sind ein »französisches Frühlingserwachen«, in dem das französische Volkslied »*Nous n'irons plus au bois*« aufklingt, das schon in dem Klavierstück *Jardins sous la pluie* (aus den *Estampes* von 1903) Verwendung fand. Das transparente Klangbild der Partitur wirkte für Debussy »wie ein Kristall und leicht wie eine Frauenhand«.

Jeux (Spiele)
UA: Paris 1913

Dieses Auftragswerk von Diaghilew, mit einer Choreographie von Nijinski, war Debussys letztes selbstinstrumentiertes Werk für Orchester (das gleichzeitig entstandene ägyptisierende Ballett *Khamma* wurde von Charles Koechlin instrumentiert, *La boîte à joujoux* [Die Spielzeugschachtel] von André Caplet). Es geht um die Eifersucht zwischen zwei jungen Mädchen wegen eines jungen Mannes, die auf einem Tennisplatz ausgetragen wird und auf dem Höhepunkt in die riskante Situation eines dreifachen Kusses mündet. Immerhin, Tänzer mit einem Racket hatte es bisher auf der Bühne noch nicht gegeben. Das Werk wird heute meist konzertant aufgeführt und gilt als Debussys fortschrittlichste Partitur, in der die traditionellen Elemente des thematischen Komponierens aufgegeben sind zugunsten einer Formerfindung, die aus dem Klang selber abgeleitet ist und auf verschiedenen Ebenen gleichzeitig abläuft. Debussy spricht in diesem Zusammenhang von »orchestralen Farben, die von rückwärts erleuchtet sind«.

Werke für Soloklavier

Das Klavierwerk spielt in Debussys Schaffen eine wichtige Rolle. Er war selber ein ausgebildeter Pianist, wenn er auch zum Leidwesen seiner Eltern die Virtuosenlaufbahn verfehlte. An den Klavierstücken kann man seine kompositorische Entwicklung besonders gut verfolgen. Er begann mit zahlreichen kleinen Stücken, deren erlesene Jugendstilgeste den Revolutionär noch kaum ahnen läßt. Darunter sind die überaus beliebten *Deux Arabesques* (Zwei Arabesken) von 1912. Vollkommenstes Werk dieser Frühzeit ist die *Suite bergamasque* (mit dem berühmten *Clair de lune*). *Pour le piano* (Für das Klavier, 1896–1901) bildet den Übergang zu den Meisterwerken seiner Reifezeit, den *Estampes* (Stichen, 1903) und den beiden Heften der *Images* (Bilder, 1905 und 1907/08), in denen der statische Charakter seiner Musik, die diffuse Klangfarbenpalette und der Einfluß des Orientalismus voll ausgeprägt sind. Zwischen *Images I* und *II* entstand das bei Laien wegen seiner leichteren Spielbarkeit besonders beliebte *Children's Corner* (Kinderecke). Das pianistische Hauptwerk sind die nach dem Vorbild Chopins jeweils 12 Stücke umfassenden Hefte der *Préludes*, deren Titel jeweils am Schluß stehen, um jede Verwechslung mit der Programmusik der Spätromantik zu vermeiden. In den späten *Douze études I* und *II* (Zwölf Etüden) von 1915 ist jeder Rest von Genrehaftigkeit getilgt zugunsten einer abstrakten Tonsprache, die sich an den technischen Problemstellungen (Quarten, Sexten-, Akkordetüde) entzündet und in einer Art »Glasperlenspiel mit Tönen« der Einbildungskraft freien Lauf läßt.
Es gibt auch eine Reihe von Werken für Klavier zu zwei Händen oder für zwei Klaviere, so die frühe *Petite Suite* (Kleine Suite, 1889) und die späten *Six épigraphes antiques* (Sechs antike Grabinschriften, 1914/15) sowie *En blanc et noir* (In Weiß und Schwarz), in dem der härtere Klang den Einfluß von Strawinskis Neoklassizismus verrät. SH

Léo Delibes
1836 – 1891

Delibes wurde am 21. Februar 1836 in Saint-Germain-du-Val geboren und starb am 16. Januar 1891 in Paris. Er studierte am Pariser Konservatorium, wirkte zunächst als Korrepetitor, Chorleiter und Organist und wurde dann später Professor für Komposition und Mitglied der Akademie. Von seinen zahlreichen Bühnenwerken ist vor allem die Oper *Lakmé* (1883) bekannt geworden. Sie hat die tragische Liebe einer Inderin zu einem englischen Offizier zum Inhalt; die Glockenarie ist ein Paradestück für Kehlkopfvirtuosinnen. Die Ballette *Coppélia* (1870) und *Sylvia* (1876) sind weltweit bekannt geworden. Auch die tänzerische Bühnenmusik zu Victor Hugos Schauspiel *Le roi s'amuse* wird heute noch gespielt.

Neben *Giselle* von Adolphe Adam gehört vor allem *Coppélia* zu den Meisterwerken des französischen klassischen Balletts des 19. Jahrhunderts.

Coppélia
Ballett in zwei Akten – Libretto von Charles Nuitter und Arthur Saint-Léon nach der Erzählung »Der Sandmann« von E.T.A. Hoffmann.
UA: Paris 1870
Personen: Coppelius, Hersteller mechanischer Puppen – Coppelia, eine von ihm konstruierte Puppe – Swanilda – Franz – Der Bürgermeister – Der Schloßherr – Bauern, Bäuerinnen, Kinder, mechanische Puppen.
Ort und Zeit: in einer kleinen Stadt zwischen Galizien und Ungarn, im 19. Jahrhundert.
Schauplätze: Straße vor Swanildas Haus und dem Haus des Coppelius; Werkstatt des Coppelius; Festplatz vor einem Schloß.

Wie Olympia in der Oper *Hoffmanns Erzählungen* von Jacques Offenbach ist auch Coppelia eine mechanische Puppe.
Das Mädchen Swanilda glaubt, daß ihr Verlobter Franz sie mit der hübschen Coppelia betrüge. Als Coppélius seinen Hausschlüssel verliert, nutzt Swanilda die Gelegenheit, das geheimnisvolle Haus zu betreten und ihre Rivalin kennenzulernen. Räder, Hebel, seltsame automatische Figuren füllen die Werkstatt des Coppelius, und Swanilda muß erkennen, daß auch die hübsche Coppelia ein Automat ist. Sie versteckt sich vor dem überraschend zurückkehrenden Coppelius. Da steigt Franz durchs Fenster ein, um Coppelia heimlich zu besuchen. Coppelius ergreift ihn und versetzt ihn in tiefen Schlaf, denn er will dessen Seele auf Coppelia übertragen, um seine Lieblingspuppe lebendig zu machen. Das Experiment scheint zu gelingen, doch Coppelia lehnt sich gegen ihn auf und beginnt, seine mechanischen Puppen und Automaten zu zerstören. Nur mit Mühe kann er sie wieder in seine Gewalt bringen. Damit verliert sie wieder ihr Eigenleben. Als Franz dann erwacht, stellt sich heraus, daß es Swanilda war, die Coppelius die lebendige Puppe vorgetäuscht hat. Coppelia war und bleibt ein seelenloser Automat. Swanilda und Franz versöhnen sich. Bei fröhlichem Tanz und heiterem Spiel wird ihre Hochzeit gefeiert.

Frederick Delius
1862 – 1934

Wenn der Engländer Delius, der eine merkwürdige musikgeschichtliche und landsmannschaftliche Zwischenstellung einnimmt, heute nicht vergessen ist, so ist dies hauptsächlich ein Verdienst des Dirigenten Sir Thomas Beecham, der sich zeitlebens für sein Schaffen eingesetzt hat; aber seine traumhaft verzauberte Musik, deren präraffaelitische Schönheit kommen auch einer modischen Begeisterung für die Kunst des Fin de siècle entgegen.

Delius wurde am 29. Januar 1862 in Bradford (Yorkshire) geboren und ist rein deutscher Abstammung. Sein Vater war ein Großkaufmann aus Bielefeld und hatte für ihn eine kaufmännische

Laufbahn vorgesehen. Erst als sein Versuch, sich in Florida als Orangenpflanzer zu etablieren, mit einem Fiasko endete, fand sich der Vater bereit, ihn in Leipzig Musik studieren zu lassen. Dort begegnete er Edvard Grieg, Peter Tschaikowski und Ferruccio Busoni. Grieg gelang es, den Vater von der Berufung des Sohnes zu überzeugen, so daß er seine Studien in Paris fortsetzen konnte, wo er im Quartier Latin u. a. Paul Gauguin und August Strindberg kennenlernte. 1899 übersiedelte er in das romantische Dörfchen Grez-sur-Loing, wo er bis an sein Lebensende blieb. Er war in seinem letzten Lebensjahrzehnt vollständig gelähmt und blind und diktierte seine Werke einem Sekretär in die Feder.

Delius hatte als Komponist seine ersten Erfolge in Deutschland; England wurde erst später auf ihn aufmerksam. Er zählt zu den nachwagnerschen Spätromantikern, die wie Richard Strauss und Gustav Mahler trotz gelegentlicher Anklänge doch einen ganz eigenen Ton fanden. Wie Strauss und Mahler war er auch ein Verehrer Friedrich Nietzsches, dem er in seinem gewaltigen Chorwerk *Messe des Lebens* (1904/05) gehuldigt hat. Dennoch fehlt seiner Musik eigentlich jedes heroische und dramatische Moment. Sie hat etwas Traumwandlerisch-Gleitendes, manchmal geradezu Seraphisch-Verklärtes, so in dem bekannten *The Walk to Paradise Garden* (Der Gang zum Paradiesgarten), einem Zwischenspiel aus seiner selten gespielten Gottfried-Keller-Oper *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (A Village Romeo and Juliet, EZ: 1900/01, UA: Berlin 1907). Man darf dabei nicht an den Realisten Keller denken; Delius verwandelt die Atmosphäre ganz ins Märchenhafte, darin Pfitzner und Humperdinck vergleichbar. Von seinen zahlreichen Werken werden die rein orchestralen Stimmungsbilder heute wieder gern gespielt, etwa das Vorspiel zur Oper *Irmelin*, ferner *Midsummer Song, Over the Hills and far away* und *A Song of Summer*. SH

Paul Dessau
1894 – 1979

Der alte Kampfgefährte von Bert Brecht wurde zu seinen Lebzeiten im Westen etwas unterschätzt, nicht zuletzt aus politischen Gründen. Er war generationsmäßig der älteste der drei Komponisten, mit denen Brecht hauptsächlich zusammenarbeitete. Die anderen beiden waren Hanns Eisler und Kurt Weill. Alle drei waren gesellschaftspolitisch engagiert und versuchten in ihrer Musik einen praktikablen Weg zwischen Avantgarde und Agitation zu finden. Dessau wurde am 19. Dezember 1894 in Hamburg geboren, trat als Elfjähriger in einem öffentlichen Konzert als Geiger auf und erhielt einen soliden Unterricht in allen Disziplinen des kompositorischen Handwerks. Er begann als Korrepetitor am Hamburger Stadttheater, war zeitweilig Opernkapellmeister in Bremen und wurde 1919 von Otto Klemperer nach Köln geholt. Über Mainz kam er an die Städtische Oper Berlin, die damals unter der Leitung von Heinz Tietjen und Bruno Walter stand. 1927 lernte er in Baden-Baden Brecht kennen. Zu dieser Zeit hatte er schon eine Menge komponiert in jenem frechen Mischstil der 20er Jahre, der Atonalität und volkstümliche Einfachheit zu verbinden suchte. 1930-1932 schrieb er drei Lehrstücke für Kinder (darunter das Eisenbahnspiel). 1933 mußte er als Jude (sein Großvater Moses B. Dessau war ein bekannter Synagogensänger) nach Paris emigrieren. Dort begeisterte er sich für die zionistische Idee und schrieb ein Oratorium *Hagada* nach einem Text von Max Brod. Zur gleichen Zeit vertonte er als ersten Brechtschen Text das »Kampflied der schwarzen Strohhüte« aus »Die heilige Johanna der Schlachthöfe«. In Paris entstand auch sein populärstes Werk, das Lied *Die Thälmannkolonne*. Daneben studierte er bei dem Schönberg-Exegeten René Leibowitz zwei Jahre lang strengen Zwölftonsatz. In Amerika, wohin er 1939 weiterfliehen mußte, arbeitete er zeitweise auf

einer Hühnerfarm, als Gärtner und als Musiklehrer in einem Kinderheim, bis es ihm gelang, Filmaufträge bei Warner Brothers zu bekommen. In Amerika traf er auch Brecht wieder, dem er von New York nach Hollywood nachzog, um mit ihm zusammenarbeiten zu können. Neben den Bühnenmusiken zu »Mutter Courage und ihre Kinder« und »Der gute Mensch von Sezuan« entstand das *Deutsche Miserere* für Chor und ein Riesenorchester mit 2 Klavieren, Trautonium, Orgel und einem großen Aufgebot an Schlagzeug. 1948 kehrte Dessau nach Deutschland zurück, wo in Ost-Berlin mit der Premiere der Mutter Courage die Zeit seiner zunehmenden Erfolge begann.

Es folgte die Vertonung des Brechtschen Hörspiels »Das Verhör des Lukullus«, des Puntila-Stücks und anderer. Er stand bis zu Brechts Tod 1956 in enger Verbindung mit ihm. Im Jahr 1963 schrieb Dessau ein *Requiem für Lumumba*, 1970 die Oper *Lanzelot*, 1974 als letzte Oper *Einstein*. Paul Dessau starb am 28. Juni 1979 in Ost-Berlin. Er war mit der bekannten Regisseurin Ruth Berghaus (geb. 1927) verheiratet.

Die Verurteilung des Lukullus
Oper in 12 Szenen nach dem Hörspiel »Das Verhör des Lukullus« (1939) von Bert Brecht.
UA: Berlin 1951, mehrfach umgearbeitet (Leipzig 1957, Berlin 1960).
Personen: Lukullus, römischer Feldherr (T) – Totenrichter (B) – Sprecher des Totengerichts (Sprechrolle) – Totenschöffen: Fischweib (A) – Kurtisane (MS) – Lehrer (T) – Bäcker (T) – Bauer (B) – Friesgestalten: König (B) – Königin (S) – 2 Kinder (MS) – Tertullia, eine alte Frau (MS) – 3 Frauenstimmen (S) – 3 Ausruferinnen (S) – 2 Legionäre (B und Bar) – Lasus, Koch des Lukullus (T) – Kirschbaumträger (T) – Chor der Menge, Soldaten, Sklaven, Schatten, Kinder.
Ort: Rom und im Schattenreich; Zeit: Altertum (etwa 56 v. Chr.).

Der römische Feldherr Lukullus, der den Osten erobert und sieben Könige gestürzt hat, ist gestorben. Sklaven schleppen auf dem pompösen Trauerzug einen grossen Fries, der seine Taten darstellt. Als Lukullus im Schattenreich angekommen ist, muß er erfahren, daß vor dem Totengericht alle gleich sind. Fünf Schöffen, einst Bauer, Lehrer, Bäcker, Fischweib und Kurtisane, untersuchen, ob er zu Lebzeiten den Menschen genützt oder geschadet hat. Da sich kein Fürsprecher meldet, werden die auf dem Fries dargestellten Personen als Tatzeugen befragt. Sie sprechen nicht für ihn. Der König verlor sein Reich, die Königin wurde vergewaltigt, ein Fischweib beklagt den Tod ihres Sohnes, Kinder zeigen auf einer Tafel die Namen der 53 Städte, die er zerstören ließ.
Einzig der Koch versucht seinen Herrn zu entlasten, der Bauer sieht in der Tatsache, daß Lukullus den Kirschbaum aus Asien mitgebracht hat, etwas Verdienstliches. Doch den Schöffen ist diese Errungenschaft um den Preis von 80000 hingeschlachteten Menschen zu teuer erkauft. So wird das Urteil über ihn gesprochen, das ihn ins Nichts hinabstößt.

Die Orchesterbesetzung verzichtet auf Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Geigen und Bratschen, statt dessen werden ungewöhnliche Instrumente verlangt wie Trautonium, Marimbaphon, Ziehharmonika, 2 sogenannte »Wanzenklaviere« mit genagelten Hämmern, Cembalo und 9 Schlagwerke. Eine bedeutsame Rolle spielen die verschiedenen Chöre. Die Spannweite der Musik reicht von eingängigen Melodien bis zu zwölftönigen Konstruktionen. In dem Orchesternachspiel verwendet Dessau witzigerweise die Motivformel Es-E-D.

Puntila
Oper in zwei Akten (sechs Bildern) nach dem Volksstück »Herr Puntila und sein Knecht Matti« von Bert Brecht, bearbeitet von P. Palitzsch und M. Wekwerth, in 13 Bildern.
UA: Berlin 1966

Der schizophrene Gutsbesitzer Puntila hat zwei Seelen in seiner Brust. In betrunkenem Zustand gibt er sich sentimental, mitfühlend und human, nüchtern aber kommt der rücksichtslose Ausbeuterinstinkt zum Vorschein, den Brecht als den Wesenszug der kapitalistischen Klasse versteht. Sein Gegenspieler ist der Chauffeur Matti, um dessen Freundschaft er im Rausch bettelt. Dieser verzichtet selbst auf die Hand von Puntilas Tocher Eva, die dieser ihm in betrunkenem Zustand angetragen hat. Er verläßt vor der nächsten Ernüchterung den Hof.
Dessau übernahm aus der Bühnenmusik von 1949 einige volkstümliche Teile. Die neu komponierten Ergänzungen zeigen den expressionistischen Stil seiner Schönberg-Nachfolge. Eine für das sozialistische Engagement Dessaus merkwürdige Diskrepanz ergibt sich daraus, daß der bürgerlichen Welt des Kapitalisten der größere kompositorische Aufwand zuteil wird, während das Volk mit vulgären Kunstmitteln abgespeist wird.

Lanzelot
Oper in 15 Bildern nach der Märchenkomödie »Der Drache« von Jewgeni Schwarz.
UA: Berlin 1969

Hauptfiguren sind der blutsaugerische Drache, der alljährlich ein Mädchen fordert und in den Tod schickt, und sein Gegenspieler, Ritter Lanzelot aus der Tafelrunde von König Artus. Elsa, die diesmal an der Reihe ist, will sich, unterstützt von ihrem Vater Charlesmagne, widersetzen. Da tritt Lanzelot als Retter in der Not auf und stellt sich dem Scheusal zum Kampf. Es gelingt ihm zwar, den Drachen zu erlegen, aber nicht, den Geist des Drachen umzubringen. In der Stadt ist nämlich alles beim alten geblieben. Der ehemalige Bürgermeister läßt sich als Befreier feiern und schickt sich an, Elsa zu heiraten. Bei der Hochzeit erscheint Lanzelot, der begriffen hat, daß er nur die Hälfte der Arbeit getan hat, unterwirft die Opportunisten und befreit die Gefangenen.
Die gegensätzlichen Welten werden durch traditionelle Dreiklangseligkeit und wüste Lärmorgien charakterisiert. Beethoven wird zitiert, aber auch Salonmusik, im Orchester fällt die starke Schlagzeugbesetzung auf.

Einstein
Oper in drei Akten, Prolog, zwei Intermezzi und einem Epilog von Karl Mickel.
UA: Ostberlin 1974

Nach dem Tod Einsteins (1955) skizzierte Dessau bei einem Genesungsurlaub das Szenarium für eine Oper, die damals noch den Titel »Alle Menschen werden Brüder«, später »Das gelobte Land« haben sollte. Auch Brecht beschäftigte sich mit dem Thema, das er aber nicht mehr gestalten konnte. Erst 15 Jahre später kehrte der fast achtzigjährige Dessau wieder zu ihm zurück.
Die Berliner Bücherverbrennung 1933 und die Verwüstung seines Arbeitszimmers durch die SA ist für Einstein das Warnsignal, Deutschland den Rücken zu kehren. Zwei seiner Kollegen, ein junger und ein alter Physiker, sollen im Auftrag des »Führers« Wunderwaffen entwickeln. Der ältere stellt sich Hitler zur Verfügung, der jüngere weigert sich. Beide kommen später nach Amerika, der eine als Flüchtling, der andere als Gefangener der Siegermächte. Einstein schlägt vor, in Amerika den Bau der Atombombe voranzutreiben, um den Deutschen zuvorzukommen, aber angesichts von Hiroshima und Nagasaki erkennt er, daß seine wissenschaftlichen Erkenntnisse mißbraucht worden sind. Mittlerweile beherrscht die Furcht vor der Atombombe die Welt, Einstein wird als Staatsfeind verdächtigt und verbrennt zum Schluß das Resultat seiner Altersarbeit: die Formel.
Der Ernst der Handlung wird – dies eine Idee des Textdichters Mickel – durch eine volkstümliche Komödienfigur, den Hans Wurst, aufgelockert. Die Intermezzi am Schluß jedes der drei Akte zeigen den Possenreißer einmal im Rachen des Krokodils, das ihn entkommen läßt, weil es über einen Witz lachen muß, beim zweitenmal wird er trotz Witz gefressen, zum Schluß gibt ihn das Krokodil aber wieder frei, so daß er, auf einem Rasiermesser tanzend, dem Publikum zusingen kann: »Sie sehen, ich lebe gern.« Durch die Einbeziehung dieser Figur, aber auch durch historische Einblendungen wie Giordano Bruno, Galilei und Leonardo da Vinci, weitet sich das Werk zu einer Art Welttheater.
Die Orchesterbesetzung ist sparsam, das Schlagzeug reduziert. Dessau achtet auf extreme Textverständlichkeit. Er weiß auch avantgardistische Mittel wie die Aleatorik für seine dramaturgischen Zwecke zu gebrauchen. Auffällig die vielen Zitate klassischer Musik, Bach vor allem, aber auch Vivaldi, Mozart und Selbstzitate.

Hugo Distler
1908 – 1942

Der am 24. Juni 1908 in Nürnberg geborene Komponist interessanter Chorwerke wie der *Choral-Passion* op. 7, des *Neuen Chorliederbuchs* und des *Mörike-Chorliederbuchs* gehörte zu den hoffnungsvollsten Begabungen einer neuen geistlichen Musik in Deutschland, starb aber schon am 1. November 1942 in Berlin, so daß sein Talent leider nicht ausreifen konnte. Obwohl sein vokales Schaffen in größeren und kleinen Formen überwog, zeigt auch seine Instrumentalmusik, Suiten und ein Cembalokonzert, daß er auf dem Wege zu einem modernen Orchesterstil von kühner neubarocker Prägung war.

Carl Ditters von Dittersdorf 1739 – 1799

Von den über 40 Opern und Singspielen, die Dittersdorf in seinem Leben schrieb, hat sich allein *Doktor und Apotheker* im Repertoire erhalten. Er wurde am 2. November 1739 in Wien geboren und starb, durch die Gicht fast ganz gelähmt, am 24. Oktober 1799 auf Schloß Rothlhotta (Böhmen). Als geigendes Wunderkind und Page des Fürsten von Sachsen-Hildburghausen in Wien, der ihn unterrichten ließ, brachte er es 1761 zu einer ersten Anstellung als Mitglied des Wiener Hoforchesters unter Christoph Willibald Gluck. 1765 übernahm er nach einem Zerwürfnis mit dem Wiener Intendanten die Stelle eines Kapellmeisters beim Bischof von Großwardein in Ungarn. 1770 holte ihn der Fürstbischof von Breslau, Graf Schaffgotsch, an seinen Hof und machte ihn zum Forstmeister und Amtmann. Dort heiratete er eine ungarische Sängerin und schaffte es, in den Adelsstand erhoben zu werden. All das hinderte ihn nicht daran, sowohl für seinen Gönner wie auch für Wien in beispielloser Schnelligkeit zahllose Werke zu schreiben. Der Erfolg seines deutschen Singspiels *Doktor und Apotheker* stellte selbst Mozarts *Figaro* in den Schatten. Dittersdorf war ein Meister unbeschwerter Gesellschaftsmusik und übernahm von seinen Freunden Haydn und Mozart unbedenklich, was seinem Naturell entgegenkam. Er schrieb auch über 100 Symphonien, vorzügliche Streichquartette und diktierte seinem Sohn eine Lebensbeschreibung in die Feder, die er zwei Tage vor seinem Tod abschließen konnte.

Doktor und Apotheker
Komische Oper in zwei Akten von Gottlob Stephanie.
UA: Wien 1786
Personen: Stößel, Apotheker (B) – Claudia, seine Frau (MS) – Leonore, beider Tochter (S) – Rosalie, Stößels Nichte (S) – Hauptmann Sturmwald, ein Invalide (T) – Krautmann, Doktor (B) – Gotthold, sein Sohn (T) – Sichel, ein Feldscher (T) – Gallus, Bedienter (T) – Polizeikommissar (Bar oder B).
Ort und Zeit: deutsche Kleinstadt, 18. Jahrhundert.

Leonore, die Tochter des Apothekers Stößel, soll nach dem Willen ihres Vaters den invaliden Hauptmann Sturmwald heiraten. Sie liebt aber Gotthold, den Sohn des Doktors Krautmann, der mit Stößel verfeindet ist. Gotthold läßt sich von seinem Freund Sichel überreden, Leonore zu entführen, und will ihm dabei helfen, liebt er doch die Nichte des Apothekers, Rosalie. Sturmwald aber gelingt es, die Entführung zu verhindern.
Auch eine Verkleidungskomödie, in der Sichel als Sturmwald und Gotthold als Notar auftreten, führt nicht zum Ziel. Bei einem neuerlichen Entführungsversuch läßt der Apotheker die Flüchtenden festnehmen. Aber dem Doktor gelingt es, die beiden Missetäter mit einem Lösegeld zu befreien.
Die Hochzeit der beiden Paare kann unter allgemeiner Versöhnung gefeiert werden; Sturmwald geht allerdings leer aus.

SH

Ernst von Dohnányi 1877 – 1960

Der Vater des Dirigenten Christoph von Dohnányi zählt mit Béla Bartók und Zoltán Kodály zu den Pionieren einer Erneuerung der ungarischen Musik, blieb aber zeitlebens dem neuromantischen Tonfall in der Brahms-Nachfolge verpflichtet. Er wurde am 27. Juli 1877 in Preßburg geboren, studierte in Budapest Komposition und bei Eugen d'Albert Klavier. Nach Jahren als reisender Virtuose wurde er 1905 an die Berliner Hochschule für Musik berufen. Während des Ersten Weltkriegs hielt er sich in Budapest auf. Die Jahre 1925-1927 verbrachte er in den USA als Pianist, Dirigent, Lehrer und Komponist. 1928 kehrte er nach Ungarn zurück, wo er an der Hochschule in Budapest unterrichtete. Nach dem Zweiten Weltkrieg lebte er nach einem kurzen Zwischenaufenthalt in Argentinien wieder

in den USA, wo er am 9. Februar 1960 in New York starb. Von seinen Werken sind am bekanntesten *Der Schleier der Pierrette,* eine Pantomime nach Arthur Schnitzler (op. 18, UA 1910), die *Ruralia Hungarica,* die es in mehreren Bearbeitungen gibt, und Variationen über das Kinderlied *Der Pfau* für Klavier und Orchester. Er schrieb mehrere Opern, deren bedeutendste *Der Turm des Wojwoden* (Brüssel 1922) ist, ein düsteres symbolisches Drama, das auf eine alte sikulische Sage zurückgeht.

SH

Gaetano Donizetti
1797 – 1848

Durch seine Opern *Der Liebestrank, Lucia di Lammermoor, Die Regimentstochter* und *Don Pasquale* ist Donizetti bis heute eine lebendige Erscheinung der internationalen Oper geblieben. Bewundernswert sind seine sprudelnden melodischen Erfindungen und der leichte, moussierende Zug seiner im komischen Genre sehr effektvollen Einfälle. Donizetti wurde am 29. November 1797 in Bergamo geboren und war Schüler des Konservatoriums in Bologna. 1818 debütierte er in Venedig mit der Oper *Enrico, Conte di Borgogna,* aber erst als 35jähriger hatte er einen durchschlagenden Erfolg mit dem *Liebestrank.* Altersmäßig und stilistisch zwischen Rossini und Bellini stehend, war Donizetti eine der bedeutendsten schöpferischen Persönlichkeiten der italienischen Belcanto-Oper vor Verdi. Im Wettbewerb mit Bellini schärfte sich Donizettis Selbstkritik, wie man an der verfeinerten Kompositionstechnik seiner späteren Werke erkennen kann. Donizetti starb am 8. April 1848 in geistiger Umnachtung in Paris, wohin er 1839 übergesiedelt war.

In seinem kurzen Künstlerleben schuf Donizetti über 70 Opern, von denen die vier melodisch außerordentlich gehaltvollen Hauptwerke zum Standardrepertoire der internationalen Opernhäuser gehören. Außerdem sind noch die großen Opern *Anna Bolena* (1830), *Lucrezia Borgia* (1833), *Maria Stuart* (1834), *Die Favoritin* (1840) und *Linda di Chamounix* (1842) bemerkenswert.

Der Liebestrank
Oper in zwei Akten – Text von Felice Romani nach der 1831 in Paris uraufgeführten Oper *Le Philtre* von Daniel François Esprit Auber mit dem Text von Augustin Eugène Scribe.
UA: Mailand 1832
Personen: Adina, eine reiche junge Pächterin (S) – Nemorino, ein junger Bauer (T) – Belcore, Sergeant (Bar) – Dulcamara, ein Quacksalber (B) – Gianetta, ein Bauernmädchen (S) – Ein Soldat (B) – Ein Notar, Landleute, Wäscherinnen, Soldaten, Trommler und Trompeter.
Ort und Zeit: italienisches Dorf zu Anfang des 19. Jahrhunderts.
Schauplätze: Gutshof; Dorfplatz; im Gutshaus.

Die Geschichte von dem Liebestrank, der Tristan und Isolde zusammenbrachte, beschäftigt die hübsche Pächterin Adina ebenso wie den jungen Bauern Nemorino. Adina glaubt nicht an solche Zaubertränke. Dagegen hätte Nemorino gern einen solchen Liebestrank, um Adina für sich zu gewinnen, denn auch der Sergeant Belcore wirbt um ihre Gunst. Da taucht der Wunderdoktor Dulcamara im Dorfe auf und preist seine Pillen und Mixturen an. Nemorino fragt ihn nach dem Liebestrank. Der geschäftstüchtige Quacksalber verkauft ihm ein Wunderelixier, das allerdings erst in 24 Stunden seine Wirkung tue, wenn er längst über alle Berge ist. Im Vertrauen auf die Wirkung des Liebestranks spielt Nemorino gegenüber Adina nun den Gleichgültigen. In ihrem Stolz gekränkt, verkündet sie daraufhin ihre baldige Vermählung mit dem Sergeanten. Um noch ein zweites Fläschchen von dem Wundermittel kaufen zu können, läßt sich Nemorino als Soldat anwerben. Während er dem Quacksalber nacheilt, geht wie ein Lauffeuer durch das Dorf die Nachricht von einer reichen Erbschaft, die Nemorino durch den Tod seines Onkels gemacht hat. Als Nemorino zurückkommt, glaubt er bereits die Wirkung des Liebestranks zu erkennen, weil alle Mädchen ihn umschwärmen. Adina erfährt, daß Nemorino sich ihr zuliebe hat anwerben lassen. Sie kauft ihn wieder frei. Da

Nemorino das Geschenk zurückweisen und lieber als Soldat sterben will, erklärt sie ihm ihre Liebe und verzichtet auf den Sergeanten. Der Quacksalber versichert, daß dies alles nur seinem Liebestrank zu verdanken sei.

Lucia di Lammermoor

Oper in drei Akten – Text von Salvatore Cammarone nach dem Roman »The Bride of Lammermoor« von Sir Walter Scott.
UA: Neapel 1835
Personen: Lord Henry Ashton (Bar) – Lucia, seine Schwester (S) – Edgar von Ravenswood (T) – Lord Arthur Buklaw (T) – Raimund Bidibend, Vertrauter Lucias (B) – Alisa, Lucias Zofe (MS) – Norman, Befehlshaber (T) – Hofdamen, Ritter, Soldaten und Diener.
Ort und Zeit: Schottland um 1700.
Schauplätze: Park von Ravenswood; Zimmer und Festsaal im Schloß Ashton; Familiengruft der Ravenswoods.

Lord Ashton will aus politischen Gründen seine Schwester Lucia mit Lord Buklaw verheiraten. Diese liebt jedoch Edgar von Ravenswood, den Todfeind ihres Bruders. Als Edgar für einige Zeit nach Frankreich muß, schwört sie ihm ewige Treue. Durch einen gefälschten Brief, der seine Untreue erweisen soll, gelingt es Lord Ashton, seine verzweifelte Schwester zu der von ihm geplanten Heirat mit Lord Buklaw zu bewegen. Während der Hochzeitsfeier erscheint Edgar. Er ist von der Treulosigkeit Lucias überzeugt und verflucht sie. Lucias Bruder fordert den verhaßten Gegner zum Zweikampf auf. Edgar verläßt das Schloß, und die Hochzeitsfeierlichkeiten werden fortgesetzt. Beim nächtlichen Festmahl verkündet Raimund den entsetzten Gästen, daß Lucia wahnsinnig geworden ist und ihren Gatten umgebracht hat. Lord Ashton muß erkennen, daß er an Lucias Unglück schuld ist. An den Gräbern seiner Ahnen erwartet Edgar den Zweikampf mit Lord Ashton. Da ertönt vom Schloß Lammermoor die Totenglocke, und Edgar erfährt, daß Lucia gestorben ist. Um mit der Geliebten vereint zu sein, gibt er sich selbst den Tod.

Die Regimentstochter

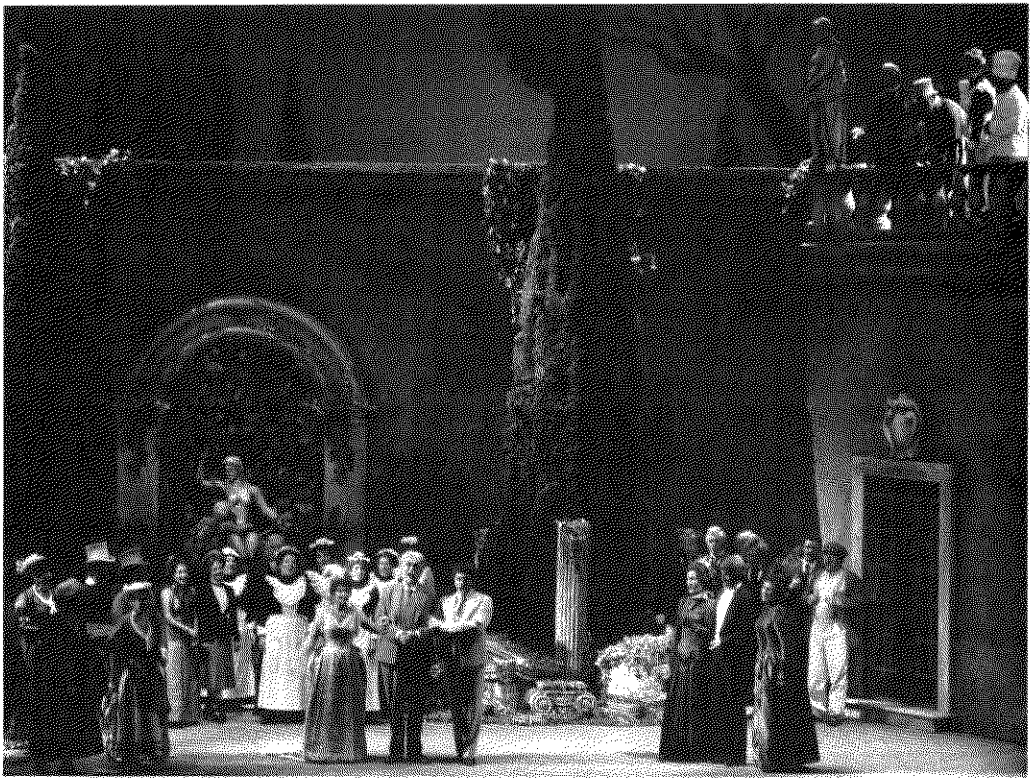
Komische Oper in zwei Akten – Text von Jules Henri Vernoy de Saint-Georges und Jean François Alfred Bayard.
UA: Paris 1840
Personen: Marie, Marketenderin (S) – Tonio, ein junger Schweizer (T) – Sulpiz, Sergeant (B) – Die Marchesa von Maggiorivoglio (MS) – Hortensio, Haushofmeister der Marchesa (B) – Die Herzogin von Craquitorpi (S) – Ein Korporal (B) – Ein Notar (Bar) – Landleute, Soldaten, Gäste der Marchesa, Dienerschaft.
Ort und Zeit: Tirol zu Anfang des 19. Jahrhunderts.
Schauplätze: Gebirgsgegend; Saal im Schloß der Marchesa.

Marie ist als Findelkind von den Soldaten eines Regiments aufgezogen worden und lebt bei ihnen als Marketenderin. Sie ist die Tochter des Regiments und soll einmal einen Soldaten der Truppe heiraten. Sie aber liebt den jungen Schweizer Tonio, der sich ihr zuliebe vom Regiment anwerben läßt. Durch eine zufällige Begegnung findet die Marchesa von Maggiorivoglio in Marie ihre Tochter wieder, die sie auf ihr Schloß mitnimmt und bald darauf standesgemäß verheiraten möchte. Tonio, der inzwischen Offizier geworden ist, erscheint mit seinen Soldaten im Schloß, um die Geliebte zurückzugewinnen. Die Marchesa muß schließlich auf ihre Pläne verzichten und in die Heirat von Marie und Tonio einwilligen.
Das Stück lebt aus dem Kontrast zwischen steifer Adelsgesellschaft und den rauhbeinigen Typen des Soldatenlebens.

Don Pasquale

Komische Oper in drei Akten – Text von Giovanni Ruffini nach der 1810 in Mailand uraufgeführten Oper *Ser Marc'Antonio* von Stefano Pavesi mit dem Text von Angelo Anelli.
UA: Paris 1843
Personen: Don Pasquale, ein alter Junggeselle (B) – Ernesto, sein Neffe (T) – Doktor Malatesta, Arzt (Bar) – Norina, eine junge Witwe (S) – Ein Notar (B oder T) – Dienerschaft.
Ort und Zeit: Rom um 1750.
Schauplätze: im Hause des Don Pasquale; im Hause Norinas; Garten.

Don Pasquale mißbilligt die Absicht seines Neffen Ernesto, die besitzlose junge Witwe Norina zu heiraten. Er droht ihm mit Enterbung und beschließt, selbst zu heiraten. Sein Leibarzt Doktor Malatesta bietet sich als Vermittler einer guten Partie an und meint, daß seine im Kloster erzogene Schwester Sofronia als Ehefrau für ihn besonders geeignet sei. Dieses angeblich soeben aus dem Kloster entlassene Muster an Sanftheit und Tugend ist in Wirklichkeit niemand anders als Ernestos Braut Norina. Zum Schein soll sie auf Don Pasquales Heiratspläne eingehen.
Der alte Junggeselle kann sein spätes Glück kaum fassen. Ernestos Kummer, auf Norina verzichten zu müssen, steigert sich zum Entsetzen, als er erkennt, daß die Geliebte seinen Onkel heiraten will. Doktor Malatesta vermag den Unglücklichen, der von dem Komplott keine Ahnung hat, zu beruhigen und gewinnt ihn als Trauzeugen, indem er ihm versichert, daß alles zu seinem Besten ausgehen werde. Auch ein falscher Notar



Don Pasquale. Bayrische Staatsoper München, Schlußbild

ist zur Stelle. Doch kaum ist der Ehevertrag unterschrieben, macht die junge Ehefrau dem alten Don Pasquale das Leben zur Hölle. Sie wirft sein Geld zum Fenster hinaus und stellt das ganze Haus auf den Kopf. Als sie dann noch allein in die Oper gehen will, protestiert Don Pasquale und wird dafür geohrfeigt. Die Komödie wendet sich ins beinahe Tragische. Die Entdeckung eines Briefes bringt Don Pasquale auf den Verdacht, daß seine Frau ihn mit einem jungen Mann betrüge. Verzweifelt ruft er seinen Arzt und klagt ihm sein Leid. Gemeinsam wollen sie der Ehebrecherin im Garten auflauern. Schließlich kommt alles zu einem guten Ende: Don Pasquale erkennt, daß Jugend zur Jugend gehört, und ist froh darüber, daß seine Ehequalen ausgestanden sind. Ernesto und Norina dürfen heiraten.

Nico Dostal
1895 – 1981

Nico Dostal wurde am 27. November 1895 in Korneuburg bei Wien geboren. Bevor er die Musikerlaufbahn einschlug, studierte er Jura. Er schrieb zunächst Kirchenmusik, arbeitete dann in Berlin als Arrangeur für viele bekannte Unterhaltungskomponisten wie beispielsweise Walter Kollo, der seine große Begabung aktiv förderte, und wurde schließlich zu einem der führenden deutschen Operetten-, Film- und Schlagerkomponisten seiner Zeit. Mit dem eingängigen Melodienreichtum seiner Bühnenwerke *Clivia* (1933), *Monika* (1937), *Die ungarische Hochzeit* (1939), *Manina* (1942) u.a. sicherte sich Nico Dostal seine Position als einer der letzten bedeutenden Vertreter der nachklassischen Operette. Sein 1952 in Nürnberg uraufgeführtes musikalisches Volksstück *Doktor Eisenbart* war ein bemerkenswerter

Versuch, das traditionelle Operettenklischee zu überwinden und neue Formen des deutschen musikalischen Unterhaltungstheaters zu entwickeln. Am 26. Oktober 1981 starb Dostal in Salzburg.

Clivia
Operette in drei Akten – Text von Charlie Amberg.
UA: Berlin 1933
Personen: Potterton, ein Finanzmann aus Chicago – Clivia Gray, eine Filmschauspielerin (S) – Juan Damigo (T) – Yola, seine Kusine (Soub) – Lelio Down, Reporter (T-Buffo) – Gustav Kasulke, ein Berliner (Komiker).
Ort und Zeit: in und um Boliguay, eine fiktive südamerikanische Republik am Fuße der Kordilleren, um 1930.
Schauplätze: Schenke an der Grenze; Luxushotel in Boliguay; Konferenzraum im Kriegsdepartement.

Um seine politischen und geschäftlichen Absichten zu verschleiern, überredet der US-Magnat Potterton die Filmdiva Clivia Gray, nur zum Schein irgendeinen Boliguayaner zu heiraten, denn sie muß boliguayanische Staatsbürgerin sein, um seine als Filmteam getarnten Helfershelfer legal über die Grenze zu bringen. In dem Gaucho Juan Damigo, der in Wirklichkeit der Präsident der Republik Boliguay ist, wird der Ehepartner gefunden. Die echte Liebe zwischen Clivia und Juan vereitelt schließlich die Machenschaften Pottertons. Für abwechslungsreiche Situationen sorgen außerdem das Buffopaar und die bereits seit Leon Jessels *Schwarzwaldmädel* publikumsbewährte Komikertype des Ur-Berliners.

Die ungarische Hochzeit
Operette in einem Vorspiel und drei Akten – Text von Hermann Hermecke.
UA: Stuttgart 1939
Personen: Kaiserin Maria Theresia – Graf Stefan Bárdossy, Obergespan von Hermannstadt (T) – Desider, Edler von Pötök, sein Onkel (Komiker) – Josef von Kismárty, Stuhlrichter von Popláka (Komiker) – Frusina, seine Frau (A) – Janka, beider Tochter (S) – Arpád Erdödy, Kammerdiener des Grafen Stefan (T-Buffo) – Etelka, ein Bauernmädchen (Soubr) – Hofgesellschaft, Offiziere, Lakaien, Dorfbevölkerung, Kolonisten, Zigeunermusiker, Soldaten.
Ort und Zeit: Ungarn in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.
Schauplätze: unweit des Dorfes Popláka im ungarischen Banat; Schloß in Preßburg.

Die auf eine Novelle des ungarischen Schriftstellers Kálmán Mikszáth zurückgehende Handlung hat eine Episode aus der ungarischen Geschichte, die unter Kaiserin Maria Theresia durchgeführte Kolonisation des von den Türken befreiten Banats, zum Hintergrund. Im 18. Jahrhundert wurden viele deutsche Bauern und Handwerker dort angesiedelt.
Den Autoren ging es weniger um historische Detailtreue als vielmehr darum, die Lücke, die durch das nationalsozialistische Verbot der Operetten von Emmerich Kálmán und Paul Abraham entstanden war, zu überbrücken.
Mit kompositorischem Können knüpfte Nico Dostal damit an die Tradition der ungarischen Operette an.

Paul Dukas
1865 – 1935

Paul Dukas ist hierzulande nur mit seinem *Zauberlehrling* bekannt, der allerdings die Beliebtheit eines Wunschkonzertschlagers hat. Der bedeutende Generationsgenosse Debussys verarbeitete auf eine sehr eigenständige Weise den übermächtigen Einfluß Richard Wagners und César Francks.

Dukas wurde am 1. Oktober 1865 in Paris geboren. Er studierte am Pariser Konservatorium, wo Debussy sein Mitschüler in der Kompositionsklasse war. 1888 erhielt er einen zweiten großen Rompreis, brach aber im darauffolgenden Jahr sein Studium ab. 1892 wurde erstmals ein Werk von ihm mit großem Erfolg aufgeführt, seine Ouvertüre zu der Tragödie »Polyeucte« von Pierre Corneille. Seiner kühnen *C-Dur-Symphonie* war bei der Uraufführung 1897 kein Erfolg beschieden, während der *Zauberlehrling*, ein symphonisches Scherzo nach Goethe, auf Anhieb das Publikum begeisterte. Nach mehreren Anläufen, eine Oper zu schreiben, vertonte er Maurice Maeterlincks Drama »Ariane et Barbe-Bleue« (Ariane und Blaubart), doch wurde dieses bedeutende Werk vom Publikum kaum

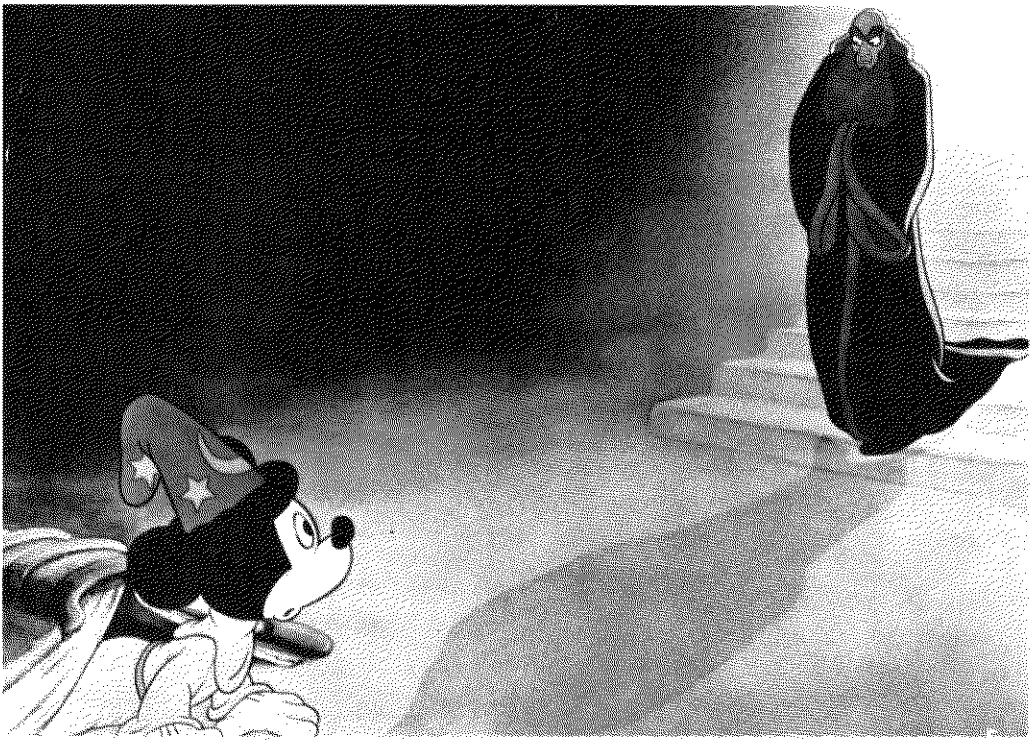
beachtet. Dukas' letzte große Komposition war die Tanzdichtung *La Péri* (1911), ein Meisterwerk der Instrumentationskunst, das mit seiner orientalisierenden Thematik dem Geschmack des Publikums entgegenkam. Alle nach 1912 entstandenen Werke verbrannte er aus unbekannten Gründen. Er schrieb für mehrere französische Zeitschriften Musikkritiken und hatte von 1928 an eine Kompositionsklasse am Pariser Konservatorium. Dort war er als Lehrer außerordentlich beliebt. Von seinen Schülern wurde das nachmalige Haupt der Gruppe »Jeune France«, Olivier Messiaen, der wichtigste französische Komponist der Gegenwart. Dukas starb am 17. Mai 1935 in Paris.

Ariane et Barbe-Bleue (Ariane und Blaubart)
Oper in drei Akten – Text von Maurice Maeterlinck nach dem Märchen von Charles Perrault.
UA: Paris 1907
Personen: Blaubart (B) – Ariane (MS) – Die Amme (A) – Sélysette (MS) – Ygraine (S) – Mélisande (S) – Bellangère (S) – Alladine (stumme Rolle) – Erster Bauer (B) – Zweiter Bauer (T) – Dritter Bauer (B) – Chor.
Ort und Zeit: Blaubarts Burg, in mythischer Zeit.

Obwohl Ariane, die als sechste Frau auf Blaubarts Schloß ankommt, die Gerüchte über das Verschwinden seiner fünf ersten Ehefrauen kennt, ist sie davon überzeugt, durch seine Liebe Macht über Blaubart zu haben. Blaubart hat ihr sieben Schlüssel gegeben, sechs, die sie benutzen darf, und einen goldenen, der ein Geheimnis birgt und den sie nur hüten soll. Ariane aber beginnt gleich nach der verbotenen Tür zu suchen. Die Schätze, die sich hinter den erlaubten Türen verbergen, Amethyste, Saphire, Perlen, Smaragde, Rubine und Diamanten, vermögen sie nicht zu reizen. Aus einem Abgrund hinter der verbotenen Tür dringt der Gesang der fünf Frauen zu ihr herauf. Da betritt Blaubart den Saal. Er ist von Arianes Verrat schwer enttäuscht. Sie aber hat keinerlei Schuldgefühle. Die Bauern des Dorfes, die Blaubart zur Rechenschaft ziehen wollen, brechen das Schloßtor auf, aber die tapfere Ariane drängt sie zurück: »Er hat mir nichts Böses getan.« Ariane ist in das Verlies hinabgestiegen, in dem die fünf Frauen Blaubarts eingeschlossen sind. Beim Licht einer Lampe kann sie sehen, in welch jämmerlicher Verfassung die Gefangenen sind. Sie glauben sich hinter fest verrammelten Türen, dabei läßt sich ein Fensterladen öffnen, und mit einem der herumliegenden Steine und einer Spindel zertrümmert Ariane das Glas der Scheiben. Auf einer Treppe steigen alle hinaus in das blendende Tageslicht.
Im Schloß, dessen Schätze ihnen zur Verfügung stehen, schmücken und frisieren sie sich. Da naht sich Blaubart, bewaffnet und mit zornblitzenden Augen. Die wütenden Bauern überfallen ihn und schleppen ihn gefesselt und verwundet ins Schloß. Sie sind davon überzeugt, daß die Frauen ihn töten wollen. Aber Ariane zerschneidet alle seine Fesseln und küßt Blaubart zum Abschied die Stirn. Sélysette, Ygraine, Mélisande, Bellangère und Alladine bleiben bei ihm zurück.
Die für ihre Zeit verblüffend emanzipatorische Umdeutung des Blaubartstoffes vermag auch heute noch zu fesseln. Es geht um die Freiheit und um den Preis, den man dafür entrichten muß. Die Botschaft des Stükkes ist, daß man letztlich nur sich selber befreien kann und daß die meisten Menschen gar nicht befreit werden wollen, sondern mit der Sklaverei des Vertrauten vorliebnehmen.
In musikalischer Hinsicht handelt es sich um die einzige ebenbürtige französische Oper neben *Pelléas et Mélisande* von Debussy; Vincent d'Indy hielt sie sogar für »das bedeutendste musikdramatische Werk nach Wagner«. Dukas gelingt es mindestens ebenso erfolgreich wie Debussy, das übermächtige Vorbild Wagners hinter sich zu lassen. Wagners etwas vordergründige Leitmotivik wird quasi ins Innere der Musik verlagert, so mit Tonartensymbolik (den 6 Schatzkammern sind 6 Tonarten zugeordnet), mit unaufdringlich angewandten herkömmlichen Formprinzipien (Variation) und subtiler Klangfarbencharakteristik. Es muß in diesem Zusammenhang auf Bartók hingewiesen werden, der ja ebenfalls eine Blaubart-Oper komponierte und Dukas' Werk wahrscheinlich gekannt hat.

L'apprenti sorcier (Der Zauberlehrling)
Scherzo nach einer Ballade von Goethe.
UA: Paris 1897

Der Zauberlehrling ist als »Wurf« nur der symphonischen Dichtung *Till Eulenspiegels lustige Streiche* von Richard Strauss vergleichbar, und es ist gut möglich, daß er auch dadurch angeregt worden ist. Die Wirkung des Stückes beruht auf seiner außerordentlichen gestischen Lebendigkeit, die es mit ihren suggestiven tonmalerischen Elementen leichtmacht, der Handlung zu folgen. Nicht umsonst hat Walt Disney sich dieses Stückes in seinem Film *Fantasia* bemächtigt. Um ein Scherzo handelt es sich dabei nur in dem Sinn, daß es insgesamt turbulent zugeht; vom musikalischen Aufbau her ist dieses Werk mit seiner glänzenden Erfindungskraft, Durchführung und Instrumentation eher in Sonatensatzform angelegt. Eine langsame Einleitung schafft eine geheimnisvolle Stimmung und schildert die Überlegungen des Zauberlehrlings, dessen



Der Zauberlehrling: Schlußszene aus dem Film »Fantasia« von Walt Disney, 1940

Beschwörungsversuch in den gestopften Hörnern und Trompeten erscheint. Nach einer Generalpause setzen stockende Schläge in den Pauken und den tiefen Bläsern ein, bis in den Fagotten das Besenthema ersteht, das sich von harmloser Munterkeit zu immer bedrohlicheren Dimensionen steigert. In den grellen Blechfanfaren offenbart sich die Ohnmacht des Lehrlings, vier Fortissimoschläge illustrieren die Beilschläge, mit denen er den Besen entzweihackt. Aber nach kurzer Stille regen sich die Themenfetzen in Baßklarinetten und Kontrafagott wieder (Reprise), Fagott und Klarinette werden die beiden Besenhälften zugeteilt, die nun in immer beängstigenderem Tempo Wasser herbeischaffen. Der tumultartige Höhepunkt wird durch die im Blech erklingende Zauberformel des zurückgekehrten Meisters gestoppt. Ein Epilog nimmt die ruhige Stimmung des Anfangs wieder auf. Vier plötzliche Tuttischläge demonstrieren den Unmut des Meisters und bringen das geistvolle Werk zu einem effektvollen Schluß. SH

Antonín Dvořák
1841 – 1904

Als ältestes von neun Kindern einer Gastwirtsfamilie wurde Antonín Dvořák am 8. September 1841 in Mühlhausen an der Moldau geboren. Scheinbar den Fußstapfen des Vaters folgend, absolvierte er in Zlonitz eine Fleischerausbildung und wurde zum einzigen gelernten Metzger der Musikgeschichte. In Zlonitz fand er auch seinen ersten Förderer, Anton Liehmann. Ihm ist es zu verdanken, daß Dvořák 1857 nach Prag ging und nach der Geige auch Bratsche und Orgel zu spielen lernte. 12 Jahre schlug er sich in Prag als Bratschist, Organist und Klavierlehrer durch. Er verliebte sich in zwei seiner Schülerinnen: Josefina Cermaková, die ihn verschmähte, und deren jüngere Schwester Anna, die er 1873 heiratete – Beginn einer 30jährigen, glücklichen Ehe, die vom Tod meh-

rerer Kinder überschattet wurde. Anfang der 60er Jahre schrieb Dvořák seine ersten Kompositionen. In dem fruchtbaren Jahr 1865 folgten die *1.* und die *2. Symphonie,* denen man die Verehrung für Mozart, Beethoven und Schubert anhört. Erst 10 Jahre später kam der Durchbruch: Das Wiener schulministerielle Stipendium sicherte durch jährlich 400 Gulden seine Lebensgrundlage und machte ihn mit Johannes Brahms bekannt, der in der Jury saß und ihn dem Verleger Fritz Simrock empfahl. Die *Slawischen Tänze* von 1878 trugen ihm weltweite Anerkennung ein. 1884 unternahm Dvořák die erste von 10 Reisen nach England, wo besonders seine Chorwerke geschätzt wurden. Seinen großen Erfolgen als Gastdirigent in Moskau und St. Petersburg auf Einladung seines Freundes Tschaikowski folgte 1892 die Berufung als Direktor des National Conservatory in New York. Hier entstanden seine populärsten Werke, die *8.* und die *9. Symphonie.* 1895 kehrte er nach Prag zurück und widmete seine Schaffenskraft symphonischen Dichtungen und Opern. Kurz nach der Premiere seiner zehnten Oper, *Armida,* starb Antonín Dvořák am 1. Mai 1904.

Antonín Dvořák, 1901

Rusalka
Lyrisches Märchen in drei Akten von Jaroslav Kvapil.
UA: Prag 1901

Abgesondert von den tanzenden Elfen und dem alten Wassermann, beklagt die schöne Wassernixe Rusalka ihr Schicksal. Sie will um jeden Preis die Liebe des Prinzen erringen und muß dazu menschliche Gestalt annehmen. Auch die Warnungen der Hexe Jezibaba können sie nicht davon abbringen. Sie nimmt Stummheit und den Fluch der Wassermächte in Kauf und läßt sich von ihr verwandeln. Mit einem weißen Hirsch lockt sie den jagenden Prinzen an den See. Als er das schöne Mädchen erblickt, geleitet er es zu seinem Schloß. Im Hintergrund hört man die ahnungsvollen Klagen der Elfen und des Wassermanns.
Im Palast des Prinzen ist alles für die Hochzeit vorbereitet. Da taucht eine fremde Fürstin auf. Bald hat der Prinz nur noch Augen für sie. Als sich die Rivalität zwischen den beiden Frauen zuspitzt, stürzt sich Rusalka in den Dorfteich, wo der heimlich aufgetauchte Wassermann sie väterlich in die Arme schließt.
Voller Trauer ist Rusalka an den Waldsee zurückgekehrt. Der Prinz, inzwischen selbst ein Opfer des Fluchs, erscheint von Schuldgefühlen getrieben bei ihr. Wenn sie ihn küßt, muß er sterben. Der Warnung zum Trotz stürzt er sich zum Todeskuß in ihre Arme.

Symphonien

Dvořáks Symphonien werden neuerdings von 1 bis 9 gemäß der Reihenfolge ihrer Entstehung durchnumeriert. Früher war eine Zählung in Gebrauch, die Dvořák nur für seine 5 letzten Symphonien durchführte, die aber nicht in dieser Reihenfolge entstanden. Die frühen Symphonien stehen noch deutlich unter dem Einfluß der deutschen Romantik und werden nur selten gespielt.

Symphonie Nr. 5 früher III F-Dur op. 76
Sätze: I. Allegro ma non troppo – II. Andante con moto – III. Andante con moto, quasi l'istesso tempo, Allegro scherzando – IV. Finale, Allegro molto.
UA: Prag 1879
Die Hans von Bülow gewidmete, zuweilen auch als Dvořáks »Pastorale« bezeichnete F-Dur-Symphonie ist am wenigsten bekannt geworden, vielleicht weil sie in ihrer volkstümlich-nationalen Gesinnung zu weit abweicht vom klassischen Geist der durch Beethoven geprägten Gattung. Trotzdem ist sie eines der glänzendsten Zeugnisse von Dvořáks formaler Gestaltungskunst und Erfindungskraft.

Symphonie Nr. 6 früher I D-Dur op. 60
Sätze: I. Allegro non tanto – II. Adagio – III. Scherzo (Furiant), Presto – IV. Finale, Allegro con spirito.

UA: Prag 1881
Die Hans Richter gewidmete Symphonie läßt wohl einen gewissen Einfluß von Brahms erkennen, besonders in den Ecksätzen, aber die schöpferische Originalität eines neuen Meisters der Symphonie ist doch ganz deutlich. Das gilt von dem Scherzo, dessen feuriger Schwung uns aus der Welt der *Slawischen Tänze* wohlbekannt ist; das gilt im tieferen Sinne jedoch vom Adagio, einem herrlich gesangvollen Stück. Überhaupt ist dieses Orchesterwerk meisterhaft instrumentiert.

Symphonie Nr. 7 früher II d-moll op. 70
Sätze: I. Allegro maestoso – II. Poco adagio – III. Scherzo, Vivace – IV. Finale, Allegro.
UA: London 1885

Diese pessimistisch gestimmte Symphonie ist nicht durchweg zutreffend die »Tragische«, manchmal auch die »Brahmssche« genannt worden. Ein liedhafter Satz wie der zweite wirft ins Schattenreich dieser Symphonie durchaus freundliche Lichter. Mit einigem Recht hat man hier Einflüsse Wagners und vielleicht sogar Bruckners vermutet. Aber in erster Linie ist das Tongedicht aus der Empfindungswelt des Böhmentums geboren, und diese naive Naturverbundenheit läßt fremden Vorbildern nur begrenzt Raum.

Symphonie Nr. 8 früher IV G-Dur op. 88
Sätze: I. Allegro con brio – II. Adagio – III. Allegretto grazioso – IV. Allegro ma non troppo.
UA: Prag 1890

Noch zutreffender als die F-Dur-Symphonie könnte man dieses Werk als Dvořáks »Pastorale« bezeichnen, denn sein poetisches Merkmal sind die dichterisch frei sich auslebenden, böhmische Stimmungen schildernden Motive und Motivteile. Das hervorragendste Kennzeichen ist jedoch die ganz eigenständige Orchestersprache.

Symphonie Nr. 9 früher V e-moll op. 95 »Aus der Neuen Welt«
Sätze: I. Adagio, Allegro molto – II. Largo – III. Scherzo Molto vivace – IV. Allegro con fuoco.
UA: New York 1893

Dvořáks populärste Komposition war bei der Uraufführung am 16. Dezember 1893 ein Riesenerfolg. »Wie ein König« habe er in der Loge der Carnegie Hall die endlosen Ovationen des Publikums entgegennehmen müssen, schrieb Dvořák stolz an seinen Verleger Fritz Simrock. Er war nun »in«. Geschäftsleute zierten Krawatten und Gehstöcke mit seinem Namen. Eine Fülle kurzer, einprägsamer Themen, die enge thematische Verknüpfung der Sätze und die geglückte Verschmelzung amerikanischer und indianischer Motive mit tschechischer Musiksprache zeichnen die Symphonie »Aus der Neuen Welt« aus. Der von Dvořák nach Beendigung der Komposition eher beiläufig gewählte Titel entsprang seiner Begeisterung für Amerika, gab aber schon vor der Uraufführung zu Spekulationen Anlaß, er habe sich amerikanischer Melodien »bedient«. Dabei ließ sich Dvořák von Spirituals und indianischen Melodien allenfalls inspirieren, er zitierte oder kopierte sie nicht. »Das ist und bleibt immer tschechische Musik«, soll er dazu gesagt haben, was beispielsweise im Trio des vierten Satzes deutlich wird. Dvořáks letzte Symphonie erfreute sich stets einer immensen Beliebtheit, wenngleich Puristen die *Siebte* wegen ihrer kompositorischen Perfektion und die *Achte* aufgrund ihrer stilistischen Kühnheit vorziehen.

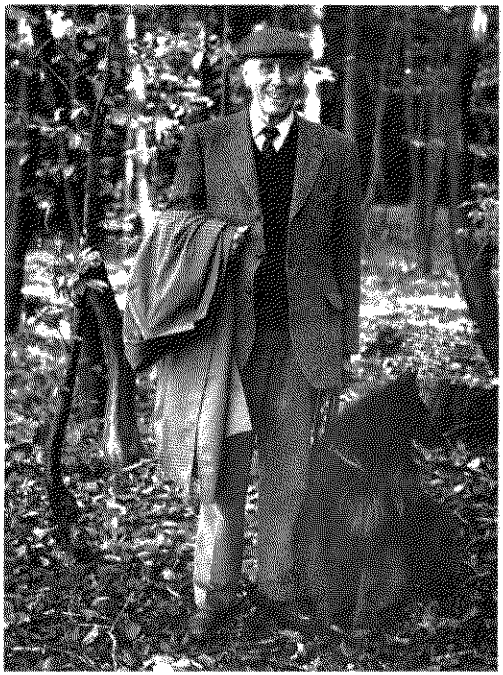
Instrumentalkonzerte

Konzert für Violine a-moll op. 53
Sätze: I. Allegro ma non troppo – II. Adagio ma non troppo – III. Allegro giocoso ma non troppo.
UA: Prag, 1883

Im September 1879 hatte Dvořák die erste Fassung des Werks vollendet. Er widmete es dem Violinvirtuosen Joseph Joachim, der schon an Brahms' Violinkonzert mitgewirkt hatte, und legte es ihm vor. Joachim schlug Änderungen der Solo-Kadenzen und des Schlußsatzes vor. Im Mai 1880 und im Sommer 1882 nahm das Werk seine endgültige Gestalt an, in der es am 14. Oktober 1883 der junge Geiger František Ondricek unter der Leitung von Moric Anger im Tschechischen Nationaltheater in Prag erstmals spielte.

Konzert für Violoncello h-moll op. 104
Sätze: I. Allegro – II. (quasi improvisando) Adagio ma non troppo – III. Allegro moderato.
UA: London 1896
Für das Cello hatte Dvořák eigentlich nicht viel übrig. »Oben näselt es, unten brummt es«, soll er gesagt haben. Hanus Wihan, Gründer des später weltberühmten Böhmischen Streichquartetts, bewegte Dvořák zur Komposition des Solo-Konzerts. Als Dvořák ein ergreifender Brief der einstmals angebeteten Schwägerin Josefina erreichte, zitierte er im Mittelsatz sein Lied »Laßt mich allein«, das ihr besonders gut gefallen hatte. Ihr plötzlicher Tod veranlaßte Dvořák zur Umarbeitung des Schlußteils. Er verzichtete auf eine effektvolle Kadenz, ließ das Liedthema erneut anklingen. Für Wihans virtuose Kadenz-Vorschläge war mithin kein Platz mehr. Sie hätten den Charakter des Werks verändert. Am 19. März 1896 spielte Leo Stern unter der Leitung des Komponisten in der Londoner Uraufführung das Soloinstrument.

Werner Egk
1901 – 1983



Werner Egk

Um Werner Egk, den Erfolgskomponisten der Kriegs- und Nachkriegszeit, ist es heute stiller geworden, obwohl seine bühnenwirksamen Opern und Ballette nie ganz aus den Spielplänen verschwunden sind. Zum Verblassen seines Nachruhms mag beigetragen haben, daß seine Musik heute manchmal allzu gefällig wirkt; auch hat man ihm immer wieder opportunistisches Verhalten im Dritten Reich vorgeworfen, ein Vorwurf, der aber beispielsweise auch auf Richard Strauss zutrifft, dessen Beliebtheit dadurch keine Einbuße erlitt.

Egk war ein vielseitig begabter Künstler, der sich lange Zeit unschlüssig war, ob er sich mehr der Literatur, der Graphik oder der Musik widmen solle; er löste das Dilemma dadurch, daß er die Texte zu seinen Opern selber schrieb und das Zeichnen nebenher betrieb. Sein süddeutsches Theaternaturell zog ihn zu Oper und Ballett gleicherweise hin; zu seiner künstlerischen Spannweite gehörte auch ein ausgeprägtes Faible für die romanische Geisteswelt. Werner Egk (der eigentlich Werner Joseph Mayer hieß) wurde am 17. Mai 1901 als Sohn eines Schullehrers im schwäbisch-bayerischen Auchsesheim bei Augsburg geboren. Nachdem er 1929 nach Lochham bei München übergesiedelt war, studierte er bei Carl Orff Komposition. Die Schaubühne beschäftigte ihn als Komponisten und Bühnenmaler; zeitweise arbeitete er auch für ein Marionettentheater. Nach einem Intermezzo in Berlin, wo er vom Intendanten der Funkstunde mit der Komposition von Hörspielmusiken beauftragt war, kehrte er 1930 wieder nach München zurück, wo er in ähnlicher Funktion für den Bayerischen Rundfunk tätig war. Nach dem durchschlagenden Erfolg seiner heiteren Volksoper *Die Zaubergeige* (1935) ging er auf Einladung von Heinz Tietjen als Kapellmeister an die Oper Unter den Linden in Berlin, kehrte aber 1941 nach Lochham zurück. Im selben Jahr übernahm er die Leitung der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer. In dieser Funktion widmete er sich vor allem der Interessenvertretung der Komponisten in der Urheberrechtsgesellschaft STAGMA. Seine Erfahrung auf diesem Sektor kam nach dem Krieg der GEMA zugute, deren Vorsitzender und Aufsichtsrat er lange Jahre war. Von 1950 an leitete er als Direktor den Wiederaufbau der Hochschule für Musik in Berlin, gab diesen Posten aber schon 1953 an Boris Blacher ab und zog sich wieder nach Süddeutschland zurück. Er wirkte als Gastdirigent an der Staatsoper in München und widmete sich hauptsächlich seinem kompositorischen Schaffen. Am 9. Juli 1983 ist er in Inning am Ammersee gestorben.

In musikalischer Hinsicht ist Egks Schaffen vor allem Strawinsky und seinem Lehrer Carl Orff verpflichtet. Wiewohl seine Harmonik gelegentlich gepfefferte Reibungen aufweist, verläßt sie doch nicht ernstlich den Boden der Tonalität. Sein urwüchsiger Sinn für Rhythmus und sprechenden Gestus prädestinierten ihn für das Musiktheater. Anfänglich hat sich Egk um die Erneuerung der Rundfunkmusik bemüht. Mit seiner Rundfunkkantate *Ein neuer Sender sagt sich an* (1930) machte er

erstmals auf sich aufmerksam. Es folgten das Rundfunkoratorium *Furchtlosigkeit und Wohlwollen* (1931) und der 1933 im Bayerischen Rundfunk uraufgeführte *Columbus*, der später auch in verschiedenen Bühnenfassungen aufgeführt wurde.

Egks Opernschaffen ist vielgestaltig und reicht von der heiteren Volksoper *Die Zaubergeige* bis zu anspruchsvollen Opernfassungen literarischer Vorlagen. Neben der *Zaubergeige*, die über 100 Inszenierungen erlebte, wurde *Peer Gynt* (1938) nach Ibsen sein erfolgreichstes Werk. Weitere Opern sind *Circe* (UA: Berlin 1948) nach Calderón, *Irische Legende* (1955) nach William Butler Yeats, *Der Revisor* (1957) nach Nikolai Gogol, *Die Verlobung in San Domingo* (1963) nach Heinrich von Kleist und eine Neufassung des Circe-Stoffes unter dem Titel *Siebzehn Tage und vier Minuten* (UA: Stuttgart 1966).

Von seinen Balletten waren *Joan von Zarissa* (1940) und *Abraxas* (1948) am erfolgreichsten. Es folgten: *Ein Sommertag* (UA: Berlin 1950), *Die chinesische Nachtigall* (UA: München 1953) nach Hans Christian Andersen, *Danza* (UA: München 1961) und *Casanova in London* (UA: München 1969).

Das reine Orchesterwerk ist weniger umfangreich. Es begann mit *Georgica*, 4 rhythmisch stampfenden Bauernstücken für Orchester, und der *Geigenmusik mit Orchester* (1936). Im selben Jahr entstand aber auch die *Olympische Festmusik*; noch 1941 folgte die Musik zu dem Propagandastreifen »Blaue Jungs« mit dem schmissigen *Marsch der deutschen Jugend*. Ein wirkliches Meisterwerk ist aber Egks meistgespieltes Orchesterstück, die *Französische Suite* (1949) für großes Orchester nach Cembalostücken von Rameau, eine tänzerisch-beschwingte und raffiniert instrumentierte Partitur, in der französischer Esprit und bajuwarische Geradheit sich auf reizvolle Weise verbinden. Aber auch exotische Folklore hatte es Egk angetan. Den *Variationen über ein karibisches Thema* für großes Orchester (1959) liegt das Volkslied *Chouconne* zugrunde, das zwischen geradem und ungeradem Takt pendelt. 1960 kam es unter dem Titel *Danza* als Ballett auf die Bühne. 1979 wurde das letzte große Orchesterwerk, *Spiegelzeit*, ein Auftragswerk der Pfälzischen Philharmonie, uraufgeführt. Einige Vokalwerke verdienen ebenfalls Erwähnung, so die virtuosen *Quattro Canzoni* (1932) für Tenor und Orchester (Sopranfassung 1956), *Chanson et Romance* (1953) für hohen Sopran und Orchester und *Nachgefühl*, eine Trauerkantate auf den Tod einer Katze nach Versen von Klabund (1975) für Sopran und Orchester. 1973 erschienen Egks lesenswerte Erinnerungen »Die Zeit wartet nicht«, die auch in einer ergänzten und illustrierten Taschenbuchausgabe vorliegen.

Bühnenwerke

Die Zaubergeige

Oper in drei Akten – Text vom Komponisten und von Ludwig Andersen (Ludwig Strecker) nach dem gleichnamigen Puppenspiel von Franz Graf von Pocci.
UA: Frankfurt am Main 1935
Personen: Kaspar (Bar) – Gretl (S) – Der Bauer (B) – Ninabella (S) – Amandus (T) – Guldensack (B) – Cuperus (B) – Fangauf (T) und Schnapper (B), zwei Räuber – Der Bürgermeister (T) – Der Richter (T) – Lakaien (T und B) – Ein Offizier – Elementargeister, Gäste und Dienerschaft im Schloß, Gerichtsbeamte, Trommler, Stadtwache und Volk.
Ort und Zeit: Märchenwelt.
Schauplätze: Bauernhof; Wegkreuzung im Wald; Schloß der Ninabella; Gasthof; Schloßpark; Galgenberg vor der Stadt.

Kaspar will in die weite Welt, aber der Bauer läßt seinen Knecht nicht fort. Er soll erst einmal den Schaden an Axt, Hacke und Pflug ersetzen. Gretl will für ihn die Schuld abverdienen und gibt ihm noch ihre letzten drei Kreuzer auf den Weg mit, die Kaspar gleich einem Bettler schenkt, der ihm im Wald begegnet. Der Bettler ist in Wirklichkeit der Erdgeist Cuperus, der Kaspars Barmherzigkeit mit dem Geschenk einer Geige belohnt. Mit Hilfe der Zauberkraft dieser Geige kann Kaspar sich jeden Wunsch erfüllen, solange er auf die Liebe verzichtet. Da kommt der Wucherer Guldensack. An ihm probiert Kaspar die Wunderkraft seiner Geige aus. Der Geigenklang zwingt Guldensack zu tanzen, bis er umfällt. Kaspar zieht fröhlich weiter. Die Räuber Fangauf und Schnapper nutzen die Gelegenheit, um den bewußtlosen Guldensack auszurauben. Unter dem Namen Spagatini ist Kaspar ein berühmter Geigenvirtuose geworden. Die schöne Ninabella läßt ihn

aufs Schloß einladen, wo Gretl inzwischen Kammerzofe geworden und Guldensack Hofmarschall ist. Ninabella schickt die beiden zu ihm ins Gasthaus. Guldensack erkennt Kaspar wieder und glaubt, damals von ihm beraubt worden zu sein. Das Wiedersehen mit ihrem geliebten Kaspar wird für Gretl eine bittere Enttäuschung, denn sie ist ihm scheinbar gleichgültig geworden. Kaspar hat ein schlechtes Gewissen und betrinkt sich. Da kommen der Bürgermeister und die Honoratioren der Stadt und überreichen ihm eine goldene Ehrenkette.
Im Schloßpark lauscht man Kaspars Geigenspiel. Die schöne Ninabella macht Kaspar so verliebt, daß er sie begehrt. Doch als er sie küßt, verliert die Geige ihre Zauberkraft. Guldensack und Amandus, der eifersüchtige Liebhaber der Ninabella, lassen ihn als Dieb verhaften. Kaspar wird zum Galgen geführt. Vor seiner Hinrichtung erklärt er Gretl, die vergeblich für ihn um Gnade fleht, daß er sie noch immer liebt. Da greift der Erdgeist Cuperus rettend ein. Er bringt Kaspar die Geige, und nach seinem Spiel müssen alle tanzen. Fangauf und Schnapper werden als Räuber entlarvt. Kaspar darf die Geige behalten. Doch er zieht es vor, mit Gretl ein glückliches Leben zu führen.

Peer Gynt
Oper in einem Vorspiel und drei Akten – Text vom Komponisten nach dem gleichnamigen Drama von Henrik Ibsen.
UA: Berlin 1938
Personen: Peer Gynt (Bar) – Aase, seine Mutter (A) – Solveig (S) – Der Haegstadbauer (B) – Ingrid, seine Tochter (S) – Mads, ihr Bräutigam (T) – Der Alte (T) – Die Rothaarige (S) – Ein häßlicher Junge – Der Präsident (B) – Drei Kaufleute (T, Bar und B) – Drei schwarze Vögel (S) – Ein Unbekannter (B) – Der Schmied – Der Dorfvogt und seine Frau – Ein alter Mann – Ein Kellner – Burschen und Mädchen, Hochzeitsgäste, Trolle, Matrosen, Clowns, Neger, Dirnen, Tänzer und Tänzerinnen.
Ort und Zeit: Peer Gynts norwegische Heimat, Mittelamerika und das nordische Dämonenreich der Trolle, um 1850.
Schauplätze: eine kahle Anhöhe; Hof des Haegstadbauern; Geröllhalde im Hochgebirge; am Trollhof im Berg des Alten; Waldlichtung im Hochgebirge mit Peers Blockhütte; am Kai einer mittelamerikanischen Hafenstadt; Hafenschenke; niedergebrannter Wald in Norwegen.

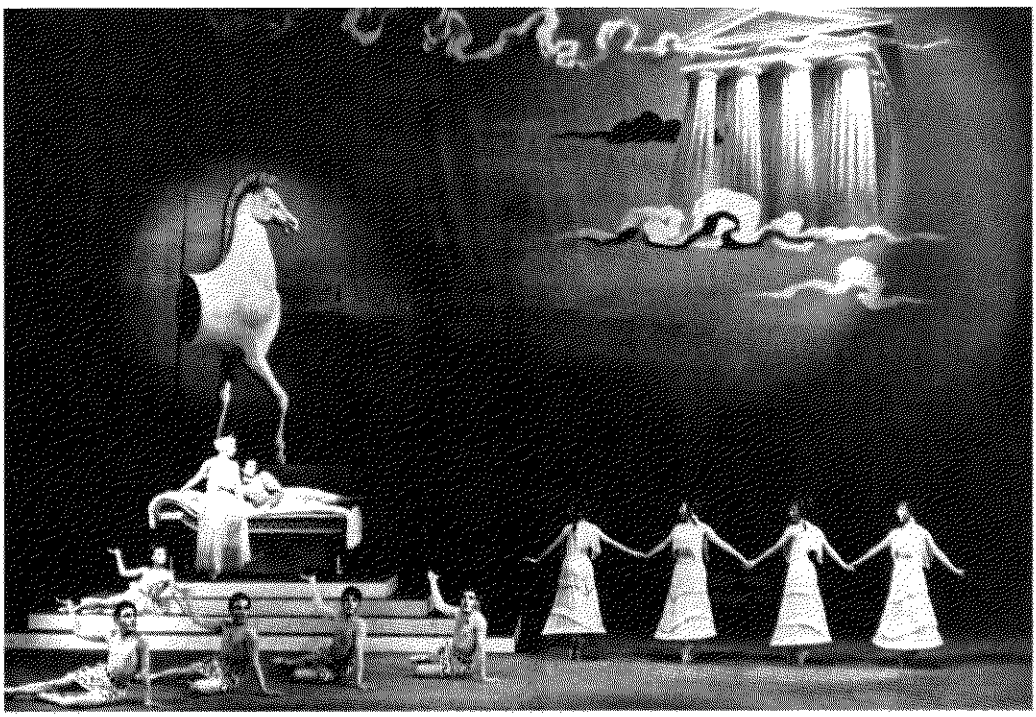
In sehr freier Anlehnung an Ibsens dramatisches Gedicht über Peer Gynt, den Phantasten, Windbeutel und »halben Sünder«, mit dem der norwegische Dichter den Oberflächenmenschen seiner Zeit schildern wollte, hat Egk das Libretto seiner Oper gestaltet, wobei die Grundzüge der berühmten Vorlage gewahrt bleiben. Peer Gynt ist auch hier »nichts Ganzes und nichts Halbes, weder gut noch schlecht, ein Mann, der niemals er selbst gewesen«.
Das Vorspiel gibt eine bildkräftige Charakterisierung Peer Gynts, der in der nordischen Gebirgslandschaft seiner Heimat davon träumt, auf einer Wolke in die Ferne getragen zu werden. Im ersten Akt erscheint Peer als ungebetener Gast bei der Hochzeit von Mads und Ingrid auf dem Hof des Haegstadbauern. Auch Solveig kommt zum Fest, die von Peers Wesen ebenso fasziniert wie abgeschreckt ist. In rauschhafter Anwandlung entführt Peer Gynt die Braut. Doch er ist ihrer bald überdrüssig, seine Sehnsucht gilt Solveig. Er gerät schließlich in den Bannkreis der Trolle. Der Alte und dessen rothaarige Tochter locken ihn in ihr Bergreich. Aase, Peers alte Mutter, und Solveig, die den Phantasten durch ihre Liebe retten möchte, können den Lauf der Dinge nicht mehr aufhalten. Clownerie, Akrobatik und Groteske beherrschen die dämonische Welt der Trolle. Peer Gynt will die Rothaarige heiraten. Die Trolle bedrängen ihn, bis Peer den Namen Solveigs ruft und der Spuk verfliegt. Im letzten Bild des ersten Aktes kommt Solveig zu der Holzhütte, die sich Peer als Zuflucht vor den Trollen erbaut hat, um mit der Geliebten die Einsamkeit zu teilen. Doch die Rothaarige erscheint mit einem häßlichen Knaben, angeblich Peers Sohn. Unter dem Vorwand, noch Arbeit zu haben, flüchtet Peer und läßt Solveig allein.
Die folgenden Vorgänge hat der Komponist von Afrika nach Mittelamerika verlegt und wesentlich verändert und vereinfacht. Aus den Prahlereien des reichen Handelsherrn Peer Gynt erfahren wir, daß er vor fünfzehn Jahren in der Hafenstadt mittellos angekommen ist und inzwischen Besitzer einer Jacht wurde, die tausend Kisten Gold an Bord hat. Das Schiff darf nach den Gesetzen des Landes nicht mit dem Gold auslaufen. Aber drei Kaufleute, denen Peer seine Phantastereien aufgetischt und seine abenteuerlichen Pläne enthüllt hat, schleichen sich auf das Schiff und verlassen mit ihm den Hafen. Peer Gynt bleibt nur der Trost, daß das Schiff in die Luft fliegt.
Die Vorgänge des dritten Aktes sind geschickt vereinheitlicht: Peer ist wieder in der Heimat. Drei schwarze Vögel, auf verkohlten Stämmen hockend, schildern ihm die Nichtigkeit des Menschenlebens, und ein unheimlicher Fremder mit kalkweißem Gesicht begehrt nach seinem Leichnam. Der Unbekannte gibt dem gealterten Peer Gynt noch einmal Gelegenheit zu innerer Umkehr. Solveigs Bild taucht vor der Seele des Gestrandeten auf. Doch wiederum zieht es ihn hinab in das dämonische Bergreich, wo er nun zum Gebieter der Trolle ernannt werden soll. Mads, Ingrid und die drei Kaufleute bestätigen, daß er wegen seiner Untugenden dafür sehr geeignet sei. Lediglich seine Mutter

bittet für ihn um eine Gnadenfrist. Er findet heim zu Solveig, und der unheimliche Fremde gibt angesichts der Liebe des Mädchens sein Spiel um Peers Seele auf.

Joan von Zarissa
Ballett in einem Prolog, vier Bildern und einem Epilog – Libretto vom Komponisten.
UA: Berlin 1940
Personen: Der Eiserne Herzog – Die Herzogin Isabeau – Joan von Zarissa – Florence – Der Narr Lefou – Die Magd Perette – Ein hünenhafter Ritter – Hofstaat, Gefangene, Krieger, Klagefrauen, Pantomimen und ein Flötenspieler, Sprecher, Chor (Gesangssolisten).
Ort und Zeit: Frankreich im 15. Jahrhundert.
Schauplatz: Am Hof des Eisernen Herzogs.

Durch die Beschäftigung mit der höfischen Musik und Literatur des französischen Mittelalters wurde Werner Egk zu diesem Libretto und der Ballettmusik angeregt. Joan von Zarissa ist ein Thema des Welttheaters, eine Ballett-Version des Don-Juan-Stoffes.
Um die Herzogin Isabeau für sich zu gewinnen, tötet Joan von Zarissa den Eisernen Herzog im Duell. In der Kathedrale beweint die Herzogin den Verlust ihres Gemahls. Sie widersetzt sich der Liebe Joans, doch schließlich erliegt sie seinem Werben. Joan wird Herzog.
Um das Herzogspaar zu unterhalten, wird ein pantomimisches Schauspiel aufgeführt. Darin wird ein junges Mädchen von einem feuerspeienden Ungeheuer gefangengehalten und schließlich von einem Helden befreit.
Joan verliebt sich in Florence, die Darstellerin des jungen Mädchens, und stürzt damit die Herzogin in Eifersucht und tödliche Verzweiflung. Beim Würfelspiel mit dem Narren Lefou verliert Joan sein Geld. Zuletzt wird um Florence gespielt, und als der Narr gewinnt, nimmt sie sich das Leben. Drei verschleierte Figuren verfolgen Joan. Es sind die Geistererscheinungen der Herzogin Isabeau und des Mädchens Florence sowie die des Eisernen Herzogs, der Joan mit seinem Schwert tötet.

Abraxas
Ballett in fünf Bildern – Libretto vom Komponisten nach Heinrich Heines Ballett-Entwurf »Der Doktor Faust. Ein Tanzpoem nebst kuriosen Berichten über Teufel, Hexen und Dichtkunst«.
UA: München 1948
Personen: Faust – Archisposa, die Erzbuhlerin – Bellastriga (Mephistophela) – Satanas – Der Tiger – Die Schlange – Marbuel, der Kinderteufel – Der König von Spanien – Helena – Margarete – Hofgesellschaft, Buhlerinnen und Buhler, Bacchantinnen und Bac-



Abraxas. Uraufführung in München, 1948

chanten, Bewohner einer mittelalterlichen Stadt
Ort und Zeit: Deutschland und Spanien im Übergang vom Mittelalter zur Renaissance; Welt der deutschen und der antiken Sage.
Schauplätze: Fausts Studierstube; am spanischen Königshof; Hexensabbat und Höllenspuk (Pandämonium); antikes Reich der Helena; mittelalterliche Stadt.

Werner Egks Ballett-Adaption des Faust-Stoffes wurde von Heinrich Heines 1847 für das englische Tanztheater geschaffenem Libretto-Entwurf angeregt, der die alte deutsche Volkssage zum Inhalt hat, die mit dem Untergang Fausts abschließt. Das Werk erregte einen berühmten Theaterskandal, da es der damalige Kultusminister Alois Hundhammer nach 5 Aufführungen wegen vermeintlicher Obszönität verbieten ließ. Der Werbeeffekt dieser Maßnahme war beträchtlich, aber in München wurde es erst 1979, also nach 31 Jahren, wieder aufgeführt.
Des Suchens und Irrens müde, schließt Faust mit Bellastriga einen Teufelspakt, der ihm seine Jugend wiedergibt. Auf einem Ball am spanischen Königshof erkennt er in der Gestalt der Herzogin von Parma die teuflische Erzbuhlerin Archisposa. Faust unterhält die Hofgesellschaft mit magischen Phantasmagorien, die zum Entsetzen der Zuschauer erotisch immer eindeutiger werden. Höhepunkt des Balletts ist dann der höllische Hexensabbat. Fausts Streben sinkt zur Sucht nach Befriedigung animalischer Triebe herab. Um sich davon zu befreien, sucht er Erfüllung in der Welt der klassischen Antike. Bellastriga gaukelt ihm das Reich der Helena vor, in dem bacchantische Orgien gefeiert werden. Als der Trug entschwindet, versucht die in ein Skelett verwandelte Helena, Faust zu gewinnen und zu verführen. Die Antike erweist sich als eine Welt des Scheins und des grausigen Verfalls. Nun sehnt sich Faust nach Einfachheit und echter Lebensfreude, die er im bunten Treiben eines mittelalterlichen Volksfestes zu finden hofft. Hier erfährt er in der Begegnung mit Margarete das Erlebnis echter Liebe. Bellastriga hält ihm den Teufelspakt vor. Faust zerreißt ihn und verliert damit Jugend und Schönheit. Margarete erkennt in dem alten Faust ihren jungen Geliebten nicht wieder. Archisposa stachelt die Volksmenge zu einem infernalischen Tanz auf, in den Faust und Margarete hineingerissen werden und dabei den Tod finden.

Irische Legende
Oper in fünf Bildern – Text vom Komponisten nach der irischen Sage »Countess Cathleen O'Shea« aus der Sammlung »Irish Fairy and Folk Tales« und dem Versdrama »Countess Cathleen« von William Butler Yeats.
UA: Salzburg 1955
Personen: Cathleen (S) – Aleel, ein Dichter (Bar) – Der Tiger (Bar) – Der Geier (T) – Zwei Eulen (S und A) – Zwei Hyänen in Gestalt von Kaufleuten (T und Bar) – Zwei Hirten (T und B) – Erscheinung des verdammten Faust (B) – Eine Stimme (B) – Oona, Amme (A) – Verwalter (Bar) – Die Schlange – Knechte und Gesinde – Die leeren Seelen – Die Engel.
Ort und Zeit: ein ethisches Gleichnis zwischen Sage und Wirklichkeit.
Schauplätze: Dämonenwald; im Hause der Cathleen; an einem Kreuzweg.

Dämonen und Engel ringen um die Seelen der Menschen. Die Raubtiere klagen die Menschen an, ihrer Bestimmung nicht gerecht zu werden. Durch eine Hungersnot wollen die Dämonen, das sind die Seelen der Raubtiere, die Menschen dazu zwingen, ihre Seelen zu verkaufen und sich vollends zu entwürdigen. Die reiche Cathleen erfährt durch ihren Geliebten, den Dichter Aleel, von diesem Plan. Aleel schlägt vor, zu fliehen, sie aber fühlt sich durch die Gefahr zur Menschlichkeit aufgerufen. Sie verteilt Nahrungsmittel an Hungernde, doch die Dämonen scheinen trotzdem dem Sieg nahe zu sein, denn Cathleen steht in ihrer barmherzigen Hilfsbereitschaft allein. Viele Menschen verkaufen ihre Seelen. Schließlich ist auch Cathleen dazu bereit – allerdings nur unter der Bedingung, daß dafür alle anderen gerettet werden. Die Boten des Todes kommen, doch Cathleens menschliche Größe und Opferbereitschaft triumphieren. Engel führen sie in das himmlische Reich des Lichtes und des Friedens, und die Dämonen müssen erkennen, daß sie keine Macht über den Menschen haben.

Der Revisor
Komische Oper in fünf Akten – Text vom Komponisten nach der gleichnamigen Komödie von Nikolai Gogol.
UA: Schwetzingen 1957
Personen: Der Stadthauptmann (B-Bar) – Anna, seine Frau (A) – Marja, seine Tochter (S) – Der Richter (B) – Der Kurator der Armenanstalten (B) – Der Postmeister (T) – Dobschinski (Bar) und Bobschinski (T), Privatiers – Chlestakow, Beamter aus St. Petersburg (T) – Ossip, sein Diener (B) – Die Schlossersfrau (MS) – Eine junge Witwe (S) – Mischka, Diener des Stadthauptmanns (T) – Ein Kellner.
Ballett-Pantomime im dritten Akt: Chlestakow, Marja und Anna.
Ort und Zeit: russische Kleinstadt um 1840.
Schauplätze: im Hause des Stadthauptmanns; Zimmer in einem Gasthof.

Das Werk entstand im Auftrag des Süddeutschen Rundfunks für die Schwetzinger Festspiele 1957. Egk hat Gogols satirische Komödie sehr wirkungsvoll auf die Gegebenheiten der Musikbühne übertragen. Seine

Oper besteht aus 22 Nummern, Arien und Ensembles sowie verbindenden Rezitativen.
Der Parlandostil des Werkes bestimmt den Charakter und das Tempo der Handlung. Die zentrale Gestalt ist Chlestakow, der vermeintliche Revisor und liebenswürdige Hochstapler aus der Hauptstadt St. Petersburg, dem eine korrupte Kleinstadt-Spießerschaft bewundernd zu Füßen liegt, bis der Schwindel schließlich aufkommt.

Die Verlobung in San Domingo
Oper in zwei Akten, einem Vor- und einem Zwischenspiel – Text vom Komponisten nach der gleichnamigen Novelle von Heinrich von Kleist.
UA: München 1963
Personen: Herr Weiß (B) und Herr Schwarz (T), Figuren des Vor- und Zwischenspiels – Babekan, eine Mulattin (A) – Jeanne, ihre Tochter (S) – Hoango, ein Neger (B) – Christoph von Ried, Offizier der französischen Armee (T) – Gottfried von Ried, sein Onkel, ein alter Kolonialoffizier (B) – Nanky, ein Negerjunge – Französische Soldaten, Neger und Mulatten.
Ort und Zeit: Santo Domingo im Jahre 1803.
Schauplatz: Haus in einer Pflanzersiedlung.

Offensichtlich wurde Egk zu dieser Oper sowohl durch die sein humanistisches Weltverständnis ansprechende literarische Vorlage als auch durch seine Reise nach Westindien im Jahre 1959 inspiriert. Außerdem gibt es eine Verbindung dieses Stoffes zu Egks jahrelanger Beschäftigung mit der Lebensgeschichte des Amerika-Entdeckers Christoph Kolumbus.
Herr Weiß und Herr Schwarz, die Figuren des Vor- und Zwischenspiels, interpretieren und kommentieren das Bühnengeschehen. Die Oper behandelt die tragische Liebe des Mischlingsmädchens Jeanne zu dem französischen Offizier Christoph von Ried während des historischen Aufstands der Neger und Mulatten von Haiti gegen die französische Kolonialherrschaft (1791-1803) und richtet sich gegen Rassenhaß und nationalistischen Fanatismus.

Gottfried von Einem
geb. 1918

Einems Kompositionen, die sich das so bescheiden wie selbstbewußt klingende Ziel gesetzt haben, »meinem Publikum und mir selbst Freude zu machen«, bekennen sich, von den Weiterentwicklungen der Tonsprache durch die Avantgarde kaum beeindruckt, zu einer tonal gebundenen Musiktradition. Der am 24. Januar 1918 in Bern geborene Sohn eines österreichischen Militärattachés empfing entscheidende Eindrücke als Schüler Boris Blachers.

Seit dem Erfolg seiner bei den Salzburger Festspielen 1947 uraufgeführten Oper *Dantons Tod*, eine feste Größe in der internationalen Musikwelt, bekleidete Einem auch zahlreiche öffentliche Stellungen (u. a. Direktoriumsmitglied der Salzburger Festspiele). Außer 6 Opern schrieb Einem 5 Ballettmusiken, ferner Instrumentalkonzerte, Symphonien, Lieder und Chorwerke. Charakteristisch für seinen Kompositionsstil, der Einflüsse u. a. von Mahler, Strawinsky, Blacher, aber auch des Jazz verarbeitet, sind vor allem die rhythmische Eindringlichkeit und die Vielfalt unterschiedlichster Ausdrucksmittel.

Dantons Tod
Oper in zwei Teilen (sechs Bildern) – Text: Boris Blacher und Gottfried von Einem nach Georg Büchners Drama.
UA: Salzburg 1947
Personen: Georg(e) Danton (Bar) – Camille Desmoulins (T) – Hérault de Séchelles (T) – Robespierre (T) – Saint-Just (B) – Herrmann, Präsident des Revolutionstribunals (Bar) – Simon, Souffleur (B) – Ein junger Mensch (T) – Erster/Zweiter Henker (T/B) – Julie, Gattin Dantons (MS) – Lucile, Gattin Desmoulins' (S) – Eine Dame (S) – Ein Weib, Simons Frau (A) – Chor: Männer und Frauen aus dem Volk.
Ort und Zeit: Paris 1794.

Deputierte sitzen beim Kartenspiel mit ihren Damen. Desmoulins überbringt die Nachricht von der Hinrichtung der Hébertisten. Danton weigert sich, jetzt schon im Konvent gegen Robespierres Schreckensherrschaft zu intervenieren. Auf der Gasse prügelt Simon sein Weib: Sie hält die Tochter zur Prostitution an. Empörung der Volksmenge über die reichen Kavalie-

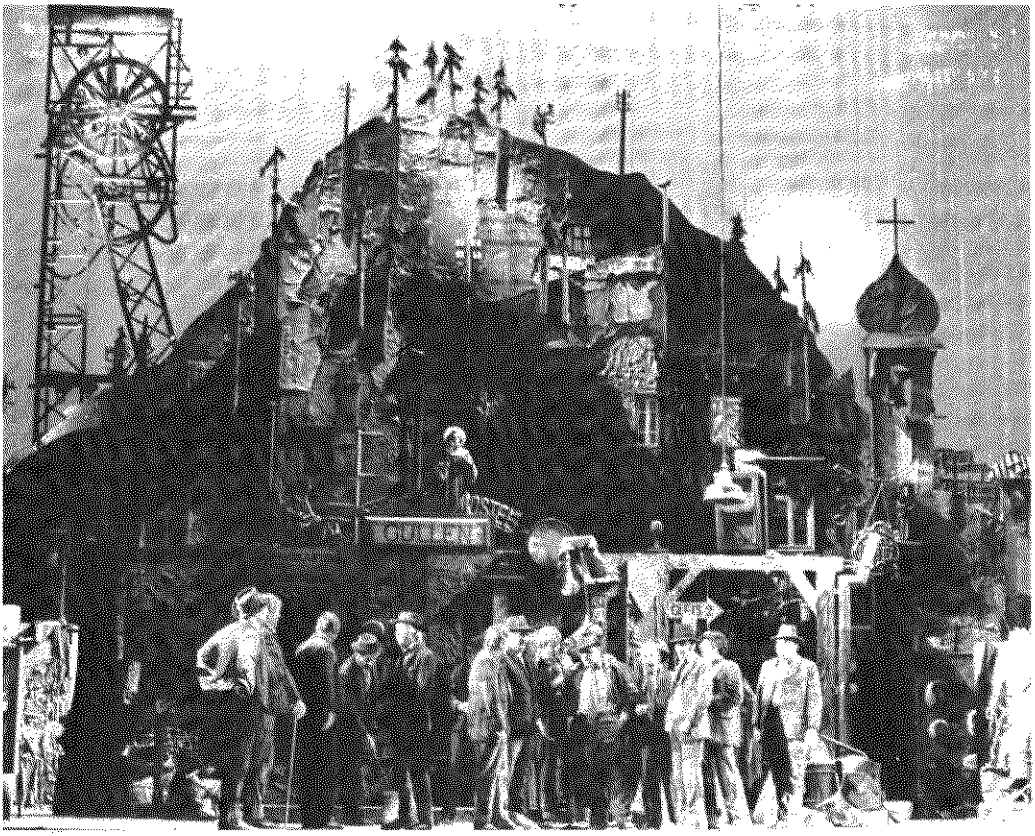
re. Robespierre nutzt die Stimmung und wirbt für die Jakobiner. Danton macht Front gegen Robespierres Wahnmoral und leugnet Tugend wie Laster. Robespierre wird von Saint-Just bestärkt, seine Gegner zu vernichten, auch seinen Exfreund Desmoulins, der ihn öffentlich als »Blutmessias« tituliert hat. Danton, Gast bei Camille und Lucile, wird seine bevorstehende Verhaftung berichtet; Flucht kommt für ihn nicht in Frage. Lucile befürchtet das gleiche Schicksal für Camille.
Vor dem Gefängnis: Disput der Menge über die Verhaftung; »Nieder mit Danton« überwiegt aufgrund von Simons Denunziationen. Innen: Danton versucht, den verzweifelten Camille, der Lucile dem Wahnsinn nahe sieht, zu beruhigen. Danton wendet vor dem Revolutionstribunal die Anklage des Hochverrats als Verleumdung zurück gegen seine Feinde, die eine Diktatur errichten wollten. Nach einem Tumult werden die Angeklagten gewaltsam abgeführt. Auf dem Revolutionsplatz tanzt das Volk die Carmagnole. Die Delinquenten werden auf einem Karren herbeigeschafft. Sie singen zur Melodie der Marseillaise vom »Unverstand der Massen«. Nach ihrer Hinrichtung setzt sich Lucile auf die Stufen der Guillotine. Mit dem Ausruf »Es lebe der König« liefert sie sich aus.
Das Libretto konzentriert Büchners Drama, und zwar weitgehend textgetreu; die Massenszenen werden noch stärker akzentuiert, der Chor erhält wirkungsmächtige Bedeutung. Bitonale Elemente bleiben vereinzelt. Die Solopartien sind zumeist im Parlando gehalten.

Der Prozeß
Oper in zwei Teilen (neun Bildern) – Text: Boris Blacher und Heinz von Cramer nach dem Roman von Franz Kafka.
UA: Salzburg 1953
Personen: Josef K. (T) – Der Student (T) – Der Advokat (Bar) – Titorelli (T) – Der Untersuchungsrichter (Bar) – Der Aufseher (Bar) – Der Geistliche (Bar) – Albert K. (B) – Willem (B) – Franz (B) – Der Prügler (B) – Der Gerichtsdiener (B) – Der Fabrikant (B) – Der Direktor-Stellvertreter (T) – Der Kanzleidirektor (B) – Ein Passant (B) – Ein Bursche (T) – Drei junge Leute (T, Bar, B) – Drei Herren (T, Bar, B) – Ein Herr (Sprecher) – Fräulein Bürstner (S) – Die Frau des Gerichtsdieners (S) – Leni (S) – Frau Grubach (MS) – Ein buckliges Mädchen (S) – Stumme Rollen.
Ort und Zeit: Irgendwo 1919.

Der Bankprokurist Josef K. wird morgens verhaftet. Seinem Beruf darf er vorerst noch nachgehen. K. bittet Fräulein Bürstner, seine demnächst in einem Advokatenbüro beschäftigte Nachbarin, um Unterstützung. Sie drängt ihn aus dem Zimmer, er ringt ihr einen Kuß ab. Auf nächtlicher Straße überbringt ein Passant K. die Vorladung zur Vernehmung am nächsten Sonntag. Auf einem Dachboden vor dem Untersuchungsrichter beteuert K. seine Unschuld. Das Verhör nimmt einen ungünstigen Verlauf.
In einem Verschlag von K.s Hausflur werden, aufgrund von K.s Beschwerde, seine Häscher vom Prügler malträtiert. K. beteuert, er habe nur das unwürdige System angeprangert. Sein Onkel bringt K. zu einem befreundeten Advokaten. Dieser wie seine Sekretärin Leni versprechen Hilfe – sie um den Preis von K.s Liebe. Der Fabrikant empfiehlt K., den Maler Titorelli anzugehen: Ihm sitzen hohe Gerichtsbeamten zum Porträt. Titorelli rät zur Verschleppung, Freispruch sei ohnedies undenkbar. Im Dom informiert ein Geistlicher K. über den schlechten Stand seines Verfahrens: Verurteilung drohe. Der Geistliche verwandelt sich in zwei Henker, die im Dunkeln K.s Hinrichtung vollstrecken.
Kafkas Roman wird in kurze Einzelszenen zerlegt. Das Bedrohliche der Situation wird mit der weitgehend in sich kreisenden Instrumentierung unterstrichen. Sprechgesang überwiegt.

Der Besuch der alten Dame
Oper in drei Akten (zehn Bildern) – Text: Friedrich Dürrenmatt nach seinem Drama.
UA: Wien 1971
Personen: Claire Zachanassian, Multimillionärin (MS) – Ihr Gatte VII (Statist) – Gatte IX (T) – Toby und Roby, kaugummikauend (Statisten) – Koby und Loby, blind (T) – Butler (T) –Bürgermeister (T) – Alfred Ill (Bar) – Seine Frau (S) – Sein Sohn (T) – Seine Tochter (MS) – Kameramann (B) – Pfarrer (B-Bar) – Lehrer (Bar) – Arzt (Bar) – Polizist (B-Bar) – Zwei Frauen (S) – Hofbauer (T) – Helmesberger (Bar) – Bahnhofsvorstand (B-Bar) – Zugführer (B) – Kondukteur (T) – Pressemann (Sprecher) – Eine Stimme (T) – Chor: Güllener.
Ort und Zeit: Güllen, eine Kleinstadt; Gegenwart.

Am Bahnhof von Güllen sind die Honoratioren versammelt, um die Ankunft der Multimillionärin Claire Zachanassian zu erwarten, die vor 45 Jahren als Klári Wäscher ihren Heimatort verlassen hat. Sie erhoffen von ihr die Sanierung der Gemeindefinanzen; ihr früherer Geliebter Ill soll vermitteln. Zu ihrem Gepäck gehört auch ein Sarg. Im Wald erinnern sich Claire und Alfred der gemeinsamen Jugend. Er bekennt seine nie erloschene Liebe. Im Gemeindelokal wird für Claire ein Empfang gegeben. Sie verspricht dem Bürgermeister eine Donation in Höhe von einer Milliarde, sofern ihr späte Gerechtigkeit widerfahre: Sie hatte ihre Vaterschaftsklage gegen Ill verloren und mußte Güllen in Schande verlassen, weil zwei Zeugen – inzwischen auf ihr Geheiß zu blinden Eunuchen geworden – einen Meineid schworen. Als Gegenleistung fordert sie Ills Tod. Anfängliche Entrüstung über das Ansinnen macht



Der Besuch der alten Dame. Bayerische Staatsoper München, 1975. Inszenierung: Gustav Rudolf Sellner, Bühnenbild: Jörg Zimmermann

bald Nützlichkeitserwägungen Platz. Ill verspürt in seinem Laden die veränderte Stimmung der Einwohner: Statt zu bezahlen, läßt man anschreiben. Der Pfarrer, von Ill um Beistand gebeten, versichert ihn des ewigen Lebens. Die neue Kirchenglocke hat er auf Kredit bezahlt. Am Bahnhof – auch er auf Kredit renoviert – wird Ill von den Güllenern, die ihm ihre Sympathie beteuern, an der Flucht gehindert. Die inzwischen zum neuntenmal verheiratete Claire können auch der Arzt und der Lehrer nicht von ihrem Plan abbringen. Die Industriebetriebe Güllens gehören ihr bereits. In Ills Laden versucht der Bürgermeister, Ill zum Selbstmord zu bewegen. Ill lehnt ab und fordert ein Gemeindegericht. Im Wald treffen sich Claire und Alfred noch einmal und nehmen Abschied voneinander. Im Beisein von Presse und Rundfunk wollen die Güllener im Theatersaal das Geld entgegennehmen. Ill sträubt sich nicht mehr. Als das Licht erlischt, wird er umringt; als Todesursache stellt man »Herztod« fest. Claire überreicht den Scheck. Sie läßt Alfred in den Sarg legen.
Dürrenmatt kürzte sein Drama um ein Viertel des Textes. Die Oper – eine der meistgespielten zeitgenössischen – ist lyrisch-eklektizistisch durchkomponiert (u. a. Mahlerscher Volkston). Die Personen sind durch spezifische Klangfarben individualisiert.

Jesu Hochzeit
Mysterien-Oper in zwei Akten – Text: Lotte Ingrisch.
UA: Wien 1980
Personen: Jesus (Bar) – Die Tödin, auch in der Maske des Judas (S) – Maria (MS) – Josef (B) – Magdalena (MS) – Lazarus (S) – Engel des Herrn (T) – Chor: Sterbliche, Apostel, Jünger, Evangelisten, Tiere.
Ort und Zeit: Inneres einer Kirchenruine nach der Zeitenwende.

Josef fühlt sich betrogen, als seine Braut Maria ein Kind erwartet, und will sie verstoßen. Ein Engel verkündet ihnen, Gott lasse durch sie seinen Sohn zur Welt kommen. Zurück läßt er ein Kreuz. Die Tödin holt sich den Knaben Lazarus. Jesus verkündet die Aussöhnung mit dem Tode; seine Vereinigung (Ho-

zeit) mit der Tödin verhindert ein Blitz. Auf Magdalenas Bitte erweckt Jesus ihren toten Bruder Lazarus. Die Tödin schwört Rache und folgt Jesus in der Maske des Judas nach Jerusalem.
Jesu Jünger verzweifeln im Sturm. Ein Teil von ihnen wird in die vier Evangelisten verwandelt, der andere in »falsche« Apostel in Tiergestalt: Sie wenden sich, von Judas angestachelt, von Jesus ab. Dieser vergibt ihnen, statt sie zu richten. Ihr Todesurteil über Jesus wird von der Tödin verkündet. Maria und Josef sehen ihren Sohn das Kreuz nach Golgatha tragen. Magdalena vermag nicht an Jesu Tod zu glauben.
Das Thema der Erlösung steht im Zentrum dieser Parabel (u. a. Jesus als göttlicher Bräutigam; die Allegorie der »Tödin«, wie im romanischen Sprachgebrauch). Das Werk ist karg instrumentiert. Wegen angeblicher Blasphemie wurde ein Aufführungsskandal inszeniert.
AM

Hanns Eisler
1898 – 1962

Der Komponist der Nationalhymne der vormaligen DDR und neben Alban Berg und Anton von Webern wichtigste Schönberg-Schüler bewegte sich wie ein Seiltänzer über der scheinbar unüberbrückbaren Kluft zwischen der komplizierten Satztechnik der bürgerlich-avantgardistischen Dodekaphonie und den radikalen Vereinfachungen sozialrevolutionärer Agitationsmusik. Er brachte das Kunststück fertig, überall anzuecken, sich selber treu zu bleiben und schließlich doch allgemein anerkannt zu werden.

Eisler wurde am 6. Juli 1898 in Wien geboren; sein Vater war der Verfasser eines bekannten Handwörterbuchs der Philosophie. Schon der Schüler komponierte in den Schützengräben des Ersten Weltkriegs ein Oratorium nach Texten von Li Tai Pe mit dem Titel *Gegen den Krieg*. Nach Kriegsende begann er ein regelrechtes Musikstudium bei Arnold Schönberg in Mödling, der den mittellosen jungen Mann kostenlos unterrichtete. Eislers erste Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik sind die *Fünf Palmström-Studien* nach Christian Morgenstern. 1925 ging er nach Berlin, wo er Anschluß an Kreise fand, die nicht nur in künstlerischer, sondern auch in politischer Hinsicht radikal dachten, unter ihnen Erwin Piscator und Bertolt Brecht. Von 1927 an entstanden zahlreiche Schauspielmusiken, z. B. zu Georg Büchners »Dantons Tod« und »Die letzten Tage der Menschheit« von Karl Kraus. In der Zusammenarbeit mit Brecht und dem Schauspieler Ernst Busch, die seine intimsten Freunde wurden, wandelte sich Eislers Tonsprache, was zu einem vorübergehenden Zerwürfnis mit Schönberg führte. Hauptwerk des neuen, einprägsamen, einfachen Stils ist das 1930 aufgeführte Oratorium *Die Maßnahme* (Text von Brecht) für Arbeiterchöre, Blasorchester und Schlagzeug. Um dieselbe Zeit wurden Eislers agitatorische Chorlieder mit den kennzeichnenden Ostinatobässen auch in der Sowjetunion bekannt und beliebt. 1933 mußte er Deutschland verlassen. Er reiste über Wien, Paris und Brüssel Brecht nach Dänemark nach, wo die *Lenin-Kantate* und die Anfänge der *Deutschen Symphonie* entstanden. 1937 schrieb er in Madrid Kampflieder für die spanischen Republikaner, 1938 ging er nach Amerika, wo er 1940 einen Forschungsauftrag über Filmmusik an der »New School for Social Research« in New York erhielt, aus dem 1942 ein gemeinsam mit Theodor W. Adorno geschriebenes Buch, »Komposition für den Film«, hervorging. 1941 zog Eisler nach Hollywood, wo er Bühnenmusiken für Brecht schrieb, aber auch Filmmusiken, darunter die zu *Hangmen also die* von Fritz Lang, einem Film, der gegen die Nazis gerichtet war. Er lebte zeitweise in Wohlstand und verkehrte mit Männern wie Schönberg, Igor Strawinski, Thomas Mann und Charlie Chaplin. Schönberg widmete er zu dessen 70. Geburtstag (1944) sein Quintett *Vierzehn Arten, den*

Regen zu beschreiben. 1947 wurde Eisler vor den MacCarthy-Ausschuß zitiert. Das Gefängnisurteil gegen ihn rief empörten Protest zahlreicher Künstler und Männer des öffentlichen Lebens wie Pablo Picasso, Jean Cocteau und Albert Einstein hervor. Eisler wurde daraufhin nach England abgeschoben. Über Prag und Wien kam er wieder nach Deutschland, wo er sich 1950 in Ost-Berlin niederließ. Hier wurde er als Klassiker des deutschen Arbeiter- und Bauernstaats mit Ehren überhäuft, was ihn aber nicht daran hinderte, undogmatische Äußerungen zu machen. In seinen letzten Jahren beschäftigte ihn eine Oper, *Johann Faustus*, deren Text er selbst verfaßte, die er aber nicht mehr vollenden konnte. Der Text wurde von den SED-Amtsträgern als Provokation empfunden. Man warf ihm Pessimismus und volksfremde Ausdrucksweise vor. In Wirklichkeit ist Eisler bei seinen politischen Liedern in der Vereinfachung noch weiter gegangen als Kurt Weill in seinen Songs, aber er hat daneben zeitlebens die bei Schönberg erlernte Differenzierung des musikalischen Ausdrucks – vor allem in seiner Kammermusik – beibehalten. Er starb am 7. September 1962 und erhielt ein Staatsbegräbnis.

SH

Edward Elgar
1857 – 1934

Auf der bekanntesten Abbildung als Ritter des Order of Merit sieht Elgar eher wie ein Kolonialoffizier oder wie ein General aus, und man hat einige Mühe, sich ihn als Komponisten vorzustellen. Aber so zufällig ist das nicht, denn Elgar war um die Jahrhundertwende gefeierter Repräsentant der spätviktorianischen Zeit und der Zeit Eduards II., der zahlreiche Gelegenheitswerke für Staatsanlässe schrieb.

Er wurde am 2. Juni 1857 in Broadheath bei Worcester geboren, übernahm 1885 als Nachfolger seines Vaters das Organistenamt an der katholischen Kirche in Worcester und schlug sich in der Provinz als Dirigent von Amateurorchestern und Chören durch. Erst der 40jährige errang Erfolge in der Landeshauptstadt, vor allem mit den bekannten *Enigma-Variationen* und dem Oratorium *Der Traum des Gerontius*. Sein Ansehen festigte sich rasch und erreichte bald nationale Wertschätzung, die sich in der Verleihung des Adelstitels und der Ehrenstellung eines Hofkomponisten niederschlug.

Stilistisch steht Elgar mit seiner Musik zwischen Johannes Brahms und Richard Strauss. Sowohl die *Enigma-Variationen* (1899) wie auch das *Violinkonzert* sind ohne die Brahms-Tradition nicht zu denken, die Betonung des melodischen Elements und seine Abneigung gegen lineare Kontrapunktik verbinden ihn mit Strauss, der ihn als »fortschrittlichen Komponisten« begrüßte. Erstaunlich ist, daß der Katholik Elgar mit seinen großen Oratorien (*Der Traum des Gerontius*, 1900, *Die Apostel*, 1903, *Das Königreich*, 1906) die Liebe seines anglikanischen Publikums gewinnen konnte. Doch sind diese Werke nicht dogmatisch eingeengt, sondern huldigen einer nazarenischen Ästhetik über den Konfessionen. Elgars wohl bedeutendstes Werk ist seine *2. Symphonie*, in der die Prachtentfaltung des Anfangs kontinuierlich demontiert wird, bis der Fluß der Musik völlig versiegt, ein symbolischer Abgesang auf die Epoche. Am bekanntesten sind allerdings neben den *Enigma-Variationen* die fünf *Pomp and Circumstance*-Märsche. Von seinen Gesängen verdienen die *Sea Pictures* (1900) hervorgehoben zu werden, deren atmosphärische Weiträumigkeit den Vergleich mit Turners kosmischen Seestücken nahelegt. Nach 1919 schuf Elgar in einer gewandelten Epoche kein Werk von Bedeutung mehr; er starb hochgeehrt am 23. Februar 1934 in Worcester.

Auf dem Kontinent war er lange Zeit nur als Komponist des Salonstücks *Salut d'amour* bekannt, doch hat die Schallplattenindustrie mittlerweile alle wichtigen Werke zugänglich gemacht. SH

George Enescu
1881 – 1955

Enescu ist hierzulande hauptsächlich durch seine *Rumänischen Rhapsodien* für Orchester bekannt, wirkungsvoll instrumentierte Stücke, aber in einer Weise rumänisch und auf Oberflächenglanz gebracht, wie Franz Liszts *Ungarische Rhapsodien* ungarisch sind. Enescu wurde am 19. August 1881 zu Liveni-Vîrnai, heute George Enescu, geboren und studierte in Wien bei Joseph Hellmesberger (Sohn) Violine. Als 13jähriger kam er nach Paris, wo er u. a. Schüler von Ambroise Thomas, Jules Massenet und Gabriel Fauré war. Um die Jahrhundertwende begann seine Karriere als reisender Virtuose. Enescu war besonders für sein Bach-Spiel berühmt. Yehudi Menuhin zählte zu seinen Schülern. Er galt auch in seiner Heimat als führender rumänischer Komponist, wo er eine symphonische Schule ins Leben rief, die sich an klassischen Formmustern orientierte, vor allem an Johannes Brahms, den Enescu als Junge in Wien kennengelernt hatte. Am bedeutendsten sind seine Kammermusikwerke; ferner verdient seine Oper *Ödipus* (UA: Paris 1937) erwähnt zu werden. SH

Ferenc Erkel
1810 – 1893

Erkel ist der Schöpfer der ungarischen Nationaloper und Komponist der ungarischen Nationalhymne (1844). Er wurde am 7. November 1810 in Gyula geboren und machte sich zuerst als Konzertpianist einen Namen. 1838 übernahm er am neugegründeten Ungarischen Nationaltheater die Kapellmeisterstelle, 1875-1889 war er Direktor der Landes-Musikhochschule.

Von seinen 8 Opern wurden am bekanntesten *Hunyadi László* (1844) und die Musiktragödie *Bánk bán* (1861). Die Handhabung der historischen Stoffe verrät romantisch-idealisierenden Zugriff, die Musik basiert auf italienischen Vorbildern wie Bellini und Rossini sowie auf dem ungarischen Kolorit der sogenannten »Verbunkos-Musik«, die dem 19. Jahrhundert als national-ungarische Musik schlechthin galt, bis Béla Bartók und Zoltán Kodály deutlich machten, daß es sich hierbei um einen relativ jungen Typus der Tanzmusik handelt. In seinen späteren Opern, an denen auch seine Söhne mitgearbeitet haben, machen sich Wagner-Einflüsse bemerkbar. SH

Edmund Eysler
1874 – 1949

Am 12. März 1874 in Wien geboren und am dortigen Konservatorium ausgebildet, machte sich Eysler vor allem als Operettenkomponist einen Namen. Neben Tänzen, Liedern und Klavierstücken schrieb er insgesamt 60 Operetten und Singspiele, von denen sich jedoch nur *Bruder Straubinger* und *Die goldne Meisterin* längere Zeit auf der Bühne behaupten konnten. Die Lieder *Küssen ist keine Sünd'* aus der 1903 im Theater an der Wien mit Alexander Girardi in der Titelrolle uraufgeführten Operette *Bruder Straubinger* und *Du liebe, goldne Meisterin* aus der 1927 an derselben Wiener Bühne uraufgeführten Operette *Die goldne Meisterin* blieben populär. Edmund Eysler starb am 4. Oktober 1949 in Wien.

Leo Fall
1873 – 1925

Leo Fall wurde am 2. Februar 1873 in der mährischen Stadt Olmütz geboren und erhielt von seinem Vater, einem Militärkapellmeister, den ersten Musikunterricht. Mit 14 Jahren kam er auf das Wiener Konservatorium und gab nebenbei bereits Klavierstunden. Dann wurde er Geiger in einer Wiener Militärkapelle, die vom Vater des Komponisten Franz Lehár geleitet wurde. Seine eigene Karriere als Operettenkomponist im ersten Viertel unseres Jahrhunderts verlief parallel zu der Lehárs, der damals übrigens ebenfalls Geiger in derselben Militärkapelle war. Mit dem 1907 in Mannheim uraufgeführten Werk *Der fidele Bauer* gelang Leo Fall der große Wurf einer echten österreichischen Volksoperette. Sehr erfolgreich waren außerdem *Die Dollarprinzessin* (1907), *Die geschiedene Frau* (1908), *Der liebe Augustin* (1912) und *Die Rose von Stambul* (1912). Wenn diese Werke heute auch kaum mehr Bühnenleben haben, so sichert deren musikalische Originalität und Melodienreichtum Leo Fall, der am 16. September 1925 in Wien starb, einen führenden Platz unter den bedeutenden Operettenkomponisten. Neben der Volksoperette *Der fidele Bauer* konnte sich vor allem *Madame Pompadour* (1922) bis in die Gegenwart auf der Bühne behaupten, musikalisch und textlich das Musterbeispiel einer spätklassischen Wiener Operette.

Der fidele Bauer
Operette in einem Vorspiel und zwei Akten – Text von Victor Leon.
UA: Mannheim 1907
Personen: Matthäus Scheichelroither, der Zipfelhaubenbauer (Komiker) – Stephan, sein Sohn (T) – Annamirl, seine Tochter (Soubr) – Stephan Lindoberer, der reiche Bauer vom Lindobererhof und Stephans Pate (Bar) – Vinzenz, sein Sohn (T) – Die rote Lisi, eine Magd (S) – Heinerle, ihr unehelicher Bub (Kinderrolle) – Geheimer Sanitätsrat von Grumow (Bar) – Viktoria, seine Frau (A) – Horst von Grumow, Husarenleutnant, Sohn des Sanitätsrats (T) – Friederike, Tochter des Sanitätsrats (S) – Bäuerinnen und Bauern, Mädchen und Burschen, Rekruten, Studenten, Besucher der Kirchweih, Gaukler.
Ort und Zeit: Oberösterreich und Wien um die Jahrhundertwende.

In einem oberösterreichischen Dorf lebt der nach seiner Zipfelmütze benannte Zipfelhaubenbauer mit seinen Kindern Stephan und Annamirl. Einst hatte er seiner Frau auf dem Totenbett versprochen, daß ihr Sohn Stephan kein Bauer, sondern studieren und einmal etwas Besseres werden solle. Mit Hilfe von Stephans Patenonkel, dem reichen Bauern vom Lindobererhof, kann der Zipfelhaubenbauer sein Versprechen tatsächlich einlösen. Nach langen Wiener Studienjahren kommt Stephan, der zwar nicht wie vorgesehen Theologie, sondern Medizin studiert hat, als frischgebackener Doktor in sein Heimatdorf zu dem überglücklichen Vater zurück. Doch es ist nur ein kurzer Besuch, denn er will nach Berlin, um dort die Tochter des Geheimen Sanitätsrats von Grumow zu heiraten. Die Freude des Vaters und der Schwester über Stephans Glück ist so groß, daß sie sofort zur Hochzeit mitkommen wollen, aber Stephan schämt sich seiner bäuerlichen Herkunft und bittet den Vater und die Schwester, daheim zu bleiben. Da dieses Verhalten von Stephans Patenonkel, dem Bauern vom Lindobererhof, mißbilligt wird, lädt dieser schließlich den Zipfelhaubenbauer und Annamirl zu einer Reise nach Wien ein, wo Stephan, der inzwischen Professor geworden ist, mit seiner jungen Frau lebt. Zur selben Zeit kommt Stephans vornehme Berliner Verwandtschaft ebenfalls nach Wien. Aus der Konfrontation der dünkelhaften Berliner Großstadtmenschen mit der österreichischen Bauernwelt ergeben sich viele komische Situationen. Stephan ist sehr verlegen, aber seine Frau Friederike versöhnt die Gegensätze. Diese Operettenhandlung lebt ganz aus der heute nur noch schwer nachzuvollziehenden gesellschaftlichen Situation zu Anfang dieses Jahrhunderts und war damals ein revolutionärer Einbruch des Volkstümlichen in die exklusive Traumwelt der Wiener Operette.

Madame Pompadour
Operette in drei Akten – Text von Rudolph Schanzer und Ernst Welisch.
UA: Wien 1923
Personen: Die Marquise von Pompadour (S) – König Ludwig XV. (Komiker) – René (T) – Madeleine, seine Frau – Belotte, Kammerzofe der Marquise (Soubr) – Joseph Calicot (T-Buffo) – Maurepas, Polizeiminister – Gastwirt, Maskierte, Hofgesellschaft, Soldaten.
Ort und Zeit: Paris Mitte des 18. Jahrhunderts.
Schauplätze: Wirtshaus »Zum Musenstall«; Boudoir der

Marquise von Pompadour; Arbeitszimmer König Ludwigs XV.

Im ausgelassenen Volkstreiben des Pariser Karnevals begegnen sich der mit dem Dichter Calicot befreundete René und die Marquise von Pompadour, die in Begleitung ihrer Kammerzofe Belotte inkognito ein Liebesabenteuer sucht. Unerkannt ist sie Ohrenzeugin eines Spottliedes, das Calicot auf die Pompadour singt, die als Mätresse des Königs die französische Politik beherrscht. Der ihr feindlich gesinnte Maurepas hat ihr nachspioniert, um sie zu kompromittieren, doch sie dreht den Spieß um und erklärt ihm, lediglich das zu tun, was er als Polizeiminister verabsäumt: Elemente des Aufruhrs zu verhaften und zu bestrafen. Sie »verurteilt« Calicot dazu, für Versailles ein höfisches Festspiel zu schreiben, und René wird zum Dienst in ihrem Leibregiment abkommandiert. So geschickt dieses Liebesabenteuer sich auch anbahnt, es erfüllt sich nicht. Madame Pompadour wird von ihrer Halbschwester, der Gräfin Madeleine d'Estrades, gebeten, bei der Suche nach ihrem seit einiger Zeit verschwundenen Mann zu helfen. Dabei stellt sich heraus, daß ihr neuer Favorit René der gesuchte Graf d'Estrades ist. Inzwischen hat der Polizeiminister dem König hinterbracht, daß Calicot der Geliebte der Pompadour sei. Er soll zum Tode verurteilt werden. Doch statt Calicot findet der eifersüchtige König den Leibgardisten René im Schlafgemach der Pompadour. Mit dem Hinweis auf die Verwandtschaft rettet sie die Situation. Calicot wird schließlich zum Hofdichter ernannt und heiratet die Zofe Belotte. Die Pompadour verabschiedet René.

Manuel de Falla
1876 – 1946

Neben Isaac Albéniz und Enrique Granados ist Manuel de Falla der bedeutendste und zugleich international erfolgreichste Repräsentant der spanischen Musik der Neuzeit. Sehr spanisch mutet die merkwürdige Ambivalenz seines Wesens an: auf der einen Seite eine mönchische Lebensführung mit katholischem Marienkult, auf der anderen eine Musik von verzehrender Intensität und wilder rhythmischer Kraft.

Er wurde am 23. November 1876 in der andalusischen Stadt Cádiz geboren, studierte am Konservatorium in Madrid und war dann Schüler des spanischen Musiktheoretikers und Komponisten Felipe Pedrell (1841-1922), der eine Erneuerung der spanischen Musik aus dem Geist der Folklore anstrebte und nicht nur auf seine Schüler Albéniz, Granados und de Falla, sondern auf die gesamte spanische Musikentwicklung seiner Zeit großen Einfluß ausübte. 1905 gewann de Falla mit seiner Oper *La vida breve* (Das kurze Leben), die seinen weltweiten Ruhm begründete, einen internationalen Kompositionswettbewerb und ging dann 1907 nach Paris, wo er sich dem Freundeskreis um Debussy, Ravel, Dukas, Strawinski und Albéniz anschloß. In dieser Schaffensperiode entstanden u. a. seine berühmten symphonischen Impressionen für Orchester und Klavier *Noches en los jardines de España* (Nächte in spanischen Gärten), die deutlich zeigen, daß er vom Impressionismus Debussys stark angeregt wurde, ohne jedoch seine künstlerische Eigenständigkeit zu verlieren und seine nationale Herkunft zu verleugnen. 1914 kehrte er nach Spanien zurück und ließ sich in Granada nieder. 1939 führte ihn eine Konzertreise nach Argentinien, wo er dann die letzten Jahre seines Lebens verbrachte und am 14. November 1946 in Alta Gracia starb.

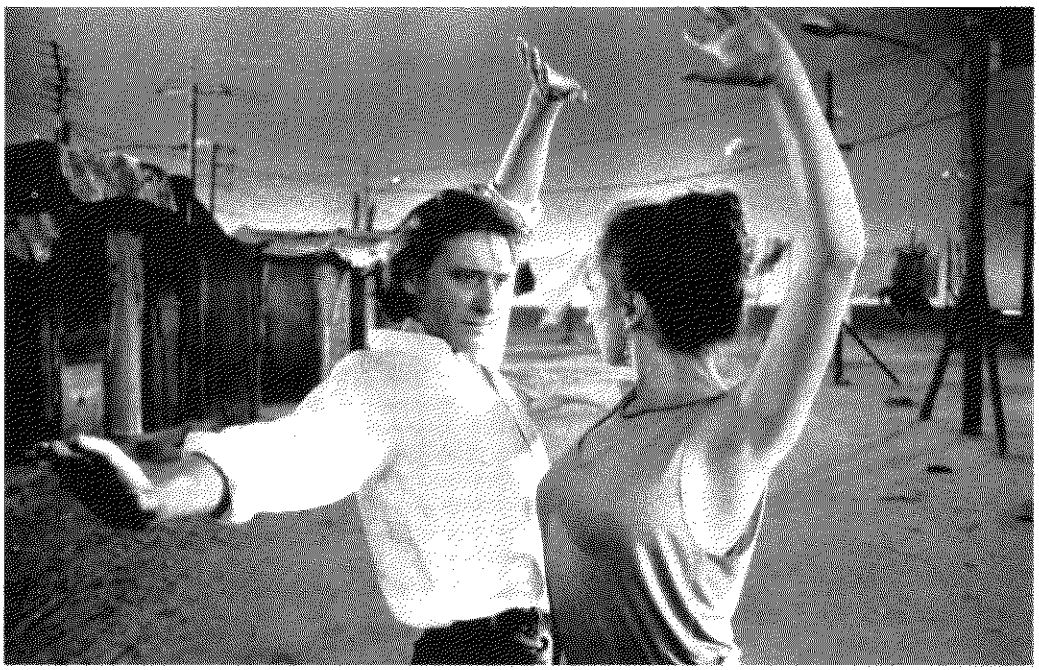
Außer der 1904/05 entstandenen, jedoch erst am 1. April 1913 in Nizza uraufgeführten und bald darauf auch in Paris und Madrid begeistert aufgenommenen Oper *Ein kurzes Leben* schrieb er den reizvoll Oper und Marionettentheater verbindenden Einakter *El retablo de Maese Pedro* (Don Pedros Puppenspiel), der nach einer vom Komponisten geleiteten ersten konzertanten Aufführung am 25. März 1923 in Sevilla in seiner Bühnenform am 24. Juni 1923 in Paris uraufgeführt wurde. Das von de Falla unvollendet hinterlassene Oratorium *La Atlántida* (Atlantis) wurde von seinem Schüler Ernesto Halffter aufführungsreif gemacht und erlebte am 18. Juni 1962 seine szenische Uraufführung an der Mailänder Scala. Seine beiden Ballette *El amor brujo* (Der Liebeszauber) und *El sombrero de tres*

picos (Der Dreispitz) gehören noch heute zum internationalen Ballettrepertoire. Auch in seinem *Cembalokonzert*, in Liedern *(Siete canciones populares espagñolas)* und Klavierkompositionen *(Fantasía baética)* u. a. erweist sich de Falla als schöpferischer Musiker von starker nationaler Eigenart und zugleich internationaler Bedeutung.

Bühnenwerke

La vida breve (Das kurze Leben)
Lyrisches Drama in zwei Akten – Text von Carlos Fernández Shaw.
UA: Nizza 1913

1905, im selben Jahr, als der junge de Falla Preisträger eines Klavierwettbewerbs in Madrid war, gewann die erste, noch einaktige Fassung seiner Oper *La vida breve* den ersten Preis in einem Wettbewerb, den die Spanische Akademie der Schönen Künste ausgeschrieben hatte. Die vorgesehene Aufführung wurde aber vom Königlichen Theater verweigert. Erst in Paris, wo de Falla von Debussy und dem Verleger Ricordi ermutigt wurde, vollendete er die zweiaktige Fassung, die mit Erfolg in Nizza, Paris, Madrid und später an der New Yorker Metropolitan Opera aufgeführt wurde.
Die Handlung ist kurz erzählt: Salud, ein Zigeunermädchen aus dem Albaicín-Viertel von Granada, verliebt sich in Paco, einen jungen Mann aus guter Familie, der ihr ewige Liebe und Treue schwört, obwohl er mit dem reichen Mädchen Carmela verlobt ist. Mitten in der Hochzeitsfeier erscheint die verlassene Salud – nach Zigeunerbrauch zusammen mit ihrer ganzen Familie –, um die Festlichkeiten mit Beschuldigungen und Beleidigungen zu unterbrechen. Nach Beteuerungen ihrer Liebe zu Paco bricht Salud zusammen und stirbt vor den Füßen ihres untreuen Geliebten.
Vermag die klassische Geschichte von Liebe und Eifersucht auch nicht besonders zu fesseln, so sind de Fallas musikalische Milieuschilderungen um so eindrucksvoller: der Anfangschor der Schmiede mit dem Text »Ein trauriges Los haben die, die als Amboß und nicht als Hammer geboren werden«; der Auftritt des Flamenco-Sängers im zweiten Akt, von Gitarren und Kastagnetten begleitet; die Zwischenspiele und Tänze. So ist es nicht verwunderlich, daß die Tänze oft in Orchesterkonzerten zu hören sind, während die Oper selber selten aufgeführt wird.



Verfilmung des Balletts »Der Liebeszauber«. Regie: Carlos Saura, Antonio Gades und Christina Hoyos in den Hauptrollen

El amor brujo (Der Liebeszauber)
Ballett in einem Akt – Libretto von Gregorio Martínez Sierra.
UA: Madrid 1915
Personen: Candelas, eine Zigeunerin – Lucía – Carmelo – Der Geist – Zigeuner und Zigeunerinnen – Eine Singstimme (MS).
Ort und Zeit: Andalusien zu Anfang unseres Jahrhunderts.
Schauplatz: nächtlicher Dorfplatz.

Manuel de Falla wurde von der elementaren Kunst der spanischen Zigeunertänzerin und -sängerin Pastora Imperio zu diesen temperamentvollen Zigeunerszenen aus Andalusien angeregt.
Eine Zigeunerin singt eine Liebesklage, die das junge Mädchen Candelas an den Geliebten erinnert, der aus Eifersucht in einem Duell getötet wurde. Der Geist des Toten verfolgt sie ständig. Er steht zwischen ihr und dem jungen Zigeuner Carmelo, der um sie wirbt. In einer magischen Beschwörung versuchen die Zigeunerinnen um Mitternacht, die bösen Geister zu bannen, doch Candelas kann das schreckliche Erlebnis nicht vergessen.
Schließlich gelingt es Carmelo und Lucía durch eine List, die junge Frau von ihren Wahnvorstellungen zu befreien. Carmelo erscheint als Geist ihres toten Geliebten, der sich nunmehr der schönen Lucía zuwendet und so von der Verfolgung seiner einstigen Braut abläßt. Das Leben triumphiert über den Tod, über Spuk und quälende Erinnerungen.

El sombrero de tres picos (Der Dreispitz)
Ballett in zwei Teilen – Libretto von Gregorio Martínez Sierra nach der Novelle »El sombrero de tres picos« von Pedro Antonio de Alarcón.
UA: London 1919
Personen: Der Müller – Die Müllerin – Der Corregidor – Des Corregidors Frau – Der Dandy – Landleute, Polizisten – eine Singstimme (MS).
Ort und Zeit: Andalusien im Jahre 1804.
Schauplatz: vor einer Mühle.

Im Mittelpunkt der Handlung stehen der Müller und die Müllerin, jung verheiratet, beide ebenso verliebt wie eifersüchtig. In ihr ländliches Idyll bricht der Corregidor ein, der Gouverneur des Besitzes, dessen dreispitziger Hut auf seinen gesellschaftlichen Stand hinweist. Er hat es auf die hübsche Müllerin abgesehen und versucht mit allen Mitteln, zu seinem Ziel zu gelangen. Auch als er von der Müllerin in den Mühlbach gestoßen wird, ist seine Leidenschaft nicht abgekühlt. Schließlich mißbraucht er seine Macht und läßt den Müller verhaften, der jedoch entfliehen kann. Das turbulente Geschehen findet seinen Höhepunkt beim Fest der Johannisnacht. Die Dorfbewohner verjagen den Corregidor und seine Soldaten und feiern die Liebe und Treue des jungen Paares.
Der heitere Handlungshintergrund schafft ideale Voraussetzungen für die Verwendung des musikalischen und tänzerischen Reichtums der andalusischen Folklore, die Manuel de Falla zu einer seiner schönsten Partituren inspirierte.

Instrumentalwerke

Noches en los jardines de España (Nächte in spanischen Gärten)
Symphonische Impressionen für Klavier und Orchester.
UA: Madrid 1916

De Falla komponierte diese drei stimmungsvollen Nachtstücke hauptsächlich während seines 7jährigen Aufenthalts in Paris (1907 – 1914). Die geheimnisvolle und fast melancholische Atmosphäre der andalusischen Gärten bei Nacht mit ihren schweren Düften, alten Zypressen und plätschernden Springbrunnen wird in beschwörender Weise musikalisch eingefangen. Allein die Erwähnung der Titel der drei Sätze, meinte der Komponist, müßte dem Hörer als Hinweis auf die beabsichtigten Gefühle, Eindrücke und Stimmungen genügen.
I. Im Generalife (Allegretto tranquillo e misterioso). Die Terrassengärten auf dem Hügel oberhalb der Stadt Granada und gegenüber der Alhambra, dem Sommerpalast der maurischen Sultane, erinnern heute noch an eine orientalische Vergangenheit.
II. Ferner Tanz (Allegretto giusto). Ein imaginäres Bild von einem Garten mit Orangenbäumen und Palmen entsteht; wir meinen, aus der Ferne einen Tanz zu Gitarrenklängen zu vernehmen.
III. In den Gärten der Sierra de Córdoba (Vivo). Eine energiegeladene Musik, wild und leidenschaftlich, mit aufregenden Rhythmen wie in den Tänzen der spanischen Zigeuner. Das Werk klingt aber leise aus, wie bei einem wehmütigen Abschied.

Gabriel Fauré
1845 – 1924

Gabriel Fauré. Karikatur von Losques: Fauré stickt an der »Penelope«-Partitur

Daß Fauré in Deutschland unterschätzt wird und daß keines seiner Stücke den Bekanntheitsgrad etwa des *Zauberlehrlings* von Paul Dukas oder des *Bolero* von Maurice Ravel erlangte, hat seinen Grund in der außerordentlichen Diskretion und Verhaltenheit seiner Musik, Eigenschaften, die der zum Auftrumpfen neigenden deutschen Mentalität wenig entgegenkommen. Dabei ist Fauré ein Komponist von erstaunlicher Originalität, der in keinem Augenblick trotz seiner Verehrung für Richard Wagner der Faszination der musikalischen Gigantomanie des Bayreuther Meisters erlag, der sich selbst Debussy nur mühsam entwinden konnte. Im Gegensatz zu Debussy findet sich bei ihm auch keine Spur deutschfeindlichen Verhaltens und nationalistischen Selbstbewußtseins, sondern die schlichte Bescheidenheit eines lauteren Geistes, der französische Klarheit und das Gespür für Nuancen in einer Meisterschaft verband, der man auf dem Gebiet der Malerei die Kunst Camille Corots vergleichen könnte.

Fauré wurde am 12. Mai 1845 in Pamiers (Ariège) als jüngstes von sechs Kindern geboren. Seine Begabung wurde von Außenstehenden erkannt. Der Schweizer Komponist Louis Niedermeyer nahm ihn 1854 kostenlos an seine in Paris gegründete »École de musique religieuse et classique«, die im wesentlichen eine Kirchenmusikerausbildung vermittelte. Nach Niedermeyers Tod nahm sich Camille Saint-Saëns seiner an, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verband. Wiewohl ihm jeglicher äußere Ehrgeiz fehlte, brachte er es bis zum Direktor des Conservatoire, was um so erstaunlicher ist, wenn man bedenkt, daß er als einziger Vertreter der neueren französischen Musik weder das Konservatorium besucht noch nach dem Rompreis gestrebt hatte. Als Leiter einer Kompositionsklasse wurde er mit den begabtesten Vertretern der jüngeren Generation bekannt, etwa Maurice Ravel, Charles Koechlin, Florent Schmitt u. a.

Faurés hauptsächliche Bedeutung als Komponist liegt in seinen Kammermusikwerken, vor allem in seinem Liedschaffen, eine in Frankreich einzigartige Parallele zum deutschen Lied. Fauré nannte sie traditionsgemäß noch »*mélodies*«, während sie für die begeisterte Kritik »Lieder français« waren. Doch fehlt dem französischen Lied der deutsche Nährboden des Volkslieds und die Neigung zum dramatisch zugespitzten Konflikt. Der Höhepunkt Fauréschen Liedschaffens ist der Zyklus *La Bonne Chanson* nach Gedichten von Paul Verlaine, in denen er sich wie in dessen »Art poétique« zur Kunst der Nuance bekennt. Mit großen Formen hatte Fauré nicht viel im Sinn; er schrieb nur eine einzige Oper (*Penelope* 1913). Bekannter geworden ist sein *Requiem* (1887) und die Schauspielmusik zu Maurice Maeterlincks »*Pelléas et Mélisande*« (1898).

Von 1903 an machten sich die Anzeichen eines ständig sich verschlimmernden Gehörleidens bemerkbar, das ihn mit quälenden Zwangsvorstellungen verfolgte und schließlich zu seiner vollständigen Ertaubung führte. Dennoch bewahrte sich seine Musik, darin nur jener Mozarts vergleichbar, bis zuletzt die überlegene Heiterkeit reiner Geistigkeit. Er starb am 4. November 1924 und erhielt ein pompöses Staatsbegräbnis, das in merkwürdigem Kontrast zu seiner lebenslang geübten Zurückhaltung stand.

SH

Morton Feldman
1926 – 1987

Feldman gilt als der bedeutendste Komponist aus dem Umkreis von John Cage, kam jedoch zu durchaus eigenständigen und von Cage deutlich abweichenden Ergebnissen. Wenn man von seiner äußeren Erscheinung auf seine Musik hätte schließen wollen, wäre man zu ziemlich verkehrten Schlüssen gekommen. Der massige Mann war nämlich ein Meister der ganz leisen Töne, ja des musikalischen Stillstands. Die dynamischen Vorschriften vieler seiner Werke wie etwa der *Triadic Memories* für Klavier (1981) beginnen häufig bei ppp, um sich bis zu ppppp zu steigern. Musik, die so leise daherkommt, zwingt zum Zuhören. Ungeduldig darf man dabei nicht sein.

Geboren wurde Feldman am 12. Januar 1926 als Sohn eines kleinen Textilunternehmers im jüdischen Milieu von New York. Er studierte Komposition bei Wallingford Riegger und Stefan Wolpe, einem Webern-Schüler, bei dem er 1950 auch die Bekanntschaft von Cage machte.

Wichtig für die Entwicklung seiner Ästhetik war für ihn ebensosehr die Auseinandersetzung mit den Vertretern der New York School des abstrakten Expressionismus wie Jasper Johns, Franz Kline, Mark Rothko, Philip Guston und Jackson Pollock, die nicht von einer vorgegebenen hierarchischen Strukturierung ausgingen, sondern versuchten, in der Prozessualität des Malaktes der reinen Farbe zur Geltung zu verhelfen. Dem entsprach die Idee einer Musik, die endgültig Schluß machte mit der Zielgerichtetheit des musikalischen Materials und dem emotionalen Ballast des Steigerungsprinzips.

Es war eine Absage auch an den Serialismus der Wiener Schule mit seiner Überdeterminierung der musikalischen Bezugsgrößen (Parameter), die zu Ergebnissen führte, die schlußendlich nicht anders klangen, als ob man dem Zufall freien Lauf ließ. Diese Identität im Klangergebnis von total durchstrukturierter Musik und dem sich selbst strukturierenden Chaos des Zufalls erkannt zu haben, war Cages Verdienst. Er zog daraus auch die Konsequenzen, indem er die Aleatorik, das Zufallsprinzip also, in den kompositorischen Vorgang einführte und auch keinen Unterschied mehr zwischen Geräusch und Klang gelten ließ. Soweit mochte Feldman allerdings nicht gehen. Seine Musik, eine statische Reihung zarter Klanginseln, ist mit Geräusch nicht zu verwechseln und während Cage seinen Interpreten weitgehenden Freiraum beläßt, bemühte sich Feldman, seine Klangvorstellungen möglichst exakt zu notieren.

In den 50er Jahren experimentierte er, von Mondrians Rasterbildern ausgehend, in der Reihe der *Projections* mit graphischen Partituren. Er verwendete dafür leere Quadratfelder, in denen in drei Ebenen – hoch, mittel, tief – die Lage der möglichen Töne angeordnet ist, deren Identität aber erst durch die Artikulation des Interpreten hergestellt wird.

Später übertrug er die rasterförmige Notation der graphischen Stücke auch auf die herkömmliche Notierung, indem er ein optisches Gitter aus regelmäßig angeordneten Taktstrichen (grids) mit unterschiedlichen Taktlängen füllte. Bei zunehmender Konzentration auf den Einzelton, die etwas buchstabierend Zögerliches hat, bei dem auch die Pausen wichtig sind, wurden seine Stücke immer länger. So benötigt sein *2. Streichquartett* (1983) zur vollständigen Aufführung mehrere Stunden. Typisch für diese Phase sind auch die Triostücke *Why patterns* (1978) und *Crippled Symmetries* (1983). Feldman schrieb auch eine Oper *Neither* (1973) nach einem Text Samuel Becketts. Seine letzten vollendeten Kompositionen waren *Palais de Maris* für Klavier und *Piano, Violine, Viola, Cello.*

Feldman war Professor am Edgar Varèse-Lehrstuhl der State University of New York in Buffalo, hielt Meisterkurse in Holland und Deutschland ab und ist am 3. August 1987 in Buffalo (New York) gestorben. SH

Friedrich von Flotow 1812 – 1883

Der Freiherr Friedrich von Flotow wurde am 26. April 1812 auf dem Rittergut Teutendorf in Mecklenburg geboren. Er studierte in Paris und hatte dann nach zahlreichen Opern, die sich nicht durchsetzen konnten, mit der 1844 in Hamburg uraufgeführten Oper *Alessandro Stradella* seinen ersten großen Erfolg. Das Werk behandelt die abenteuerliche Lebensgeschichte des italienischen Komponisten und Sängers Alessandro Stradella (1645-1682), der vermutlich aus Eifersucht erdolcht wurde, in der Oper aber seine Widersacher mit der bekannten Arie *Jungfrau Maria* bekehrt und zum Lohn die Frau behalten darf, die er einem anderen entführt hat. Mit der Oper *Martha* gelang Flotow dann wenige Jahre später ein echter Welterfolg. Das Werk verbindet Elemente der romantischen deutschen Spieloper sehr wirkungsvoll mit französischem Esprit und italienischem Belcanto und wird noch heute oft gespielt.

Friedrich von Flotow, dessen umfangreiches Opernschaffen dem vormärzlichen Biedermeier angehört, aber bei aller melodischen Sentimentalität doch in einer gesunden dramatischen Romantik wurzelt, lebte vorwiegend in Paris und Wien oder auf seinem Gut bei Wien, reiste wiederholt nach Italien, erhielt 1855 den Titel eines mecklenburgischen Hofmusikintendanten, leitete bis 1863 das Schweriner Hoftheater und starb am 24. Januar 1883 in Darmstadt.

Martha

Romantische komische Oper in vier Akten –
Text von Wilhelm Friedrich (Friedrich Wilhelm Riese) nach dem Libretto der Ballett-Pantomime »Lady Harriet ou La Servante de Greenwich« von Vernoy de Saint-Georges.
UA: Wien 1847
Personen: Lady Harriet Durham, Ehrenfräulein der Königin (S) – Nancy, ihre Vertraute (A) – Lord Tristan Mickleford, Lady Harriets Vetter (B) – Plumkett, ein reicher Pächter (B) – Lyonel, sein Pflegebruder (T) – Der Richter von Richmond (B) – Pächter, Mägde, Diener, Jagdgesellschaft.
Ort und Zeit: England um 1710.
Schauplätze: im Schloß der Lady; Marktplatz von Richmond; Pächterwohnung, Waldschenke; vor dem Pächterhaus.

Gelangweilt von ihrer höfischen Umgebung, sucht Lady Harriet eine amüsante Abwechslung. Mit ihrer Freundin Nancy und Lord Mickleford, ihrem Vetter und Verehrer, will sie inkognito den Mägdemarkt von Richmond besuchen. Sie und Nancy sollen die Mägde Martha und Julia, der Lord ein Pächter sein.
Plumkett und seinem Pflegebruder gefallen die beiden Mädchen, die sich von ihnen als Mägde anwerben lassen. Zu ihrem Schrecken müssen Martha und Nancy jedoch feststellen, daß aus dem Spiel Ernst wurde. Das angenommene Handgeld verpflichtet sie, ihren Herren ein Jahr zu dienen. Zu Hause angekommen, erweisen sich die beiden neuen Mägde als keine glückliche Erwerbung, denn sie können nicht einmal das Spinnrad bedienen. Lyonel besänftigt den Ärger seines Bruders und bittet ihn um Nachsicht. Ihm gefällt Martha. Und Plumkett beginnt Gefallen an Julia zu finden. Als Lyonel Martha einen Heiratsantrag macht, weist sie ihn ab. Mit Hilfe des Lords gelingt es den beiden Frauen, in der Nacht zu fliehen.
In einer Waldschenke erkennt Plumkett unter den Damen der königlichen Jagdgesellschaft die Magd Julia wieder, die jedoch so tut, als ob sie ihn noch nie gesehen hätte. Und auch Lyonel findet Martha wieder. Als er auf seinem Recht als Dienstherr besteht, wird er für wahnsinnig gehalten und festgenommen. Ein Ring, der ihm von seinem unbekannten Vater mitgegeben wurde, bringt Hilfe in höchster Not. Der Ring wird der Königin übergeben, und es erweist sich, daß Lyonel der Sohn eines Grafen ist, der einst in Ungnade gefallen war und nun nach seinem Tod rehabilitiert wird. Da Lady Harriet jetzt keine Standesrücksichten mehr nehmen muß, will sie Lyonel heiraten, doch dieser lehnt aus verletztem Stolz ab.
Da greift sie zu einer List. Sie läßt von der Hofgesellschaft den Mägdemarkt von Richmond spielen, und als seine Magd Martha verdingt sie sich erneut an Lyonel. Er ist von ihrer Liebe überzeugt, und auch Plumkett und Nancy werden ein Paar.

Wolfgang Fortner
1907 – 1987

Fortner war in den 50er und 60er Jahren einer der wichtigsten Vertreter der modernen Musik und zwar sowohl als Komponist wie als Organisator und Anreger. Er hielt nichts von dogmatischen Festschreibungen und war der Meinung, daß in künstlerischer Hinsicht alles erlaubt sei, wenn es nur in sich stimmig und aussagekräftig sei. Solche Freiheit des Geistes prädestinierte ihn zum einfühlsamen Lehrer. Zu seinen Schülern zählten so bedeutende Komponisten wie Hans Werner Henze, Aribert Reimann und Rudolf Kelterborn.

Fortner wurde am 12. Oktober 1907 in Leipzig geboren und studierte dort Philosphie, Musikwissenschaft und Komposition. Als seinen wichtigsten Lehrer bezeichnete er den Thomaskantor K. Straube. Nach ersten kompositorischen Erfolgen wurde er an das kirchenmusikalische Institut in Heidelberg berufen. Später hatte er Professuren in Detmold und Freiburg/Br. inne. Nach dem 2. Weltkrieg leitete er schon 1946 einen Kompositionskurs bei den Kranichsteiner Ferienwochen. 1947 rief er die Musica-Viva-Konzerte in Heidelberg ins Leben. 1964 führte er nach dem Tod von K. A. Hartmann die Musica-Viva-Reihe in München fort. Von 1957 bis 1971 war er Präsident der deutschen Sektion der IGNM. In Freiburg ist er dann am 5. September 1987 gestorben.

Fortners Musik war anfänglich neobarock in der Regertradition, dann machten sich neoklassische Einflüsse von Hindemith und Strawinsky bemerkbar. In der Nachkriegszeit wandelte sich seine Tonsprache grundlegend durch die Beschäftigung mit der Zwölftontechnik, die er jedoch nicht orthodox handhabte. Im weiteren Verlauf ließ er sich auch auf aleatorische Verfahren und elektronisch erzeugte Klänge ein. Bedeutendstes Werk der Wende ist die große Symphonie von 1947.

Fortners umfangreiches Werk umfaßt nahezu alle Gattungen. Besonders bekannt wurden seine *Sweelinck-Suite* (1930), das später zum Cembalo-Konzert umgearbeitete *Konzert für Orgel und Streichorchester* (1932), ein *Klavierkonzert* (1942), ein *Violinkonzert* (1951), die *Prismen* (1975), das hochkomplexe *Triptychon für Orchester* (1977) sowie mehrere Kammermusik- und Klavierwerke. Auch mit Kantaten, Chören und Liedern war er erfolgreich. Einem größeren Publikum wurde Fortner durch seine Bühnenwerke bekannt, durch seine Ballette *Die weiße Rose* (1950) und *Carmen* (1972) und vor allem durch die beiden Opern *Bluthochzeit* (1957) und *In seinem Garten liebt Don Perlimplin Belisa* (1962) nach Dramen von García Lorca sowie durch die Oper *Elisabeth Tudor* (1972), die den historischen Konflikt zwischen der Königin Elisabeth I. von England und der schottischen Königin Maria Stuart behandelt.

Bluthochzeit
Lyrische Tragödie in zwei Akten nach Federico García Lorca. Deutsche Nachdichtung von Enrique Beck.
UA: Köln 1957
Personen: Die Mutter des Bräutigams (S) – Der Bräutigam – Die Braut (S) – Der Vater der Braut – Leonardo Félix, ehemaliger Verlobter der Braut (Bar) – Leonardos Frau (A) – Leonardos Schwiegermutter (A) – Das Kind (S) – Die Nachbarin – Die Magd (MS) – Drei Holzfäller – Bettlerin, Symbol des Todes – Der Mond (T) – Gäste, Nachbarinnen, Mädchen und Burschen.
Ort und Zeit: Spanien, zu Beginn des 20. Jahrhunderts.
Schauplätze: Im Hochzeitshaus und in einem nahe gelegenen Wald.

Die Oper behandelt das tragische Schicksal einer jungen Andalusierin, die am Hochzeitstage zu ihrem ehemaligen Verlobten zurückfindet. Im blutigen Zweikampf sterben der Geliebte und der neu angetraute Mann. Fortner verwendet in seiner Partitur andalusische Volksweisen, bedient sich aber auch einer persönlich abgewandelten Zwölftontechnik. Das stärkste dramatische Interesse konzentriert sich auf die Rolle der Mutter – eine operndramaturgische Parallele zu der Partie der Küsterin in Leos Janáceks »Jenufa«.

In seinem Garten liebt Don Perlimplin Belisa
Vier Bilder eines erotischen Bilderbogens in der Art eines Kammerspiels nach Federico García Lorca.

Deutsche Nachdichtung von Enrique Beck.
UA: Schwetzingen 1962
Personen: Don Perlimplin (Bar) – Belisa (S) – Belisas Mutter (S) – Marcolfa, Dienerin Don Perlimplins (A) – Zwei Kobolde (S und MS) – Tänzer und Tänzerinnen.
Ort und Zeit: Spanien zu unbestimmter Zeit. Schauplätze: Don Perlimplins Landhaus und Garten.

Don Perlimplin ist der alternde Mann im Konflikt mit der jungen liebeshungrigen Frau, die sich schon in der Hochzeitsnacht fünf Männern hingibt. Unmittelbar danach schenkt Belisa ihre Liebe einem jungen unbekannten Manne in rotem Mantel, der niemand anders als der verkleidete Don Perlimplin ist. Belisa erkennt den tragischen Ausgang, da sie den Dolch in der Brust des eigenen Mannes entdeckt: indem er sich tötete, hat er sich als Gatte an dem jungen Liebhaber, dem Gebilde seiner eifersüchtigen Phantasie, gerächt. Fortner gestaltete das im Auftrag des Süddeutschen Rundfunks für die Schwetzinger Festspiele 1962 entstandene Stück nach seinen eigenen Worten als bewußt stärksten Gegensatz zu seiner Vertonung des Lorca-Dramas *Bluthochzeit*, nämlich als zarte, schon dekadente Verfeinerung, die das merkwürdige Handeln Don Perlimplins erklärt. In dem erotischen Bilderbogen führt die Liebe Perlimplins und Belisas zum tragischen Ausgang durch Untreue; dichterisch ein lyrischer Kontrast zu der elementaren, harten, bösen Welt um die bäuerliche Blutrache.

Lukas Foss
geb. 1922

Lukas Foss ist eine der originellsten Begabungen der amerikanischen Komponistengeneration zwischen den Weltkriegen. Er wurde am 15. August 1922 in Berlin geboren, studierte zuerst am Pariser Konservatorium, bis er 1937 mit seinen Eltern in die USA ging, wo er am Curtis Institute of Music in Philadelphia seine Hauptausbildung erhielt. Er erlernte in Tanglewood Dirigieren bei Kussewitzky und an der Yale University Komposition bei Paul Hindemith. 1953 wurde er als Nachfolger Schönbergs Professor für Komposition an der University of California in Los Angeles und übernahm 1963 die Leitung des Buffalo Philharmonic Orchestra.

Als Komponist errang der 20jährige mit der Kantate *The Prairie* einen ersten Erfolg. Foss' Schaffen stand zunächst in der Nachfolge Hindemiths, ehe es um 1960 in der Auseinandersetzung mit den Problemen der Aleatorik eigenständige Gestalt annahm. Foss war wohl der erste, der im Zusammenhang mit der Aleatorik darauf verzichtete, seinen Namen als Komponist unentbehrlich zu empfinden, im Gegensatz zu John Cage, bei dem man immer den Eindruck hat, daß er der Komponist ist, auch wenn das Ergebnis nach seinen Instruktionen weitgehend von der Realisierung durch den Interpreten abhängt. Für Foss gibt es keine Alternative zwischen streng auskomponierter und improvisierter Musik. Seine *Baroque Variations* (1967) bedienen sich dreier bekannter Stücke der Barockmusik, deren Fragmente wie von Geisterhand hervorgezaubert und wieder verweht erscheinen. Dieser Effekt entsteht durch die Technik der »Auslöschung«; dabei werden gewisse Teile der Komposition nach einem aleatorischen Konzept unhörbar gespielt. Seine Komposition *GEOD – Non-Improvisation* für einen Haupt- und vier Nebendirigenten und vier Orchester-Gruppen erläutert Foss so: »*GEOD*, eine Musik ohne Anfang und Ende, ohne Entwicklung, ohne Rhetorik. Das Orchester ist in vier Gruppen geteilt. Jede hat ihre eigene Musik, die wie aus der Ferne erscheint und versiegt. Jeder der vier Gruppendirigenten schlägt stehend, solange seine Gruppe hörbar spielt, sitzend während des unhörbaren Spiels. Musik hört nicht auf, sie taucht nur in das unhörbare Spiel unter. Immer Verschiedenes tritt ans Licht, verwickelt sich in immer neuen Kombinationen. Ein fünfter (Haupt-)Dirigent hat ein graphisches Schema vor sich, nach dem er die Einsätze gibt. Bei jedem Durchspielen verfolgt er den Spielplan anders, vertauscht die Rollen, fängt an einer anderen Stelle an, läßt immer anderes hörbar werden. Und doch ist Verschiedenheit, Variation nicht der Sinn der Sache. Das Detail verschiebt sich, das Ganze bleibt mit sich identisch. Es passiert nichts. Der Hörer darf nicht verlangen, belehrt, erschüttert oder amüsiert zu werden. Er hört nicht zu, er lauscht, wie er der Natur lauscht.« SH

Jean Françaix
geb. 1912

Françaix ist gewiß kein epochemachender, aber ein problemlos erfreulicher Komponist, der Cocteaus Vorstellung von einer französischen Musik idealtypisch entspricht. Er wurde am 23. Mai 1912 zu Le Mans geboren, erhielt eine vorzügliche pianistische Ausbildung und studierte Komposition bei Nadja Boulanger. Die Moderne in Gestalt von Arnold Schönberg war für Françaix nie eine Versuchung. Sein harmonischer Spielraum bewegt sich zwischen Maurice Ravel und Igor Strawinski. Seiner leichtfüßigen Eleganz kommt das tänzerische Element besonders entgegen. Er schrieb zahlreiche Ballette, z.B. das Katzenballett *Les demoiselles de la nuit* nach Jean Anouilh, einige Opern, z.B. *La princesse de Clèves*, Orchesterwerke, z.B. *La naissance de Vénus de Botticelli*, zahlreiche Instrumentalkonzerte und Kammermusik. SH

César Franck
1822 – 1890

Nach einer frühen Karriere als »Wunderkind« lebte der in Lüttich geborene César Franck ab 1830 fast ausschließlich in Paris, wo er als Organist (ab 1858 an Sainte-Clothilde) und ab 1872 als Professor am Conservatoire eine ganze Generation französischer Komponisten unterrichtete. Seine zahlreichen kirchenmusikalischen Werke sind heute ebenso unbekannt wie die Opern und Oratorien. Einzig das Oratorium *Les Béatitudes* (Die Seligpreisungen, 1869 – 1879) wird noch gelegentlich aufgeführt. Das großangelegte Werk gliedert sich in acht parallel gebaute Abschnitte, die jeweils in Christusworten gipfeln. Aus dem umfangreichen kammermusikalischen Œuvre ragen das *Klavierquintett* (1878/79), die *Violinsonate* in A-Dur (1886) und das *Streichquartett* in D-Dur (1889) heraus.

Im Zentrum der Orchesterwerke Francks stehen vier in den letzten beiden Jahrzehnten seines Lebens entstandene symphonische Dichtungen, die die Gattungsgeschichte in Frankreich entscheidend beeinflußten. *Les Eolides* (1876), nach dem Gedicht von Charles Marie Leconte de Listle, verarbeitet dabei unmittelbar die Erfahrung von Wagners *Tristan und Isolde* und etabliert gewissermaßen endgültig die chromatische Durchformung von Francks Stil. *Le Chasseur maudit* (Der wilde Jäger, 1882) nach Gottfried August Bürgers Ballade besticht durch einen wilden, ungebärdigen Gestus und die dunkle Klangfarbe der dominierenden Bläser. Bezieht *Les Djinns* (1884) nach Victor Hugo auch das Klavier mit in das Orchester ein, so tritt in *Psyché* (1887/88) der Chor hinzu. Im Ton weist diese letzte symphonische Dichtung Francks schon auf das Fin de siècle und den Symbolismus voraus.

Mehr noch als in diesen programmatisch gebundenen Werken steht die musikalische Form – bei Franck zumeist eine individuell ausgeformte zyklische Anlage – in den *Symphonischen Variationen* für Klavier und Orchester (1885) im Zentrum. Das einsätzige Werk ist eine großangelegte Doppelvariation über zwei kraß unterschiedliche Themen, die zunächst unabhängig voneinander entwickelt, am Ende des Werks dann miteinander verknüpft werden.

Die *Symphonie* in d-moll aus den Jahren 1886-1888 ist Francks bekanntestes Werk, rief freilich bei ihrer Uraufführung auch heftige Kritik hervor. Charles Gounod sah in ihr ein »bis zum Dogma getriebenes Bekenntnis zur Ignoranz«, womit vor allem der für Franck charakteristische übersteigerte Chromatizismus gemeint war.

Heute sehen wir in der *d-moll-Symphonie* neben der *Orgelsymphonie* von Saint-Saëns Frankreichs wesentlichen Beitrag zur Geschichte dieser Gattung im 19. Jahrhundert.

Symphonie d-moll
UA: Paris 1889

Nicht zufällig wurde das erste namhafte symphonische Werk in Frankreich nach Hector Berlioz von dem Deutsch-Belgier César Franck geschrieben. Das musikalische Frankreich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts schwelgte in Oper und Operette und war im übrigen damit beschäftigt, das »verderbliche neudeutsche Element« jenseits des Rheins in der Gestalt Richard Wagners und Franz Liszts auf das heftigste zu bekämpfen.
Mit der 1886 bis 1888 entstandenen *d-moll-Symphonie* gelang Franck so etwas wie die Quadratur des Kreises, nämlich die tiefgründige deutsche Symphonie-Tradition mit den vergleichsweise unorthodoxen romanischen Musikformen zu verbinden. Bei der Pariser Uraufführung gab es allerdings heftige Reaktionen, denn in dem mit Symphonikern kaum »vorbelasteten« Frankreich galt immer noch Beethoven als das – symphonische – Maß aller Dinge. Man stieß sich namentlich an dem harmonisch vertrackten Kopfsatz der *d-moll-Symphonie*, dessen vermeintliche Konfusion Franck mit dem Hinweis verteidigte, das Werk stünde zugleich in d-moll und f-moll. Tatsächlich erscheint die Lento-Einleitung ungewöhnlicherweise gleich zweimal in ebendiesen Tonarten. Die Doppel-Introduktion ist geradezu ein Signum für das Werk. Während die drei eigentlichen Themen des Kopfsatzes statisch und in sich kreisend sind, wird ihr jeweiliges Umfeld als chromatisches, nach vorne drängendes Fließen verstanden. Vorbereitung und Weiterführung, nicht aber die thematischen Zentren verdichten sich zur eigentlichen Idee des Werkes, das sich ausdrücklich querstellt zu der Wirkungs-, ja Überwältigungs-Ästhetik der Zeit. Verbindet der zweite Satz höchst originell das langsame mit dem Scherzo-Element, so gerät das Finale absichtsvoll ins Trudeln. Franck komponiert nichts Geringeres als die romantisch-symphonische Krise. Scheinbar epigonenhaft orientiert er sich an Beethovens *Eroica*-Eröffnung und löst den Satz immer mehr in verstreute Sprengsel auf, ehe die Musik durch die Rückbesinnung auf den Kopfsatz wieder Boden unter die Füße bekommt.

Andrea Gabrieli und Giovanni Gabrieli
1510 – 1586 1557 – 1613

Im Zusammenhang mit dem erwachten Interesse für die Musik des Mittelalters und der Renaissance sind auch die beiden Gabrieli, Schöpfer der venezianischen Mehrchörigkeit und Pioniere der frühen Instrumentalmusik, wieder ins Blickfeld gerückt, zumal ihre Musik den Möglichkeiten der stereophonischen Schallplattenaufnahme in idealer Weise entgegenkommt. Andrea soll Schüler des flämischen Komponisten Adrian Willaert gewesen sein; er wurde 1564 als Nachfolger Claudio Merulos zweiter Organist an San Marco, 1585 erster. Schon bei ihm kann man ein Zurückdrängen der kontrapunktischen Filigranarbeit zugunsten einer flächigeren Darstellung bemerken. Die stärkere Kontrastierung von Dur und Moll erlaubte den Ausdruck subjektiver Empfindungen. Er war vor allem wegen seiner brillanten Orgelmusik bekannt, ist aber nicht minder bedeutend als Madrigalkomponist. Seine Instrumentalmusik beginnt sich von der Bindung an den vokalpolyphonen Satz der Motette zu lösen. In den erst nach seinem Tod von seinem Neffen Giovanni herausgegebenen *Concerti* (1587), weltlicher und geistlicher Festmusik von zukunftsweisendem Rang, fällt besonders die Einbeziehung von Instrumenten in den Chorsatz auf, mit denen man einen Stimmumfang erzielen konnte, der über den Umfang der menschlichen Stimme hinausging. Andrea hatte weitreichende Beziehungen, u. a. zur Familie Fugger in Augsburg. Hans Leo Haßler war sein Schüler.

Giovannis Ruhm überragte noch den seines Onkels, der sein erster Lehrmeister war. 1575-1579 lebte er am Hof in München, wo er Orlando di Lasso kennen- und seine Musik schätzenlernte. Nach seiner Rückkehr wurde er wie sein Onkel Organist an San Marco. Er brachte die Besonderheit der venezianischen Mehrchörigkeit zur Blüte, die durch die Gegebenheiten in San Marco veranlaßt war. Dort gab es nämlich zwei einander gegenüberliegende Orgeln, vor denen jeweils ein Chor postiert wurde. Giovanni verwendete bis zu vier Gesangschöre und fünf Instrumentalgruppen. Die überwältigende Raumwirkung dieser Musik kam der venezianischen Freude am Schaugepränge entgegen, wie sie die Maler der Stadt, vor allem Vittore Carpaccio, immer wieder dargestellt hatten. Er machte zwar keinen Unterschied zwischen »prima« und »seconda prattica« wie Claudio Monteverdi, also zwischen polyphoner und monodischer Musik, doch sind in seiner Musik alle Arten von Übergängen vorhanden. Durch die Übertragung der Oktavverdoppelungen der Orgel auf den Vokal-Instrumentalsatz leitete er eine Weise der Orchestrierung ein, die dann Michael Praetorius 1613 von ihm übernahm. Nicht minder bedeutend sind Giovannis Sonaten, vor allem die berühmte *Sonata pian e forte*, das erste gedruckte Instrumentalwerk mit dynamischen Zeichen. Giovanni hatte in Heinrich Schütz seinen bedeutendsten Schüler, der in seinen *Psalmen Davids* den mehrchörigen Stil mit seinem Gegeneinander von Soli und Tutti übernahm, wie denn die deutsche Musik sich überhaupt mehr an Venedig als an Florenz orientierte. SH

Harald Genzmer
geb. 1909

Genzmer verkörpert die deutsche Hindemith-Schule, und da Paul Hindemith selbst heute in den Hintergrund gedrängt scheint, läßt sich auch von Genzmer nicht eben sagen, daß er tonangebend sei. Er wurde am 9. Februar 1909 in Blumenthal bei Bremen geboren. 1928 trat er in die Kompositionsklasse von Hindemith ein, in der er – von einer Krankheitsunterbrechung abgesehen – bis 1934 blieb. 1946 wurde er als Lehrer für Komposition an die neugegründete Hochschule für Musik in Frei-

burg/Breisgau berufen, 1957 ging er an die Akademie der Tonkunst nach München.

Genzmers Musik zeichnet sich durch sorgfältige Machart und einen spielerischen Grundzug aus. Da er von 1938 bis 1940 in der Laienbildung tätig war, sah er sich veranlaßt, zahlreiche Stücke von geringen spieltechnischen Anforderungen zu schreiben, die wie seine Sonatinen in die Unterrichtspraxis eingegangen sind. Er schrieb aber auch anspruchsvolle Solokonzerte für verschiedene Instrumente, von denen die beiden für Trautonium und Mixturtrautonium von besonderem Interesse sind. Das Mixturtrautonium ermöglicht eine stufenlose Veränderung der Tonhöhe und Reduzierung der Lautstärke bis zur Grenze des Hörvermögens. An größeren Vokalwerken sind die *Hymnen nach Gertrud von Le Fort* für Chor, Soli und Orchester (1946) sowie die *Messe in E* (1953) zu nennen, traditionsverbundene Werke von souveräner Beherrschung der satztechnischen Mittel, ferner die *Schiller-Kantate* (1968), das *Moosburger Graduale* (1971), die Kantate *Oswald von Wolkenstein* (1977) und die *Biblische Kantate* (1980).

George Gershwin
1898 – 1937

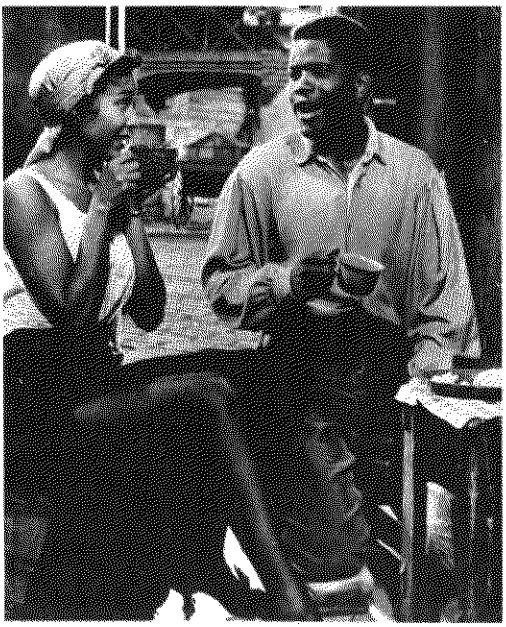
George Gershwin gehört, ähnlich Samuel Barber und Leonard Bernstein, zu jenen typisch amerikanischen Komponisten, die sich bei Publikum und Musikern höchster Beliebtheit erfreuen, an denen sich Kritiker und Musikwissenschaftler jedoch kontinuierlich reiben. So paradox dieses Phänomen im Falle Gershwin äußerlich anmuten mag, es klärt sich im Blick auf Persönlichkeit und Schaffen des Komponisten, der sowohl als Produzent erfolgreicher Schlager und Musicals wie auch als Schöpfer »klassischer« Werke wie der *Rhapsody in Blue* und der Oper *Porgy and Bess* hervorgetreten ist.

Am 26. September 1898 in Brooklyn, New York, als Jacob Gershovitz geboren, wuchs Gershwin in ärmlichen Verhältnissen ohne besondere musikalische Prägung und Förderung auf. Erst mit 13 Jahren begann seine musikalische Ausbildung mit Klavier- und Theorieunterricht. Im Zuge seiner Studien entwickelte Gershwin schnell ein Talent für die Unterhaltungsmusik. Auch sein Klavierspiel machte derart rasche Fortschritte, daß er drei Jahre später bei der Verlagsfirma Remick & Co. als Gutachter für Unterhaltungsmusik eingestellt wurde. Durch die Arbeit, den Umgang mit der Musik so bekannter Komponisten wie Jerome Kern und Irving Berlin angeregt, schrieb Gershwin schon 1916 seinen ersten »Song«, drei Jahre darauf mit *La La Lucille* seine erste erfolgreiche Revue. In der Folge entstanden so berühmte Musicals wie *Funny Face* (1927), *Girl Crazy* und *Strike Up the Band* (beide 1930) sowie *Of Thee I Sing* (1931). Ein weiterer entscheidender Anstoß für Gershwins Schaffen sollte die Bekanntschaft mit dem damals populären Jazz-Komponisten Paul Whiteman werden. Seiner Anregung war 1924 Gershwins erster großer Welterfolg mit der *Rhapsody in Blue* zu verdanken und damit zugleich ein erster Schritt zu einer Karriere jenseits der Populär-Musik. Ein Jahr nach der positiven Aufnahme der *Rhapsody* beendete Gershwin sein zweites bedeutendes Werk, das *Klavierkonzert in F*, bei dessen Uraufführung 1925 spielte der Komponist den Solopart selbst. Ab 1925 widmete sich Gershwin wieder verstärkt der Arbeit an verschiedenen Unterhaltungs-Projekten. Erst 1928 gelang ihm mit der Orchester-Rhapsodie *An American in Paris* ein weiterer Welterfolg, der 1935 nur noch von der Oper *Porgy and Bess* übertroffen wurde. Gershwin starb am 11. Juli 1937 in Hollywood an den Folgen eines Gehirntumors.

Sowohl Gershwins Unterhaltungsmusik als auch seine Werke ernsten Zuschnitts zeichnen sich durch rhythmisches Raffinement, hohe Vitalität und Ausdrucksstärke wie durch klangliche Vielseitigkeit aus. Vor allem seine »Konzert«-Musik bildet eine originäre Mischung aus Traditionellem und

Neuem, aus Jazz, Folklore und europäischer Kunstmusik, die einzigartig in der Musikgeschichte ist. Was neben seinen vier unbestrittenen Hauptwerken, der *Rhapsody*, dem *Klavierkonzert*, dem *Amerikaner in Paris* und der Oper *Porgy and Bess*, bleiben wird, sind in erster Linie 20 bis 30 seiner mehreren hundert »Songs« (darunter *Swanee, The Man I Love, Lady Be Good, Embraceable You, I Got Rhythm*), die *Cuban-Overture* und die *Three Preludes* für Klavier.

Porgy and Bess
Oper in drei Akten – Text von Du Bose Heyward und Ira Gershwin nach dem Roman »Porgy« von Du Bose Heyward und dem gleichnamigen Bühnenstück von Dorothy und Du Bose Heyward.
UA: New York 1935
Personen: Porgy (Bar) – Bess (S) – Crown, Hafenarbeiter (Bar) – Sportin' Life, Kokainhändler (T) – Robbins, Fischer (T) – Serena, seine Frau (S) – Jake, Fischer (Bar) – Clara, seine Frau (S) – Maria, Kneipenwirtin (MS) – Peter, Honighändler (T) – Lily, seine Frau (MS) – Erdbeerverkäuferin (MS) – Krabbenverkäufer (T) – Mingo, Hafenarbeiter (T) – Annie (MS) – Jim (Bar) – Nelson (T) – Leichenbestatter (Bar) – Frazier, Advokat (Bar) – Scipio – Detektiv – Polizisten – Coroner – Mr. Archdale – Bewohner von Catfish Row: Fischer, Hafenarbeiter, Frauen und Kinder.
Ort und Zeit: Charleston/Süd-Carolina zu Anfang des 20. Jahrhunderts.
Schauplätze: in Catfish Row, dem am Hafen gelegenen Schwarzenviertel von Charleston, und auf einer Insel.



Porgy and Bess. Amerikanischer Spielfilm, 1959. Regie: Otto Preminger. Bess: Dorothy Dandridge, Porgy: Sidney Poitier

Im volkreichen Schwarzenviertel der Stadt herrscht sommerliche Feierabendstimmung. Eine Frau singt ihr Baby in den Schlaf, und die Männer vertreiben sich die Zeit beim Würfelspiel. Auch der körperbehinderte Porgy, der sich als Bettler durchschlägt, ist dabei, ebenso Sportin' Life, ein zynischer Nichtsnutz aus New York, der die soziale Not seiner Rasse für den Handel mit Kokain ausnutzt. Beide sind fasziniert von der hübschen jungen Negerin Bess, die mit dem Hafenarbeiter Crown zusammenlebt. Es kommt zu einem Streit der Würfelspieler, in dem der durch Alkohol und Rauschgift enthemmte Crown einen unschuldigen Fischer tötet. Er flüchtet vor der Polizei und läßt Bess zurück. Sportin' Life will sie überreden, mit ihm nach New York zu gehen, doch sie zieht es vor, dem gutmütigen Porgy in seine Hütte zu folgen. Serena klagt um ihren toten Mann, und die Nachbarn sammeln für die Beerdigung. Porgy ist glücklich, nicht mehr allein zu sein. Und als die Nachbarn Bess zu einem Ausflug auf eine nahe gelegene Insel mitnehmen wollen, möchte er ihr das Vergnügen nicht vorenthalten und ermuntert sie zur Teilnahme. Mit lasziven, gotteslästerlichen Liedern heizt Sportin' Life die Stimmung der Ausflügler an. Bei der Rückkehr aufs Schiff verstellt Crown, der sich auf der Insel vor der Polizei verbirgt, der erschrockenen Bess den Weg. Sie will nicht zu ihm zurück und erzählt ihm, daß sie kein Rauschgift mehr nehmen will, weil sie Porgy liebt. Doch Crown hört nicht auf sie und nimmt sie mit Gewalt. Erst einige Tage später kehrt Bess schuldbewußt zu Porgy zurück. Es gelingt ihm, die Verzweifelte wieder aufzurichten. Da bricht ein Unwetter los. Ein Fischerboot versinkt in den Fluten. Bei dem Versuch, ihrem Mann zu Hilfe zu kommen, findet auch Clara den Tod. Bess nimmt sich ihres Babys an. Crown ist von der Insel herübergeschwommen und verfolgt Bess, doch Porgy tötet ihn mit einem Messer. Bess soll ihm nun für immer allein gehören. Als Porgy jedoch von einem Polizisten abgeholt wird, um Crowns Leiche zu identifizieren, redet Sportin' Life der leichtgläubigen Bess ein, daß Porgy als Mörder verhaftet sei und nicht mehr zurückkehren werde. Er macht sie mit Kokain gefügig und nimmt sie mit nach New York. Als Porgy zurückkehrt, ist er wieder allein. Doch seine Liebe zu Bess ist unerschütterlich. Er bricht auf, um sie in der Millionenstadt zu suchen.
Porgy and Bess ist Gershwins Hauptwerk. Er trieb dazu in den Südstaaten umfangreiche Folklore- und Mi-

lieustudien. Die Intensität des dramatischen und lyrischen Ausdrucks, besonders in den organisch mit der Handlung verknüpften Volksszenen, die Chorsätze der Spirituals, der melodische Einfallsreichtum und die virtuose Instrumentation machen das Werk zur bedeutendsten amerikanischen Volksoper und zur bisher einzigen amerikanischen Oper mit weltweiter Wirkung.

Rhapsody in Blue
Instrumentation: Ferde Grofé
UA: New York 1924

Das vom damaligen »King of Jazz« Paul Whiteman inspirierte und von seinem Orchester unter Mitwirkung von Gershwin als Solisten uraufgeführte einsätzige Werk schließt formal an die Lisztschen Rhapsodien an. Bereits die instrumentale Besetzung – Klavier, mittelgroßes Orchester, 2 Altsaxophone, Tenorsaxophon und Banjo – weist deutlich auf die Verbindung von Symphonik- und Jazzelementen hin. Dabei gibt die lockere Reihungsform Raum für ein abwechslungsreiches musikalisches Geschehen, das sowohl swingende Themen und einen veritablen Blues (im Mittelteil) als auch explosive wie farbenreiche Orchesterpassagen und solistische Einlagen bietet. Reich an markanten musikalischen Einfällen, gilt das etwa 17minütige Werk von jeher als *das* Beispiel für den sogenannten symphonischen Jazz. Mit dem Klarinetten-Glissando am Beginn weist die *Rhapsody* zudem eines der unverwechselbarsten musikalischen Erkennungssymbole auf.

Klavierkonzert F-Dur
UA: New York 1925

Das dreisätzige Werk entstand als Kompositionsauftrag von Walter Damrosch, dem damaligen Leiter der New Yorker Philharmoniker. Der an die traditionelle Sonatenform anknüpfende 1. Satz (Allegro) ist geprägt von wechselnden Tempi und Stimmungen. Rhythmisch basiert er auf dem damals modischen Charleston. Der 2. Satz (Adagio) wird von ruhigen Bläserstimmen eingeleitet, zu denen sich das Klavier mit einem kapriziös verspielten Thema gesellt. Eine romantizistische Streicherepisode und eine freie Kadenz des Klaviers münden schließlich wieder in die Stimmung des Anfangs. Der 3. Satz (Allegro agitato) mit seinen gehämmerten Repetitionen ist rondoartig gestaltet und greift Gedanken der ersten beiden Sätze auf. Am Ende steht wieder das markante Paukenmotiv vom Beginn des Konzertes. Im ganzen stellt sich das Klavierkonzert als Werk von aparter klanglich-harmonischer Vielfalt dar. Durchsetzt von zahlreichen Effekten, Gegensätzen und einer elektrisierenden rhythmischen Vitalität, schließt es würdig an die Tradition des Virtuosenkonzerts im Stil von Grieg, Tschaikowski und Rachmaninow an.

An American in Paris (Ein Amerikaner in Paris)
UA: New York 1928

Die Orchester-Phantasie entstand während Gershwins letzter Europareise 1928. Das Werk ist konzipiert als Programm-Musik mit der Absicht, die Eindrücke eines Paris-Reisenden wiederzugeben: Ein Amerikaner schlendert im Frühling die Champs-Elysées hinunter (Ragtime). Er genießt die typisch pariserische Straßenatmosphäre – hupende Taxis, alte Schlager, Kirchenglocken usw. Am linken Seine-Ufer läßt er sich in einem Bistro nieder und plaudert mit den einheimischen Gästen. Plötzlich überkommen ihn zunächst melancholische (Blues), schließlich heitere Erinnerungen (Charleston) an seine Heimat. Im klangreichen Finale erscheinen noch einmal das »Walking Theme«, der Blues und die Hupen, bevor das Werk mit einer temperamentvollen Steigerung zum Ende geführt wird. Der »Handlung« entsprechend nimmt sich das Instrumentarium mit Tuba, Glocken, Hupen, 3 Saxophonen, Xylophon und Celesta ausgesprochen originell aus. MH

Carlo Gesualdo
1560 – 1613

Don Carlo Gesualdo, Fürst von Venosa, gehört zu den rätselhaftesten Persönlichkeiten in der Musikgeschichte. Die genauen Lebensdaten (geboren um 1560, gestorben am 8. September 1613) des genialischen Aristokraten aus einem der vornehmsten Häuser Neapels sind ebenso umstritten wie einige wesentliche Details seines Lebenslaufes. Bis heute ungeklärt sind die Umstände der Ermordung seiner ersten Frau Maria d'Avalos und ihres Liebhabers im Jahre 1590. Über eine mögliche persönliche Beteiligung des Fürsten an der Bluttat liegen unterschiedliche Quellenangaben vor. Festzustehen scheint hingegen Gesualdos mittelbare Verantwortung für die Eifersuchtstat, nach der sich

der Komponist auf sein befestigtes Schloß zurückzog, um sich vor Racheakten der Familien der beiden Opfer zu schützen. Gesualdos von Unabhängigkeit und Reichtum geprägtes Leben stand von Beginn an im Zeichen der Musik. Nachdem er sich schon früh die Beherrschung verschiedener Instrumente angeeignet hatte, gründete er seine eigene »accademia«, der einige der besten Madrigalisten der Zeit angehörten. Gesualdos hochkomplizierte Natur ist Ursache und Anlaß für eine überaus kühne Musiksprache, deren chromatische Rückungen und Brüche in ihrer Zeit einzigartig sind. Wie keiner seiner Zeitgenossen vermochte er in seinen Werken extreme Seelenzustände abzubilden. Vor allem seine späten *Madrigale*, aber ebenso seine *Responsorien* gehören zu den Gipfelwerken der Hochrenaissance. Gesualdo starb in seiner Geburtsstadt Neapel. MH

Jean Gilbert
1879 – 1942

Jean Gilbert, der eigentlich Max Winterfeld hieß, wurde am 11. Februar 1879 in Hamburg geboren. Nach einer gründlichen musikalischen Ausbildung, u. a. am Berliner Klindworth-Scharwenka-Konservatorium, war er zunächst in Bremerhaven, Hamburg und Berlin als Theater-, Varieté- und Zirkuskapellmeister tätig. Als Operettenkomponist hatte er mit dem 1910 uraufgeführten Werk *Die keusche Susanne* den ersten durchschlagenden Erfolg, an den sich 1911 die musikalische Posse *Polnische Wirtschaft* anschloß, die damals eine Aufführungsserie von über 500 Vorstellungen erlebte. Die originelle und zündende Musik traf genau den Berliner Volkston. Neben Paul Lincke und Walter Kollo wurde Jean Gilbert zum Begründer der Berliner Operette. Seine Berliner musikalischen Possen sind von echter volkstümlicher Naivität. Ganz für die Bühne und den Publikumsgeschmack ihrer Zeit geschaffen, haben sie ihre Theaterwirksamkeit jedoch bald wieder verloren. Geblieben sind die Erfolgsnummern, die zum klassischen Bestand der volkstümlichen Lieder der Großstadt Berlin gehören wie *Du hast ja keine Ahnung, wie schön du bist, Berlin* aus *Polnische Wirtschaft* (1911), *Ja, das haben die Mädchen so gerne* aus *Autoliebchen* (1912), *Puppchen, du bist mein Augenstern* aus *Puppchen* (1912), *In der Nacht, wenn die Liebe erwacht* aus *Die Kinokönigin* (1913), *Mädchen sind wie die Engelein* aus *Die Reise um die Erde in vierzig Tagen* (1913), *In Berlin an der Ecke von der Kaiserallee* aus *Die kleine Sünderin* (1923), *Durch Berlin fließt immer noch die Spree* aus *Annemarie* (1925) und viele andere. Von seinen über 50 Bühnenwerken konnte sich lediglich die Operette *Die keusche Susanne* bis heute behaupten. In der von Robert Gilbert, dem Sohn des Komponisten, 1953 geschaffenen textlichen und musikalischen Neufassung wurde diesem ursprünglich in Paris spielenden Stück durch Übertragung in das Berliner Milieu der Kaiserzeit ein dem heutigen Publikum verständlicherer gesellschaftskritischer Akzent verliehen. Jean Gilbert mußte 1933 nach Buenos Aires emigrieren, wo er am 20. Dezember 1942 starb.

Die keusche Susanne
Operette in drei Akten – Text nach dem Schwank »Fils à Papa« von Antony Mars und Maurice Desvallières von Georg Okonkowski und Alfred Schönfeld.
UA: Magdeburg 1910
Personen: Baron Conrad des Aubrais, Privatgelehrter – Delphine, seine Frau – Jacqueline (Soubr) und Hubert (T-Buffo), deren Kinder – René Boislurette, Leutnant (T) – Pomarel, Parfümfabrikant – Susanne, seine Frau (S) – Charancey, Privatgelehrter – Rose, seine Frau – Mariette, Kammerjungfer – Alexis, Oberkellner – Gäste, Mitglieder der Académie-Française, Studenten, Herren und Damen der Lebewelt.
Ort und Zeit: Paris vor dem Ersten Weltkrieg.

Baron Conrad des Aubrais wurde soeben für seine Verdienste um die Vererbungstheorie zum Mitglied der Académie-Française ernannt. Aus diesem Anlaß ist

die beste Pariser Gesellschaft in seinem Hause versammelt. Man bewundert seine tugendhafte Gemahlin, die einen so tugendhaften Mann, einen ebenso tugendhaften Sohn und eine noch tugendhaftere Tochter hat, um deren Hand nun René, ein Vetter des Barons, anhält. Doch man wirft René seine stadtbekannten Liebesgeschichten vor und verweigert die Verlobung. René gibt jedoch nicht gleich auf. Sollte man den Baron ebenfalls auf dem Pfade der Untugend entdecken, dann würde es keinen Hinderungsgrund mehr geben. Zu den Festgästen gehört auch Susanne, die erst kürzlich mit dem Tugendpreis ausgezeichnete Gattin des Parfümfabrikanten Pomarel, die jedoch ein beträchtliches amouröses Vorleben hat und nun mit dem Sohn des Barons ein heimliches Rendezvous verabredet. Außer der nichtsahnenden Baronin finden sich dann alle Hauptpersonen im »Moulin-Rouge« ein. Dort bedarf es des geschickten und lebenserfahrenen Oberkellners Alexis, damit jeder sein Doppelleben vor dem anderen verstecken kann. Als schließlich der Baron seinen Sohn entdeckt, findet er amüsiert die Richtigkeit seiner Vererbungstheorie bestätigt: Wie der Vater, so der Sohn!

Von umwerfender Schwankkomik sind die Ereignisse des dritten Aktes. Der Oberkellner Alexis hat seinen anstrengenden Nachtdienst im »Moulin-Rouge« quittiert und ist der Baronin von einer soliden Agentur als Hausdiener vermittelt worden. Bei der Rückkehr von ihrem nächtlichen Bummel fühlen sich dann auch alle bemüßigt, ihrem Mitwisser ein Schweigegeld zu geben, um den guten Ruf zu wahren. Ihren Besuch im »Moulin-Rouge« erklären sie mit der Absicht, durch die Kenntnis der Unmoral das allgemeine sittliche Niveau heben zu wollen.

Alberto Ginastera 1916 – 1983

Der Argentinier Ginastera war nicht nur der führende musikalische Repräsentant seines Landes, sondern neben Heitor Villa Lobos der prominenteste lateinamerikanische Komponist überhaupt, der mit seinem Schaffen, vor allem seinen Opern, weltweite Anerkennung gefunden hat. Er wurde am 11. April 1916 in Buenos Aires geboren, wo er auch seine musikalische Ausbildung erhielt. Ein Jahrzehnt lang leitete er das 1948 von ihm gegründete Konservatorium in La Plata und betreute daneben eine Kompositionsklasse am National-Konservatorium in Buenos Aires. 1965 hielt er sich in Berlin auf; zuletzt lebte er in der Schweiz, wo er am 25. Juli 1983 in Genf starb. Ginastera war schon in jungen Jahren erfolgreich. 1941 schuf er im Auftrag von Georges Balanchine für das American Ballett das Ballett *Estancia,* in dem folkloristische Elemente sich mit neoklassizistischen Zügen verbinden. Überhaupt steht sein Frühwerk weitgehend im Zeichen einer stilisierten Folklore mit starken rhythmischen Ostinatowirkungen (die choreographische Legende *Panambí* 1937, *Cantos de Tucumán,* 1938, das symphonische Triptychon *Ollantay,* 1947); aber auch später, als sein Werk in der Auseinandersetzung mit der europäischen Avantgarde, Arnold Schönberg und Alban Berg vor allem, längst zu einem unverwechselbaren Personalstil gelangt war, griff er auf diesen Fundus zurück (*Cantata para América mágica* für Sopran, 2 Klaviere und Schlagzeugensemble nach präkolumbianischen Texten, 1960). In seinem Oratorium *Turbae ad passionem Gregorianam* für 3 Vokalsolisten, Chor und großes Orchester (1975) bemühte er sich um eine Verschmelzung der Gregorianik mit neueren Stilmitteln. Er verwendete Texte aus dem Alten und dem Neuen Testament und bediente sich effektsicher aller Gestaltungsmittel eines aufgesplitterten Vokalstils und eines bis zu bruitistischer Wirkung gesteigerten Orchesterapparats, darin nur Krzysztof Penderecki vergleichbar. Mehrere Instrumentalkonzerte (für Klavier, Harfe und Cello) zeugen von der außerordentlichen Klangphantasie des Komponisten, und auch seine kammermusikalischen Werke (insbesondere das 3. Streichquartett) verraten Ernst der Erfindung und kompositorische Könnerschaft. Von seinen Opern *Don Rodrigo* (1964), *Bomarzo* (1967), *Beatrix Cenci* (1971) und *Barabbas* (1977) ist *Bomarzo* am bekanntesten geworden.

Don Rodrigo
Oper in drei Akten (neun Bildern) von
Alejandro Casona.
UA: Buenos Aires 1964
Europäische EA: Straßburg 1977

Das Sujet greift einen alten spanischen Legendenstoff auf, der schon Georg Friedrich Händel, Litolff und Sigismund Thalberg zur Vertonung angeregt hat.
Rodrigo, der letzte König des Westgotenreichs mit der Hauptstadt Toledo, wird zum König gekrönt und zum Beschützer Florindas, der Tochter seines Kampfgefährten Don Julián, ernannt. Aber er ist den Versuchungen der Macht nicht gewachsen. Die in einem Gewölbe in Toledo verwahrte Truhe, der jeder König ein Schloß hinzufügen und dabei versprechen soll, daß er es nie wagen werde, sie zu öffnen, hat es seiner Neugier angetan. Er bricht sie auf und sieht ein arabisches Banner darin und den Hinweis auf seinen und seines Volkes Untergang. Außerdem vergewaltigt er Florinda, deren Vater mit afrikanischen Truppen in Spanien eingefallen ist und ihn besiegt. Florinda vergibt jedoch dem Sterbenden und verheißt ihm die Gründung eines neuen Reiches in Asturien.

Bomarzo
Oper in zwei Akten von Manuel Mujica Laínez.
UA: Washington 1967 Deutsche EA: Kiel 1970

Das Libretto geht auf den gleichnamigen Erfolgsroman zurück, der angeregt wurde durch den bizarren Skulpturengarten der Monstren von Bomarzo, einem Städtchen bei Viterbo nördlich von Rom. Dieser »Sacro bosco« (Heiliger Wald) wurde kurz nach 1560 im Auftrag des Herzogs Vicino Orsini geschaffen, der durch einen enormen Höcker körperlich verunstaltet gewesen sein soll. Der umfangreiche Roman entwirft ein breit aufgefächertes Psychogramm des unter seiner Häßlichkeit leidenden Fürsten und diente Ginastera zunächst als Vorlage für eine Kantate. Die argentinische Uraufführung der Oper in Buenos Aires wurde wenige Tage vor der Premiere wegen angeblicher Unsittlichkeit verboten, was um so verwunderlicher war, als es eine vergleichbare Thematik schon in den 20er Jahren bei Franz Schreker in seinen *Gezeichneten* gegeben hatte.
Die Handlung beginnt mit der letzten Szene im Leben des buckligen Fürsten, der die Minderwertigkeitsgefühle, die ihn beherrschen, durch den leidenschaftlichen Wunsch, unsterblich zu werden, kompensieren möchte. Er trinkt einen Zaubertrank, den ihm sein Astrologe gemischt hat, und fällt in Agonie, weiß jedoch nicht, daß der Sohn seines Bruders den Unsterblichkeitstrank vergiftet hat, um den Tod seines Vaters zu rächen. In Alptraumvisionen ziehen die wichtigsten Lebensstationen vor den Augen des Sterbenden vorüber. Da sind die Brüder, die ihn demütigen, indem sie ihn zwingen, Mädchenkleider anzuziehen, die Begegnung mit einem Schloßgespenst, das sein Vater auf ihn losläßt, um ihn zu erschrecken, der erfolglose Pflichtbesuch bei der Kurtisane Pantasilea, den er auf Geheiß seines Vaters absolvieren muß, die unerwiderte Liebe zu Julia Farnese, die seinen Bruder Maerbale liebt, den er aus Eifersucht töten läßt. Schließlich muß er erkennen, daß er allein in den Felsriesen des Schloßparks überleben wird, die er errichten ließ, um mit einer so ins Monströse gesteigerten Häßlichkeit von der eigenen Ungestalt abzulenken.
Die Musik basiert auf einer Zwölftonreihe, enthält aber auch aleatorische Passagen und verwendet, ähnlich wie die Alban Bergs, traditionelle Formen wie Variation, Canzone und Madrigal, Gagliarde und Musette. Der rhythmische Erfindungsreichtum kommt vor allem in den Schlagzeugpartien zur Geltung. SH

Umberto Giordano
1867 – 1948

Ein einziges Werk hat den am 27. August 1867 in Foggia bei Neapel geborenen Komponisten weltberühmt gemacht. Seine vom italienischen Verismus geprägte Oper über den französischen Dichter André Chénier, der ein Opfer der Revolution wurde und 1794 das Schafott besteigen mußte, war ein Welterfolg und wird noch heute gespielt.

Giordano studierte am Konservatorium in Neapel und war zur Zeit des Sensationserfolges seiner Oper *André Chénier* noch nicht 30 Jahre alt. Er lebte dann ganz seinem kompositorischen Schaffen, wurde 1929 zum Mitglied der Accademia d'Italia ernannt und schuf noch mehrere Opern sowie Orchesterwerke und Kammermusik, konnte aber nicht mehr an den Erfolg des *André Chénier* anknüpfen. Er starb am 12. November 1948 in Mailand.

André Chénier (Andrea Chénier)
Oper in vier Akten – Text von Luigi Illica.
UA: Mailand 1896
Personen: André Chénier, Dichter (T) – Gräfin de Coigny (MS) – Madeleine, ihre Tochter (S) – Charles Gérard, Kammerdiener der Gräfin, später Revolutionär und Volkstribun (Bar) – Bersi, Madeleines Zofe, eine Mulattin (MS) – Roucher, André Chéniers Freund (B) – Ein Incroyable, Denunziant (T) – Matthieu »Populus«, ein Sansculotte (B) – Madelon (A) – Pierre Fléville, Romancier, ein Spion (B) – Dumas, Präsident des Wohlfahrtsausschusses (Bar) – Fouquier-Tinville, öffentlicher Ankläger (B) – Der Abbate (T) – Schmidt, Gefängnisschließer (B) – Haushofmeister (B) – Aristokraten, Revolutionäre, Bürger, Soldaten, Volk von Paris.
Ort und Zeit: Frankreich 1789 – 1794.
Schauplätze: Schloß Coigny; Pariser Café beim Pont-Perronet; Sitzungssaal des Revolutionstribunals; nächtlicher Hof des Gefängnisses von Saint-Lazare.

Aus Eifersucht – beide lieben Madeleine – bezichtigt der Kammerdiener der Gräfin, Gérard, ein heimlicher Parteigänger der Revolution, den Dichter Chénier, gemeinsame Sache mit dem Adel gemacht zu haben. Auf Madeleines liebevolles und verzweifeltes Bitten widerruft er diese Anschuldigung vor dem Tribunal, aber vergebens: André Chénier wird zum Tode verurteilt. Madeleine stirbt zusammen mit dem Geliebten, indem sie sich durch Gérard ins Gefängnis einschmuggeln läßt und den Namen einer Verurteilten annimmt.

Philip Glass
geb. 1937

Philip Glass gilt neben La Monte Young, Terry Riley und Steve Reich als der erfolgreichste Vertreter des amerikanischen Minimalismus.

War zunächst sein Publikum in der »Minimal Art«-Szene New Yorks anzutreffen, konnte Glass bereits Mitte der 70er Jahre breite Zuhörerschichten aus dem Bereich von Pop und Jazz bis zur Klassik auf seine meditative, suggestive Musik einschwören. Etablierte Fans wie Pop-Musiker David Bowie und Regisseur Achim Freyer ließen Glass zur regelrechten Kult-Figur avancieren.

Philip Glass wurde am 31. Januar 1937 in Baltimore geboren. Vom Flötenstudium am Peabody Conservatory in Chicago wechselte er 1957 an die renommierte Juilliard School, um Komposition bei Vincent Persichetti und William Bergsma zu studieren. 1962 schloß er mit dem Master-Diplom ab. Als Fulbright-Stipendiat ging Glass 1964 zu Nadja Boulanger nach Paris. Dort absolvierte er ein solides Grundlagenstudium, wie zuvor schon einige der wichtigsten amerikanischen Komponisten (u. a. Aaron Copland, Virgil Thomson). Wichtige Impulse für sein musikalisches Verständnis erhielt Glass von dem indischen Tabla-Spieler Ravi Shankar. Der »additive« Charakter indischer Musik, das schrittweise, »terrassenförmige« Hinzufügen kleinster musikalischer Zellen an einen Grundpuls faszinierte den Komponisten nachhaltig. Glass unternahm Studienreisen durch Afrika, Zentralasien und Indien, um außereuropäische Musik zu studieren.

Erste Ansätze seiner ästhetischen Auffassung vom musikalischen Kunstwerk wurden deutlich: statische Harmonien, Reduktion der Mittel, gleichbleibende Wiederholung gleichförmiger melodischer Floskeln (repetitive Reihung), kaum merkliche Veränderung des musikalischen Verlaufs durch Einarbeitung kleinster Zellen. Ab 1968 konnte Philip Glass mit seinem Profi-Ensemble, das hauptsächlich mit elektronisch verstärkten Blasinstrumenten, Elektroorgeln, Synthesizern und Stimmen arbeitete, eigene Kompositionen, meist Stücke von exzentrischer Spieldauer, präzise aufführen lassen: die etwa einstündige *Music with changing parts* (1970) und die vier Stunden dauernde *Music in twelve parts* (1974), ferner *Music in Fifth* (1970) und *Music for Voices* (1972).

Internationale Berühmtheit erlangte Glass mit seiner Oper *Einstein on the Beach* (1976), die in der Inszenierung von Robert Wilson als erfolgreichste zeitgenössische Zusammenarbeit auf dem Gebiet des Musiktheaters gilt. Mit Teilkompositionen für Robert Wilsons interkontinentales Multi-Media-

Spektakel *Civil Wars* (Akte 1 und 5, 1984) konnte diese fruchtbare Kooperation fortgesetzt werden.

Glass schrieb auch Filmmusik zu Godfrey Reggios »Koyaanisqatsi« (im Dialekt der Hopi-Indianer Begriff für »verkehrte Welt«; 1981) und Paul Schraders Film »Mishima« (1985).

Ab 1976 schrieb Glass fast nur noch großangelegte Bühnenmusiken, in denen sich zugleich eine intensive Auseinandersetzung mit dem traditionellen Opernbetrieb widerspiegelt: *Satyagraha* (1980), *Akhnaten* (1983), *The Photographer* (1983), *The Making of the Representative for Planet 8* (nach einer literarischen Vorlage von Doris Lessing; 1986), *The Juniper tree* (1987), *The Fall of the House of Usher* nach der Novelle von E. A. Poe (1988), *1000 Airplanes on the Roof* (1988).

Philip Glass, der längst über das experimentelle Stadium des Suchens hinausgewachsen ist, beschreitet mit seinen optischen Spektakeln das brüchige Eis modisch geformter Unterhaltungskunst, die das einstige ästhetische Ideal einer bewußtseinsöffnenden repetitiven Musik als kopierbares Muster in die Dienste eines musikalischen Wanderbetriebes stellt.

Einstein on the Beach
Oper in vier Akten von Philip Glass und Robert Wilson
UA: Avignon 1976

Erste und erfolgreichste der drei Porträt-Opern von Philip Glass. Sujet dieser handlungslosen Oper ist der Physiker Albert Einstein. Der Erfinder der Relativitätstheorie wird zum Mittelpunkt eines an wildwuchernden Assoziationen reichen Opernspektakels (Einstein mit der Geige, Alptraum vom atomaren Holocaust, basierend auf Nevil Shutes Buch »On the Beach«). Deutlich trägt dieses optisch dominierte Werk die Handschrift des amerikanischen Theaterregisseurs Robert Wilson. Wilsons szenische Konzeption, eine exzessive Studie über Varianten der Langsamkeit, geht hier eine schon als ideal zu bezeichnende Synthese mit der Musik von Philip Glass ein. Repetitive, sich phasenweise ändernde Klangfelder scheinen Raum und Zeit aufzulösen. Das von elektronischen Klangerzeugern beherrschte Instrumentarium (E-Orgel, Keyboard) wird von Saxophonen, Flöten und einer Baßklarinette ergänzt. Im Gegensatz zur traditionellen Oper stehen keine Protagonisten im Vordergrund; Sänger und Tänzer erfüllen hier vielmehr eine ornamentale Funktion.

Satyagraha
Text von Constance de Jong
UA: Rotterdam 1980

Glass' zweite Oper nach Texten einer Hindu-Schrift handelt vom Leben Mahatma Gandhis in Südafrika. Der Titel bedeutet so viel wie »Macht der Wahrheit«, bzw. »Gewaltloser Widerstand«.
Das typische Glass-Ensemble weicht einem großen Orchester, das um eine elektrische Orgel verstärkt wurde. Ein massiv auftretender Chor und die in sanskrit singenden Solisten inszenieren ein farbiges, hochdramatisches Opern-Tableau, das den »visionären« Ansatz von Philip Glass' Musiktheater mit traditionellen Elementen der klassischen Oper eindrucksvoll zu verbinden versteht.

Akhnaten (Echnaton)
UA: Stuttgart 1984

Dieses Werk über den monotheistischen Pharao Echnaton scheint den Abschluß einer Trilogie zu bilden, die den großen Weltveränderern Einstein (Wissenschaft), Gandhi (Politik) und Echnaton (Religion) ein optisch-akustisches Denkmal setzen soll. SA

Alexander Glasunow 1865 – 1936

Der am 10. August 1865 in St. Petersburg geborene, am 21. März 1936 in Boulogne bei Paris als Emigrant gestorbene Komponist war Schüler von Nikolai Rimski-Korsakow und stand dem Weimarer Liszt-Kreis nahe. 1899 wurde er Professor und 1905 Direktor des St. Petersburger Konservatoriums. 1928 verließ er das von Revolution und Bürgerkrieg zerrüttete Rußland und ging nach Paris. Heute ist Glasunow, der als 16jähriger mit seiner ersten Symphonie Aufsehen erregt hatte und später die russische Musikentwicklung entscheidend beeinflußte, fast nur noch durch das schöne, leicht an

Mendelssohn erinnernde *Violinkonzert in a-moll* op. 82 bekannt, obwohl sein Werkverzeichnis sehr umfangreich ist. Er schrieb u. a. acht Symphonien, Suiten, Serenaden, Ouvertüren, Konzerte für Soloinstrumente, Kammermusik, Klavierwerke und Lieder. Zusammen mit Rimski-Korsakow vervollständigte er die Partitur von Borodins Oper *Fürst Igor* und bearbeitete Glinkas Oper *Iwan Sussanin*. Gelegentlich wird noch sein *Klavierkonzert in f-moll* op. 92 aufgeführt.

Michail Glinka
1804 – 1857

Michail Iwanowitsch Glinka ist der Schöpfer der russischen Nationaloper, im weiteren Sinne der russischen Nationalmusik. Er wurde am 1. Juni 1804 als Sohn seines wohlhabenden Gutsbesitzers in Nowospaskoje, Gouvernement Smolensk, geboren und hielt sich wegen seiner gefährdeten Gesundheit viel im Ausland auf. So entstand auch ein Teil seiner Werke in Deutschland und Italien. Bei einem solchen Aufenthalt starb Glinka am 15. Februar 1857 in Berlin.

Bis zu Glinka, der sich 1836 mit der Oper *Iwan Sussanin* erstmals selbständig abgrenzte, war die Hofmusik in St. Petersburg eine Domäne der Italiener und der Franzosen. Glinkas geniale Tat bestand in der weitgehenden Überwindung der fremden Einflüsse. Er ging auf die ursprünglichen Quellen der russischen Volksmusik zurück, die sich durch farbige Harmonik und feinmaschige Rhythmik auszeichnet, ohne sich europäischen Strömungen, die er auf seinen vielen Reisen kennengelernt hatte, völlig zu verschließen.

Die Oper *Iwan Sussanin,* deren ursprünglicher Titel auf Wunsch des Zaren Nikolaus I. geändert wurde, ist unter dem Titel *Ein Leben für den Zaren* oder *Das Leben für den Zaren* bekannt geworden. Ein weiterer Vorstoß zu einer nationalrussischen Kunst war Glinkas zweite Oper, *Ruslan und Ludmilla* (1842) nach der gleichnamigen Dichtung von Alexander Puschkin. Daneben sind die russische Orchester-Fantasie *Kamarinskaja* (1848) sowie seine beiden von der spanischen Folklore beeinflußten *Spanischen Ouvertüren* zu nennen, deren erste mit dem Titel *Jota Aragonesa* auch als *Caprice brillant* bekannt wurde. Außerdem schrieb Glinka kammermusikalische Werke, zahllose Lieder, Klavier- und Kirchenmusik.

Iwan Sussanin (Das Leben für den Zaren)
Oper in vier Akten und einem Epilog – Text von Georgi Fjodorowitsch von Rosen; neue russische Textfassung von Sergej Gorodezki (1951).
UA: St. Petersburg 1836
Personen: Iwan Sussanin, Bauer aus dem Dorf Domnino (B) – Antonida, seine Tochter (S) – Bogdan Sobinin, ihr Bräutigam (T) – Wanja, ein von Sussanin adoptiertes Waisenkind (A) – Sigismund III., König von Polen (B) – Ein polnischer Bote (T) – Ein russischer Krieger (B) – Polnische Hofgesellschaft, russische Bauern, Krieger und Volk.
Ort und Zeit: Rußland und Polen in den Jahren 1612 und 1613.
Schauplätze: im Dorf Domnino bei Moskau; im Schloß des polnischen Königs; im Hause Sussanins; Platz vor einem Kloster; verschneiter Wald; vor dem Moskauer Kreml.

Die Oper führt in die Zeit der Kämpfe zwischen Russen und Polen zu Beginn des 17. Jahrhunderts.
Die großen Volksschicksale spiegeln sich in der bäuerlichen Welt um Iwan, dessen künftiger Schwiegersohn aus dem Felde heimkehrt, um Hochzeit mit Antonida zu machen. Boten berichten abwechselnd von Siegen der Polen und solchen der Russen. Während der Hochzeitsfeier überfallen Polen das Dorf Domnino und verlangen, nach Moskau geführt zu werden. Sussanin führt die Feinde in die Irre, muß aber diese patriotische Tat mit dem Leben bezahlen. Vor dem Kreml nehmen auch Sussanins Kinder an dem Jubel über die Errettung Moskaus teil.

Christoph Willibald Gluck 1714 – 1787

»Die Einfachheit, die Wahrheit und die Natürlichkeit« nannte Gluck im Vorwort zu *Alceste* als Leitmotiv seiner bahnbrechenden Reform der Oper, die Auswirkungen bis auf das Musikdrama Richard Wagners haben sollte. Der Rang seiner Leistung war ihm wohl bewußt. Im selben Vorwort schrieb er: »Wenn dies glücken sollte, wird mir der Ruhm bleiben, den ersten Stein bewegt zu haben.«

Als Sohn eines Försters wurde Gluck am 2. Juli 1714 in Eresbach bei Berching in der Oberpfalz geboren. An der Prager Karls-Universität studierte er u. a. Mathematik, war aber zugleich als Violoncellist und Kirchensänger tätig. Mit 22 Jahren kam er über Wien nach Mailand, wo er Schüler des bedeutenden Musiktheoretikers und Komponisten Giovanni Battista Sammartini (1701 – 1775) wurde, eines Vorbildners der Mannheimer Schule. Weite Strecken von Glucks Leben sind nicht mehr ganz aufzuhellen, doch steht fest, daß er 1741 seine erste Oper, *Artaserse,* in Mailand herausbrachte und in rascher Folge mehrere Werke im Stil der neapolitanischen Schule schuf, über Paris nach London kam, wo er mit Georg Friedrich Händel zusammentraf und seine Oper *La Caduta dei Giganti* aufführte, sich dann der wandernden Theatertruppe Mingotti anschloß und wahrscheinlich erneut mehrere Jahre in Prag lebte.

Ab 1752 war Gluck Hofkomponist in Wien, nunmehr bereits ein Meister von europäischem Rang. Zehn Jahre später leitete er die dramatischen Reformen ein, die ihn berühmt machten. Am Beginn dieser Entwicklung steht die Oper *Orfeo ed Euridice (Orpheus und Eurydike,* 1762), die er zusammen mit dem Textreformer Ranieri Calzabigi (1714 – 1795) nach den Grundsätzen möglichster Vereinfachung und edler Verinnerlichung der Handlung entwarf. Die Musik sollte in erster Linie der dramatischen Handlung dienen und eine plausiblere Charakterisierung der Personen ermöglichen. Die der Oper vorangestellte Ouvertüre wurde zum ideellen Konzentrat des ganzen Werkes und stimmte so auf die Handlung ein. Der Chor wurde wie im antiken Drama verwendet und das Ballett in die Handlung integriert. Anläßlich eines Rom-Aufenthalts wurde Gluck in den päpstlichen Orden vom goldenen Sporn aufgenommen und deshalb Ritter von Gluck genannt. Der ersten Reformoper, *Orfeo ed Euridice,* folgten in Wien *Alceste* (1767) und *Paride ed Elena* (1770).

Von 1772 an setzte Gluck seine Reformbestrebungen in Paris, wohin er im selben Jahr übergesiedelt war, mit verstärktem Erfolg fort. Marie Antoinette, seine ehemalige Schülerin, und der französische Gesandte in Wien, du Roullet, der auch der Textbearbeiter seiner ersten Pariser Oper, *Iphigénie en Aulide* (1774, nach Racine), wurde, hatten ihn dazu ermuntert. Paris brachte dann dem Musikdramatiker Gluck die Erfüllung seiner künstlerischen Absichten, aber auch die Auseinandersetzung mit seinem Rivalen Nicola Piccini, der die Musikwelt in die beiden Lager der »Gluckisten« und der »Piccinisten« spaltete. Seine weiteren französischen Musikdramen sind *Armide* (1777, unter Benutzung eines alten Textbuches von Quinault für Lully) und *Iphigénie en Tauride* (1779, Text von Guillard), die sein größter Pariser Erfolg wurde. Für Paris schuf Gluck auch französische Fassungen von zwei seiner Wiener Opern, von *Orfeo* und *Alceste.* In *Orphée et Eurydice* war die in Wien von einem Männer-Alt (Kastrat) gesungene männliche Hauptpartie einem Tenor übertragen worden; heute wird jedoch meistens die Wiener Erstfassung gespielt und die Orpheus-Partie von einer Altistin gesungen. Dagegen bedeutet die Überarbeitung der *Alceste* (1776, Textfassung nach Calzabigi von du Roullet) im Vergleich mit dem Wiener Original eine künstlerische Steigerung. Nachdem die Oper *Echo et Narcisse* (1799) ein Mißerfolg war und Gluck zudem einen ersten Schlaganfall erlitten hatte, kehrte er nach Wien zurück, wo er mit Ehren überhäuft seinen Lebensabend verbrachte und am 15. November 1787 starb.

Außer seinen zahlreichen Opern, von denen heute nur noch *Orpheus und Eurydike* und *Alkeste* häufiger aufgeführt werden und *Iphigenie in Aulis* und *Iphigenie auf Tauris* gelegentlich zu hören sind, schrieb Gluck u.a. das Ballett *Don Juan* (1761), Ouvertüren, Chorwerke, Lieder und Kammermusik. Im Konzertsaal begegnet man jedoch fast nur noch Ausschnitten aus seinen vier bekanntesten Opern sowie aus *Paris und Helena* (1770) und *Armide* (1777).

Orpheus und Eurydike. Grand Opéra Paris, 1973. Tanz der Furien

Opern

In Frankreich gab es viele Musiker und Musikliebhaber, die Glucks Opernreform aufgeschlossen waren, aber zugleich war Paris auch die Hochburg jener Widersacher, die Gluck vorwarfen, er schreibe eine »Musik ohne Musik«. Ihren Ausdruck fand diese Fehde im berühmten Streit der Gluckisten und der Piccinisten. Nicola Piccini (1728-1800) war in den 70 er Jahren zu einer Art Gegenpapst von Gluck ausgerufen worden, obwohl das weder seiner Absicht noch seiner Bedeutung entsprach. Auch Piccini hatte eine *Iphigénie en Tauride* geschaffen, die zwei Jahre nach Glucks Meisterwerk herauskam, sich aber daneben nicht behaupten konnte. Gemessen an der modischen Zärtlichkeit von Piccinis Musik wirkte Glucks großartige Musikdramatik um so mächtiger und schlagender. So triumphierte Gluck in diesem Streit, ohne daß damit die italienische Oper widerlegt oder gar endgültig besiegt worden war.

Orfeo ed Euridice (Orpheus und Eurydike)
Oper in drei Akten – Text der Wiener Fassung von Ranieri Calzabigi, Text der Pariser Fassung von Pierre Louis Moline.
UA: Wien 1762, Paris 1774
Personen: Orpheus (A) – Eurydike (S) – Amor (S) – Furien, selige Geister, Nymphen und Hirten.
Ort und Zeit: Welt der antiken griechischen Sage.
Schauplätze: Lorbeer- und Zypressenhain mit Eurydikes Grabmal; felsige Gegend jenseits des Styx; im Elysion, dem Gefilde der Seligen; Höhle mit Irrgängen; dem Eros geweihter Tempel.

Die Oper behandelt die antike Sage vom apollinischen Sänger Orpheus, wie sie uns in den »Metamorphosen« Ovids überliefert ist. Allerdings wird der tragische Ausgang vermieden, eine Konzession an die Erwartungen des Publikums.
Orpheus trauert um seine verstorbene Gattin Eurydike und faßt mit Hilfe Amors den Entschluß, die Heißge-

liebte dem Leben zurückzugewinnen, indem er in die Unterwelt eindringt. Furien weisen den Vermessenen zurück, er aber vertraut der Zusage der Götter, die ihm durch Amor verkündeten, daß er Eurydike zurückgewinnen werde, wenn er die Festigkeit besäße, sich auf dem Pfad zur Oberwelt nicht nach ihr umzuschauen. Orpheus gewinnt das Mitleid der seligen Geister und darf mit Eurydike die elysischen Gefilde verlassen. Dann aber gewinnt seine Liebe Macht über seine Klugheit. Als ihm Eurydike vorwirft, daß er sie nicht beachte, wendet er sich um zu ihr, wodurch er sie zum zweitenmal und endgültig verliert. Da sich Orpheus nun selber töten will, erscheint wiederum Amor und verkündet dem Sänger ein neues Leben an der Seite der Gattin. Im Tempel des Liebesgottes wird der große Augenblick mit Tanz und Gesang gefeiert.

Alceste (Alkeste)
Oper in drei Akten – Text der Wiener Fassung von Ranieri Calzabigi, Text der Pariser Fassung von Bailli Le Blanc du Roullet.
UA: Wien 1767, Paris 1776
Personen: Admetos, König von Thessalien – Alkeste, seine Gattin (S) – Eumelos und Aspasia, ihre Kinder – Ismene (S) – Euandros (T) – Apollon (B) – Oberpriester (Bar) – Herold (T) – Stimme des Orakels (B) – Thessalier und Thessalierinnen, Priester, Gottheiten der Unterwelt.
Ort und Zeit: Thessalien, mythisches Altertum.
Schauplätze: vor dem Palast von Pherai; Apollon-Tempel; Hain der Götter der Unterwelt; im Palast; Vorhalle des Palastes.

König Admetos liegt im Sterben. Das Volk betet mit Alkeste und ihren Kindern um eine glückliche Genesung. Das Orakel fordert ein Menschenopfer zur Rettung des Königs. So weiht sich Alkeste den unterirdischen Mächten. König Admetos gesundet und erfährt den Preis seiner Rettung. Er weigert sich, das Opfer anzunehmen, und will zusammen mit Alkeste sterben, um ihr im Tode nahe zu sein. Gerührt durch die Liebe der beiden Menschen, erscheint Apollon und gibt Alkeste dem Gatten zurück. Voller Jubel preisen alle ihre Treue, die es vermochte, den Tod zu überwinden.

Iphigénie en Aulide (Iphigenie in Aulis)
Oper in drei Akten – Text von Bailli Le Blanc du Roullet
UA: Paris 1774
Personen: Agamemnon, König von Sparta (Bar) – Klytämnestra, seine Gemahlin (MS) – Iphigenie, beider Tochter (S) – Achilles, Feldherr der Thessalier (T) – Kalchas, Oberpriester (B) – Arkas, Befehlshaber der Leibwache (B) – Artemis (S) – Patroklos, Anführer der Thessalier (B) – Fürsten und Heerführer der Griechen, Thessalier, Wachen, Frauen, Priesterinnen.
Ort und Zeit: in der altgriechischen Hafenstadt Aulis an der Ostküste von Böotien, unmittelbar vor dem Ausbruch des Trojanischen Krieges.
Schauplätze: Heerlager in Aulis; in Agamemnons Palast; im Inneren eines Zeltes; Altar der Artemis.

Die Handlung von *Iphigenie in Aulis* und *Iphigenie auf Tauris* bildet in der trojanischen Sage ein Ganzes, aber schon Euripides hat den Stoff in zwei Tragödien behandelt, der seither sehr oft und in den verschiedensten Formen gestaltet wurde.
Iphigenie, die Tochter Agamemnons und Klytämnestras, soll nach dem Rat des Oberpriesters Kalchas der Artemis geopfert werden, da Windstille die Flotte der Griechen im Hafen von Aulis festhält, als sie zum Kampf gegen Troja aufbrechen wollen.
Der antike Tragödienstoff ist durch eine Liebeshandlung ausgeschmückt. Iphigenie ist dem trojanischen Helden Achill versprochen. So ergeben sich neue Motive. Der König versucht, Iphigenie und ihre Mutter vom Lager der Griechen fernzuhalten, weil er um das furchtbare Blutopfer weiß. Er schickt den Frauen einen Boten, Arkas, entgegen, der aber sein Ziel verfehlt. So wird Iphigenie in dem Augenblick vom Verhängnis ereilt, als die Hochzeitsfeierlichkeiten beginnen. Es ergeben sich Konflikte der Vater- und der Gattenliebe, Konflikte um den Gehorsam gegen die Götter. Agamemnon bereitet die Flucht Iphigenies vor, aber sie verschmäht einen solchen Ausweg. Erst dadurch wird Artemis versöhnt und die Vereinigung mit Achill ermöglicht. Siegesgewißheit erfüllt das griechische Heer.

Iphigénie en Tauride (Iphigenie auf Tauris)
Oper in vier Akten – Text von Nicolas François Guillard nach dem antiken Drama von Euripides und dem gleichnamigen Drama von Guymond de la Touche.
UA: Paris 1779
Personen: Iphigenie, Oberpriesterin der Artemis (S) – Orest, ihr Bruder (Bar) – Pylades, dessen Freund (T) – Thoas, König der Skythen (Bar) – Artemis (S) – Skythen, Griechen, Priesterinnen, Eumeniden und Dämonen.
Ort und Zeit: Tauris, das in der Antike nach den Taurern benannte Land der Skythen im Südwesten der Krim, kurz nach dem Trojanischen Krieg.
Schauplätze: Tempelhain der Artemis; Tempelverlies; Gemach Iphigenies; Tempelinneres.

Iphigenie ist, als sie auf dem Altar geopfert werden sollte, von der Göttin Artemis auf einer Wolke ins Land der Taur gebracht worden und lebt dort als Priesterin. Ein böser Traum vermehrt ihre Sehnsucht nach der griechischen Heimat. Sie sah im Geiste, wie ihr Vater Agamemnon bei der Heimkehr aus Troja eines gewaltsamen Todes von der Hand der eigenen Gattin Kly-

tämnestra starb. Zur Sühne hat Iphigenies Bruder Orest die Mutter erschlagen. Der Sturm hat nun zwei junge Griechen an die Küste des Skythenlandes verschlagen: Orest, der wegen des Muttermordes von den Rachegöttinnen verfolgt wird, und seinen Freund Pylades. Beide sollen nach dem Befehl des Königs Thoas auf dem Altar geopfert werden. Der Tod erscheint dem von den Furien gequälten Orest als Erlösung. Doch noch ahnt Iphigenie nicht, wen sie vor sich hat, bis ein Wort Orests zur Erkennung der Geschwister führt. Da stürzt Pylades mit dem Rest der schiffbrüchigen Griechen zur Rettung seines Freundes herbei und tötet König Thoas. Es kommt zum Kampf zwischen Griechen und Skythen, bis Artemis dem Morden Einhalt gebietet. Entsühnt kehrt Orest mit Iphigenie und Pylades heim nach Griechenland.

Hermann Goetz
1840 – 1876

Hermann Goetz gelang ähnlich wie Cornelius und Humperdinck das Kunststück, sich von Wagners spätromantischem Überschwang nicht vereinnahmen zu lassen. Im Rückgriff auf Gestaltungsprinzipien der Nummernoper schuf er mit *Der Widerspenstigen Zähmung* eine komische Oper von internationalem Rang. Sie wurde 1874 in Mannheim uraufgeführt, steht aber leider nur noch selten auf dem Programm.

Goetz stand Robert Schumann und Johannes Brahms nahe, wahrte aber seine künstlerische Eigenständigkeit und schuf außer der genannten Oper u. a. eine interessante *Symphonie in F-Dur* op. 9, ein erfindungsreiches *Violinkonzert in G-Dur* op. 22 und Lieder.

Geboren wurde er als Sohn eines Kaufmanns am 7. Dezember 1840 in Königsberg. Wegen eines Lungenleidens übersiedelte er 1863 nach Winterthur in der Schweiz, wurde dort Organist der reformierten Stadtkirche und wirkte außerdem als Klavierlehrer und Musikkritiker. 1867 gab er seinen Organistenposten auf und ging nach Zürich, wo er sich die letzten Lebensjahre nur noch seinem kompositorischen Schaffen widmete. Er starb am 3. Dezember 1876 in Hottingen bei Zürich.

Walter Wilhelm Goetze
1883 – 1961

Der am 19. April 1883 in Berlin geborene Pianist, Kapellmeister und Komponist Walter Wilhelm Goetze war um einen spielopernmäßig erhöhten Operettenstil bemüht und schrieb wirkungsvolle Operettenlieder mit Chansoncharakter. Seine Erfolgsstücke waren *Ihre Hoheit, die Tänzerin* (1919), *Adrienne* (1926), *Die göttliche Jette* (1931) und *Der goldene Pierrot* (1934). Sympathisch berührt nicht nur die feingearbeitete Musik Goetzes, sondern auch die Tatsache, daß er mit Hilfe seiner Librettisten von der textlichen Schablonen-Operette fortstrebte. So fängt *Adrienne* die Atmosphäre am sächsischen Hof Augusts des Starken ein, ohne zu verflachen. Besonders bekannt wurde daraus *Es schmeckt der Branntwein.* Seine Stücke werden jedoch nur noch selten aufgeführt. Goetze starb am 24. März 1961 in Berlin.

Karl Goldmark
1830 – 1915

Goldmarks Ruhm beruht auf dem Welterfolg seiner Ouvertüre *Sakuntala* (1865) und seiner Erstlingsoper *Die Königin von Saba* (1875), die beide dem Orientalismus und dem Exotismus huldigen, wie sie damals so beliebt waren (z. B. *Djamileh* von Georges Bizet, *Lakmé* von Léo Delibes, *Die Afrikanerin* von Giacomo Meyerbeer, *Samson und Dalila* von Camille Saint-Saëns). Goldmark ist eigentlich Ungar (er wurde am 18. Mai 1830 in Keszthely geboren), verbrachte aber – von Reisen abgesehen – sein ganzes Leben in Wien. Er stammte aus einer kinderreichen Familie (über 20 Geschwister) und mußte sich das kompositorische Handwerk im Selbststudium aneignen. Er war ein unermüdlicher Vorkämpfer für das Werk Richard Wagners, hatte aber auch die Sympathien von Johannes Brahms und war mit Peter Cornelius befreundet. Goldmarks Stärke liegt im Lyrischen, was aber zugleich bedeutet, daß ihm fesselnde Operndramatik nur selten gelang. Seine symphonischen und kammermusikalischen Werke haben häufig einen Hang zu biedermeierlicher Genügsamkeit; auch die von Brahms lebhaft begrüßte, gelegentlich noch gespielte Symphonie *Ländliche Hochzeit* ist mit ihren Grieg-Anklängen nicht frei davon. Ihre melodische Substanz ist gefällig, die Verarbeitung jedoch relativ einfach und voller Redseligkeit.

Nach Goldmarks Tod (er starb am 2. Januar 1915 in Wien) erschien eine Autobiographie: »Erinnerungen aus meinem Leben« (1922). SH

Jakov Gotovac
1895 – 1982

Gotovac, der führende Kopf der jugoslawischen Gegenwartsmusik, ist hierzulande nur durch zwei Werke bekannt geworden, die erfolgreiche Volksoper *Ero, der Schelm* und den daraus stammenden *Symphonischen Kolo*, ein kroatisches Gegenstück zum *Bolero* von Ravel. Er wurde am 11. Oktober 1895 in Split (Dalmatien) geboren, studierte Jura und Musik in Zagreb (Agram)und in Wien. Er war jahrzehntelang Leiter der Zagreber Oper und starb am 16. Oktober 1982 in Zagreb.

Seine Tonsprache geht unmittelbar von der dalmatinischen Volksmusik aus und gefällt durch ihre gesangliche Melodie, den vitalen Rhythmus und eine farbige Instrumentation. Im Harmonischen geht sie nicht weiter als beispielsweise die des 13 Jahre älteren Zoltán Kodály in Ungarn und erreicht nirgendwo die Bedeutung etwa eines Leoš Janáček, der gerade in dem Jahr starb, in dem Gotovacs erste Oper auf die Bühne kam (*Dubravka*, 1928).

Ero, der Schelm
Komische Oper in drei Akten – Text von Milan Begović.
UA: Zagreb 1935
Deutsche EA: Karlsruhe 1938
Personen: Marko, ein reicher Bauer (B) – Doma, seine zweite Frau (MS) – Djula, Markos Tocher aus erster Ehe (S) – Mitscha (T) – Sima, ein Müller (Bar) – Knecht (T).

Mitscha rutscht in zerlumpter Aufmachung vom Heuschober auf die Tenne herab zwischen die Mägde, denen er als Eros erscheint, von dem es in der Volkssage heißt, daß er vom Himmel herabgefallen sei. Er ist in Wirklichkeit ein reicher Bauernsohn, dem seine Mutter geraten hat, auf der Brautschau Armut vorzutäuschen. Mitscha gelingt es, Doma Geld abzuschwatzen, das er ihrem ersten Ehemann im Himmel zu bringen verspricht, um seine dortige beklagens-

werte Lage zu bessern. Er erklärt Djula seine Liebe, wird aber von ihrem Vater aus dem Haus geworfen und alsbald wütend verfolgt, als Marko erfahren muß, daß seine Frau Mitscha ihre Ersparnisse ausgehändigt hat. Mitscha führt seine Verfolger irre, indem er den Müller Sima zum Tausch der Kleider überreden kann, und entführt Djula.
Auf dem Jahrmarkt findet schließlich die Versöhnung statt, als Mitscha das Geld zurückbringt und es sich herausstellt, daß er nicht der arme Taugenichts ist, als den er sich ausgegeben hat. Die Hochzeit findet statt.
SH

Morton Gould
geb. 1913

Mit 6 Jahren schon begann Morton Gould zu komponieren, und bald danach trat er auch als Pianist auf. Geboren wurde er am 10. Dezember 1913 in Richmond Hill, New York. Sein Musikstudium absolvierte er an der New York University. 1936 wurde *Chorale and Fugue in Jazz* des 18jährigen von Leopold Stokowski uraufgeführt. Mit 21 begann er eine Tätigkeit, die seinen Namen in ganz Amerika bekannt machte: als Dirigent eines Radio-Orchesters.

Goulds bekannteste Orchesterwerke sind die *Latin American Symphonette* (I. Rhumba – II. Tango – III. Guaracha – IV. Conga, 1940), die *Spirituals* für Orchester (I. Proclamation – II. Sermon – III. A Little Bit of Sin – IV. Protest – V. Jubilee, 1940), und die *Dance Variations* für zwei Klaviere und Orchester (1953). Sein Ballett *Interplay* (1943) wurde als Konzertstück für Klavier und Orchester komponiert und erst zwei Jahre später von Jerome Robbins für die Bühne choreographiert. Goulds zweites erfolgreiches Ballett, *Fall River Legend*, wurde 1947 von Agnes de Mille – von der auch das Libretto stammt – choreographiert; dargestellt werden die psychologischen Hintergründe des berühmten Kriminalfalls Lizzie Bordon, die 1892 in Fall River, Massachusetts, beschuldigt wurde, ihren Vater und ihre Stiefmutter mit einer Axt ermordet zu haben.
LB

Charles Gounod
1818 – 1893

Der am 17. Juni 1818 in Paris geborene Charles François Gounod war von Kind an mit Musik vertraut, denn seine Mutter war Pianistin. Er studierte am Pariser Conservatoire, erhielt 1839 den Rompreis, beschäftigte sich in Rom mit dem Werk Palestrinas und wurde dadurch zum kirchenmusikalischen Schaffen angeregt. Trotz großer Erfolge auf diesem Gebiet wandte er sich der weltlichen Musik, insbesondere der Oper, zu, wobei ihn vor allem Hector Berlioz und Robert Schumann inspirierten. Seine ersten Opern waren nicht sehr erfolgreich, aber 1859 gelang ihm dann mit *Margarete* ein großer Wurf. Das Werk ging um die Welt und wird noch heute viel gespielt. Nach einigen weiteren Bühnenwerken, die sich nicht durchsetzen konnten, wurde 1867 die Uraufführung von *Romeo und Julia* erneut zu einem Pariser Opernereignis; allerdings wird diese Oper außerhalb Frankreichs kaum aufgeführt. Außerdem schrieb Gounod symphonische Werke, Kammermusik, weltliche Chorwerke und Lieder. Von seinen bedeutenden geistlichen Kompositionen sind vor allem die *Cäcilienmesse* (1855), ein vierstimmiges *Stabat mater* (1869), ein *Te Deum* (1886) und das *Requiem* von 1893 zu nennen. Sehr populär wurde sein nach Johann Sebastian Bachs C-Dur-Präludium aus dem *Wohltemperierten Klavier* gestaltetes *Ave Maria*. Gounod starb am 18. Oktober 1893 in Paris.

Sein Hauptwerk, die Opéra lyrique *Margarete,* ist trotz all ihrer Süße keineswegs eine Angelegenheit trivialer Volkstümlichkeit; dazu war Gounod ein viel zu professioneller Musiker von gediegenem handwerklichem Können und künstlerischer Gesinnung. Wenn wir also die Faust-Oper *Margarete* oder das von Gounod selbst am höchsten geschätzte lyrische Drama *Romeo und Julia* bloß deshalb ablehnen, weil die dramatischen Vorlagen von Goethe beziehungsweise Shakespeare sind, so werden wir den spezifischen Eigenschaften von Gounods Meisterschaft nicht gerecht. Der neue Lyrismus Gounods, der mit *Margarete* ab dem siebten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts von Paris, genauer gesagt, vom Théâtre lyrique, in die Kunstwelt kam, bedeutet eine dauerhafte Bereicherung der opernhaften Ausdrucksformen neben Wagners und Verdis überragenden Vorbildern.

Margarete
Oper in fünf Akten – Text von Jules Barbier und Michel Carré nach Goethes »Faust I«.
UA: Paris 1859
Personen: Faust (T) – Mephisto (B) – Valentin (Bar) – Margarete (S) – Marthe (A) – Siebel (S oder T) – Brander (B) – Studenten, Soldaten, Bürger, Frauen, Mädchen, Geistererscheinungen, Hexen, Gespenster, Dämonen und Engel.
Ort und Zeit: Deutschland im 16. Jahrhundert.
Schauplätze: Fausts Studierstube; vor einem Gasthof; Garten bei Margarete; Margaretes Zimmer; in der Kirche; Straße; Walpurgisnacht; Kerker.

Die Geschehnisse im 1. Akt (Fausts Studierstube) sind äußerlich der Dichtung Goethes nachgebildet: Monolog des an seiner Unzulänglichkeit verzweifelnden Faust und rettungverheißender Ostergesang. Mephisto verschafft Faust neue Jugend und spiegelt ihm Margaretes Bild vor. Beim Volksfest (2. Akt) und im dritten Aufzug beginnen Gounods Librettisten frei nach den Bedürfnissen einer Liebesoper zu verfahren. Motive aus dem Osterspaziergang und Auerbachs Keller werden miteinander verwoben.
Hier findet auch das ursprünglich gar nicht in der Partitur vorhandene Gebet Valentins (»Da ich nun verlassen soll«) seinen Platz. Mephisto stimmt das Lied vom Golde an, das die Welt regiert. Das Volk dreht sich im Tanz (Faust-Walzer). Faust nähert sich Margarete zunächst vergeblich. In der Gartenszene mischen sich die Motive ebenfalls auf eine neue, der lyrischen Opernszene angemessene Art. Siebel, der zum schüchternen Liebhaber Margaretes geworden ist, tritt in den Vordergrund mit einer Blumenarie.
Mit Margaretes Juwelenarie leitet Gounod zum Höhepunkt seiner Oper hin, dem prachtvollen Liebesduett Fausts und Margaretes. Heiß flammt die Sinnlichkeit auf, geschürt von den Verführungskünsten Mephistos.
Faust überläßt Margarete ihrer Gewissensnot und Schande. Margaretes Gebet in der Kirche folgt der Auftritt der Landsknechte (der berühmte Soldatenchor, nachträglich von Gounod eingefügt) vor Margaretes Haus. Von Reue erfaßt, kehrt Faust zu Margarete zurück. Valentin fordert ihn zum Zweikampf. Sterbend verflucht Valentin die ehrlose Schwester.
Die Walpurgisnacht des Schlußaktes ist ein echtes Pariser Ballett. Nach der Verwandlung sehen wir die als Kindesmörderin verurteilte Margarete im Kerker. Ihre Sinne sind verwirrt. Faust, erneut von der Reinheit der Geliebten ergriffen, dringt ins Verlies ein und will sie zur Flucht bewegen. Aber die Sterbende findet den Weg zu den wahren himmlischen Freuden. Engel tragen sie empor.

Enrique Granados
1867 – 1916

Neben Isaac Albéniz und Manuel de Falla gehört Granados zu den großen Erneuerern der spanischen Musik. Gleich jenem war er Schüler von Felipe Pedrell (1841-1922), dem führenden spanischen Musiktheoretiker und Komponisten seiner Zeit, der eine Erneuerung der spanischen Musik aus dem Geist der Folklore forderte, wurde aber im Ausland weniger bekannt als Albéniz und de Falla, obwohl seine von der Romantik beeinflußte Musik einfallsreich und sehr farbig und stimmungsvoll ist.

Granados wurde am 27. Juli 1867 in Lérida/Katalonien geboren. Er schrieb vor allem Lieder und Klavierwerke, darunter den von Goyas Bildern angeregten Zyklus *Goyescas* (1911), der das Volks-

leben der Goya-Zeit schildert. 1900 gründete Granados, der auch ein erfolgreicher Pianist war, das Konservatorium von Barcelona, das er bis zu seinem Tod leitete. Auf Einladung der New Yorker Metropolitan Opera entschloß er sich zum erstenmal in seinem Leben zu einer Schiffspassage, um eine Opernfassung seines Werkes *Goyescas* zu dirigieren. Auf der Rückreise wurde das Schiff, die »Sussex«, von einem deutschen U-Boot torpediert, und Granados fand bei dieser Schiffskatastrophe am 24. März 1916 den Tod.

Edvard Grieg
1843 – 1907

Als bedeutendster und international erfolgreichster Repräsentant der sich im 19. Jahrhundert vielseitig entwickelnden norwegischen Musik ist Grieg nicht nur eine wichtige Persönlichkeit der nationalen Musikgeschichte seines Landes, sondern zugleich ein noch heute weit über Norwegen hinaus lebendiger Komponist. Seine elegische Grundhaltung und seine weltschmerzliche Chromatik machten ihn zu einem Liebling der Salons. Der berühmte *Hochzeitstag auf Troldhaugen* war neben dem *Frühlingsrauschen* von Sinding ein Paradestück aller klavierspielenden höheren Töchter.

Edvard Hagerup Grieg wurde am 15. Juni 1843 in Bergen geboren und erhielt als Kind den ersten Musikunterricht von der Mutter. 1858 ging er zur weiteren Ausbildung an das Konservatorium nach Leipzig, wo er im Stil Mendelssohns und Schumanns zu komponieren begann. 1863 übersiedelte er nach Kopenhagen; 1871 gründete er in Oslo einen Musikverein, den er bis 1880 leitete. Er reiste viel und leitete im Ausland Aufführungen seiner Werke. So spielte er 1879 im Leipziger Gewandhaus sein *Klavierkonzert* op. 16 und trat auch oft als Dirigent auf. Er reiste nach Italien, Österreich, Ungarn, Polen, Frankreich und England und wurde im Ausland wiederholt geehrt und ausgezeichnet. 1880 zog er nach Bergen, wo er am 4. September 1907 starb.

Für seine künstlerische Entwicklung war das Erwachen der dänischen Nationalmusik, das er in Kopenhagen miterlebt hatte, und eine Begegnung mit dem hochbegabten, aber sehr früh verstorbenen norwegischen Komponisten Rikard Nordraak (1842 – 1866), der ihn nachdrücklich auf die norwegische Folklore hinwies, von entscheidender Bedeutung. Griegs für die damalige Zeit oft kühne Bearbeitungen norwegischer Volkslieder und Volkstänze haben hohen musikalischen Rang und nehmen in verblüffender Weise Bartóks Stil der Volksliedbearbeitung vorweg. Dies gilt insbesondere für seine Übertragungen von Tänzen für die Hardangerfidel auf das Klavier (*Slåtter* op. 72, 1902). Auch in den 10 Heften der Lyrischen Stücke für Klavier findet sich manches stimmungsvolle Kleinod. Seine Lieder bestechen durch eine eigenständige Koloristik, die nordische Herbheit wirkungsvoll mit romantischer Innigkeit verbindet. Viele von ihnen wurden für seine Frau, eine Konzertsängerin, geschrieben. *Ich liebe dich* ist eines der bekanntesten Konzertlieder überhaupt. Besonders populär wurden seine *Peer-Gynt-Suiten* op. 46 und 55 nach Ibsens Schauspiel, die seit langem zum internationalen Konzertrepertoire gehören. Aber auch die Konzertouvertüre *Der Herbst* (1866, revidiert 1887) und die reizvolle Suite *Aus Holbergs Zeit* (1884) werden häufig gespielt.

Klavierkonzert a-moll op. 16
UA: Kopenhagen 1869

Griegs Klavierkonzert, das er als 25jähriger schrieb und das Liszt voller Begeisterung aus dem Manuskript vom Blatt spielte, gehört mit Schumanns Klavierkonzert, an das es sich formal anlehnt und mit dem es die Tonart gemein hat, zu den beliebtesten Klavierkonzerten überhaupt, obwohl ihm die Kritik häufig kompositorische Mängel (dürftige Durchführung, fehlenden

Kontrapunkt) vorwarf. Die Stärke des Konzerts liegt aber in seiner von der norwegischen Volksmusik gespeisten melodischen Erfindung, deren eigenartiger Reiz mit »nordischer Schwermut« nur unvollkommen charakterisiert ist.
Das Konzert beginnt ähnlich wie das von Schumann mit einem wuchtigen abwärts gerichteten akkordischen Einstieg, ehe das apart rhythmisierte und auf einer Antwortstruktur basierende Hauptthema anhebt, dem sich alsbald ein von den Celli vorgetragenes gefühlvolles Thema anschließt. Nach rhapsodischer Durchführung erfährt das Hauptthema in der brillanten Solokadenz eine gewaltige Steigerung. Der langsame Mittelsatz in Des-Dur (Adagio) bringt eine feierliche Kantilene in den Streichern, die vom Klavier umspielt und zum Abschluß vom Klavier und Orchester gemeinsam vorgetragen wird. Der Schlußsatz schließt unmittelbar an. Das von markanten Dudelsackbässen gestütze kurzatmige Thema ist dem norwegischen Springtanz Halling nachgebildet. Ein lyrisches Seitenthema erscheint zum Abschluß in majestätischer Verbreiterung.

Ferde Grofé
1892 – 1973

Als Ferdinand Rudolph von Grofe wurde Ferde Grofé am 27. März 1892 in New York geboren. Seinen ersten Musikunterricht erhielt er von seiner Mutter, einer Absolventin des Leipziger Konservatoriums. Mit 17 begann er eine 10jährige Tätigkeit als Bratschist im Los Angeles Symphony-Orchestra. Nebenbei spielte er auch Klavier in Jazzbands und instrumentierte populäre Songs. Wegen letzterer Begabung holte ihn Paul Whiteman 1919 als Arrangeur nach New York. Für Whitemans Jazzorchester instrumentierte er 1924 die *Rhapsody in Blue* des jungen George Gershwin. Im selben Jahr begann Grofé eigene Stücke zu komponieren, meistens programmatische Suiten über amerikanische Themen. Nur die zwei unten beschriebenen haben sich im internationalen Repertoire erhalten.
Grofé starb am 3. April 1973 in Santa Monica, Kalifornien.

Mississippi-Suite
Sätze: I. Father of Waters – II. Huckleberry Finn – III. Old Creole Days – IV. Mardi Gras.
UA: New York 1925

Die Suite folgt dem Lauf des Flusses geographisch und chronologisch von der Indianerzeit im Norden über das Missouri Mark Twains Mitte des 19. Jahrhunderts zu den Schwarzen Louisianas und dem Karneval in New Orleans in den »Roaring Twenties«.

Grand-Canyon-Suite
Sätze: I. Sunrise – II. The Painted Desert – III. On the Trail – IV. Sunset – V. Cloudburst.
UA: Chicago 1931

Sonnenaufgang: Morgendämmerung in der Wüste. Die Sonne steigt langsam, bis die Landschaft in hellem Tageslicht glänzt. *Malerische Wüste:* Eine unwirkliche Stimmung entsteht, wenn die riesigen Felsblöcke die Sonnenstrahlen reflektieren und der Sand in allen Farben der Natur schimmert. *Der Saumpfad:* Mulis tragen die Besucher des Canyons auf dem gewundenen Weg vom oberen Rand der Schlucht hinunter zum Coloradofluß.
Über dem einförmigen Rhythmus der Huftritte des Esels hören wir ein Cowboylied, das abbricht, wenn das Tier stockt und wiehert. Bevor der Ritt zu Ende geht, stärkt man sich in einer Raststätte, aus der Klänge einer Spieldose dringen. *Sonnenuntergang:* Die Stille der Abenddämmerung wird nur durch Tierrufe aus der Ferne gestört. *Wolkenbruch:* Plötzlich verdichten sich die Wolken; Donner und Blitz kündigen ein gewaltiges Gewitter an. Wenn der Himmel sich beruhigt, herrscht wieder Frieden über dem Canyon, und man spürt die feierliche Würde der Natur. LB

Sofia Gubaidulina
geb. 1931

Die am 24. Oktober 1931 in Tschistopol (Tatarische Autonome Sowjetrepublik) geborene Sofia Gubaidulina studierte von 1946 bis 1954 am Konservatorium in Kasan Klavier und Komposition und ging dann nach Moskau, wo sie ihr Kompositionsstudium 1963 bei Wissarion Schebalin abschloß. Sie lebt seither als freischaffende Komponistin in Moskau. Mit ihrer *Chaconne* für Klavier (1962) adaptierte sie erstmals serielle Techniken für ihr Schaffen und beschritt danach einen von jeglichen Moden oder Doktrinen unbeeinflußten eigenständigen Weg zu individueller Klangerfahrung und Klangmitteilung. Die Exposition Paris-Moscou 1979 brachte ihr den internationalen Durchbruch. Sie zählt seither neben Edison Denissow, Arvo Pärt und Alfred Schnittke zu den bekanntesten sowjetischen Komponisten der in den 30er Jahren geborenen Generation. Mit den Komponisten Wjatscheslaw Artjomow und Viktor Suslin schloß sie sich 1975 zur Gruppe »Astreja« zusammen. Ihr Ziel war es, durch Einbeziehung von Volksinstrumenten und Improvisationstechniken Klänge neu zu kombinieren, musikalische Zeit außerhalb eines final-kausalen Konzepts zu erfahren, wie dies in *Sieben Worte für Violoncello, Bajan und Streicher* (1982) zum Ausdruck kommt. Der kosmische Zuschnitt der russischen Philosophie hat sich dieser Komponistin dank ihrer tatarischen Abstammung und ihrer russischen Erziehung auf besondere Weise mitgeteilt und bildet die Grundlage ihres Schaffens. Zugleich sind ihre Arbeiten von engen persönlichen Beziehungen geprägt, so zu dem Geiger Gidon Kremer, dem das vielgespielte Konzert für Violine und Orchester *Offertorium* von 1980 gewidmet ist. Für das herausragende Moskauer Schlagzeugensemble von Mark Pekarski entstand 1984 *Im Anfang war der Rhythmus für* 7 Schlagzeuger. Zu ihren Werken, die sich international durchgesetzt haben, gehören ferner: *Orchesterwerke: Stufen* (1972); *Konzert für Klavier und Kammerorchester* (1972); *Garten von Freude und Trauer* (1980); *Stimmen... verstummen... Symphonie* (1986). HSN

Alois Hába
1893 – 1973

Hába ist vor allem als Befürworter und Realisator mikrointervallischer Musik bekannt geworden, obwohl er durchaus auch normale Halbtonkompositionen geschrieben hat. Bekannt ist allerdings nur sein Name; Gelegenheit, Werke von ihm zu hören, hat man selten, eine Tatsache, die nicht gegen Hába, sondern gegen den »Musikbetrieb« spricht, der das Unbequeme außer acht läßt.

Hába wurde am 21. Juni 1893 in dem kleinen mährischen Ort Wisowitz geboren und studierte am Prager Konservatorium bei dem damals berühmten tschechischen Komponisten Vítězslav Novák (1870–1949), der ihn veranlaßte, Musik zu seinem Lebensberuf zu machen. 1918 kam Hába in Wien als Schüler zu Franz Schreker, dem er 1920 nach Berlin folgte. Die Beschäftigung mit der Folklore seiner Heimat brachte ihn auf die Idee, die diatonischen Halbtonintervalle durch Zwischentöne zu bereichern. 1920 komponierte er sein *1. Streichquartett* im Vierteltonsystem. Die Uraufführung des *3. Vierteltonquartetts* op. 12 beim ersten Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) 1923 in Salzburg brachte ihm Anerkennung in avantgardistischen Kreisen. Gespielt wurde das Werk von dem Amar-Hindemith-Quartett, in dem Paul Hindemith die Bratsche spielte. Genügte für die Ausführung von Vierteltonmusik auf Streichinstrumenten ein absolutes Gehör, so war es beim Klavier damit nicht getan. 1925 konnten die ersten Vierteltonkonzertflügel vorgeführt werden. In den darauffolgenden Jahren wurden auch Vierteltontrompeten und -klarinetten konstruiert, die bei der Uraufführung von Hábas Oper *Die Mutter* (München 1931 unter Hermann Scherchen) verwendet wurden. Hába ging nun – angeregt durch seine Studien der orientalischen Musik – daran, auch Sechstel- und Zwölftonmusik zu schreiben. Dabei ging es ihm nicht so sehr um eine Erweiterung der Klang- und Farbmöglichkeiten als vielmehr um eine Differenzierung des Melodischen im Sinne indischer Musik.

1945 wurde Hába Direktor der von ihm mitbegründeten zweiten Prager Oper. Die stalinistischen Anschuldigungen, seine Musik sei rein formalistisch, trugen dazu bei, daß es stiller um ihn wurde. Am 18. November 1973 starb er in Prag. Hába bekannte sich zur Anthroposophie, wie man seiner lesenswerten Autobiographie »Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik« (1972) entnehmen kann. SH

Jacques Fromental Halévy
1799 – 1862

Halévy schrieb drei Dutzend Opern und Ballette, aber nur mit der Oper *La Juive* (Die Jüdin) ist er der Nachwelt im Gedächtnis geblieben. Als eine Ironie des Schicksals mag es gelten, daß er, der vor allem heitere Opern komponierte, gerade mit einem ernsten Werk einen bleibenden Erfolg hatte.

Halévy wurde am 27. Mai 1799 in Paris geboren und schon im Alter von knapp zehn Jahren ins Pariser Conservatoire aufgenommen. Er studierte u. a. bei Cherubini, errang den Rompreis und kehrte nach dreijährigem Aufenthalt in Rom 1823 über Wien, wo er den tauben Beethoven besuchte, nach Paris zurück. Er machte langsam Karriere am Conservatoire und erzielte nach etlichen Fehlschlägen mit seinem 13. Bühnenwerk, *La Juive* (1935), einen Überraschungserfolg, der seinen Namen in kurzer Zeit in ganz Europa bekannt machte. Die Stunde war günstig. Rossini hatte sich nach dem »Wilhelm Tell« (1828) von der Großen Oper zurückgezogen und Auber mit seiner Grand Opéra »La muette de Portici« (Die Stumme von Portici, 1828) das Feld überlassen. Meyerbeers Erfolgsoper von 1836, »Die Hugenotten«, war noch nicht erschienen, so daß sich die Aufmerksamkeit ganz auf Halévys Werk konzentrierte, dessen musikdramatischer Impuls weit über das bisher übliche hinausging. Von seinen

späteren Opern fand nur noch *La Reine de Chypre* (Die Königin von Zypern, 1841) stärkeren Anklang. Ab 1840 übernahm Halévy am Conservatoire eine Kompositionsklasse. Hier wurden Gounod, Saint-Saëns und Bizet seine bekanntesten Schüler. Letzterer heiratete 1869 eine Tochter Halévys. Halévy war ein echter Pariser und verließ die Hauptstadt so gut wie nie. Er starb am 17. März 1862 und wurde unter großer Anteilnahme der Bevölkerung auf dem Friedhof von Montmartre beigesetzt.

La Juive (Die Jüdin)
Oper in fünf Akten – Text von Eugène Scribe.
UA: Paris 1835
Personen: Rachel (S) – Eléazar, ihr Ziehvater, Goldschmied (T) – Reichsfürst Leopold (T) – Prinzessin Eudoxia, Nichte des Kaisers (S) – Kardinal de Brogni, Präsident des Konstanzer Konzils (B) – Ruggiero, Gouverneur des Kaisers in Konstanz (Bar) – Albert, kaiserlicher Offizier (B) – Höflinge, Priester, Henker, Volk und Soldaten.
Ort und Zeit: Konstanz im Jahre 1414.

Der jüdische Goldschmied Eléazar und seine Ziehtochter Rachel arbeiten an einem Tag, den Kaiser Sigismund anläßlich seines Konzils zur Einigung aller Christen in Konstanz zum Feiertag erklärt hat. Für diesen Frevel will der Gouverneur Ruggiero die beiden Juden zum Tode verurteilen. Kardinal Brogni erläßt ihnen jedoch die Strafe. Eléazar erkennt in dem Kirchenmann einen Religionsfeind aus alten Tagen, dessen Tochter er aus dem brennenden Rom gerettet hat. Sie lebt seither – ihre Herkunft nicht kennend – als Jüdin in seinem Haus. Rachel liebt den Juden Samuel, der in Wahrheit der Reichsfürst Leopold ist. Im Hause des Goldschmieds wird das jüdische Passahfest gefeiert. Auch Leopold, verkleidet als Samuel, ist zu Gast. Prinzessin Eudoxia erscheint, um eine Kette für Leopold zu bestellen. Dieser bleibt zwar unerkannt, zeigt sich aber so gerührt, daß Rachel eine Erklärung verlangt. Der Reichsfürst muß der Jüdin seinen christlichen Glauben eingestehen. Als er auch noch zugibt, der Mann der Prinzessin zu sein, will Eléazar ihn töten. Rachel verhilft ihm zur Flucht. Eléazar bringt die bestellte Kette zu den Hochzeitsfeierlichkeiten in den Palast. Als Eudoxia sie Leopold übergeben will, stürzt sich Rachel verzweifelt dazwischen und gesteht vor allen Würdenträgern ihre verbotene Liebe. Leopold, Eléazar und Rachel werden daraufhin in den Kerker geworfen. Eudoxia überredet Rachel, ihre Anschuldigungen gegen Leopold zurückzunehmen. Eléazar weigert sich, seinem Glauben abzuschwören, um sich und seine Tochter vor dem Tod zu retten. Nachdem Leopolds Strafe in Verbannung gemildert wurde, findet die Hinrichtung der beiden Juden statt. Auch Rachel will nicht abschwören und betritt stolz als erste das Podest. Gerade als der Henker sie ins kochende Wasser stößt, offenbart Eléazar haßerfüllt dem Kardinal ihre wahre Identität. Brogni bricht zusammen, und Eléazar erleidet den gleichen Tod wie seine Ziehtochter.
Halévys *Jüdin*, die mutig das brisante Thema des Antisemitismus aufgreift, ist insofern außergewöhnlich, weil sie nicht wie Lessing in seinem »Nathan« eine Utopie der Versöhnung entwirft, sondern mit quälender Unerbittlichkeit die Folgen des Hasses auf beiden Seiten zeigt. Daß Eléazar für die erlittene Verfolgung grausige Rache nimmt, ist zwar verständlich und dramaturgisch höchst effektvoll, macht ihn aber nicht unbedingt sympathisch. Entwicklungsgeschichtlich waren »Die Jüdin« und »Die Hugenotten« wichtig als Bindeglied zu Richard Wagner, der beide Opern genau studierte und die Schmiedeszene des »Siegfried« der Goldschmiedeszene im 1. Akt der *Jüdin* nachbildete. Die anspruchsvolle Partie des Eléazar war eine Lieblingspartie Carusos in seinen späteren Jahren.

Cristóbal Halffter
geb. 1930

Spanien hat trotz der kulturellen Isolation während der Franco-Ära Komponisten hervorgebracht, die eine zeitgenössische musikalische Sprache sprechen wie Luis de Pablo, José Luis de Delas und Juan Hidalgo. Inzwischen ist es Halffter gelungen, zum international anerkannten Vertreter der neuen spanischen Musik zu avancieren, was sicher durch seine ausgedehnte Vortrags- und Dirigententätigkeit begünstigt worden ist. Er wurde am 24. März 1930 in Madrid geboren, wo er das Konservatorium besuchte, ehe er in Paris bei dem polnischen Komponisten Alexander Tansman studierte, in dessen Werk sich folkloristische und neoklassizistische Züge begegnen. Von 1954 an war er Stipendiat des spanischen Erziehungsministeriums und von 1956 an der französischen Regierung. 1960

übernahm er eine Professur am spanischen Staatskonservatorium, dessen Direktor er 1964 – 1966 war. 1967 legte er alle Ämter nieder, verbrachte ein Jahr als Gast der Akademie der Künste in West-Berlin und konzentrierte sich fortan auf seine kompositorische und dirigentische Tätigkeit.

Nachdem Halffter den neoklassizistischen Folklorismus des späten Manuel de Falla hinter sich gelassen hatte (*Orchester Concertino,* 1956), begann er sich in den *Microformas* (1960) mit der Zwölftonmusik auseinanderzusetzen, wobei er den rhythmischen Impulsen besondere Bedeutung beimaß. Diese Komponente vermittelt seinen nächsten Werken ihre aggressive Klanglichkeit, etwa den *Secuencias* für Orchester (1964/65) mit ihrem Schlagzeugarsenal, den *Líneas y Puntos* für 20 Bläser und elektronische Klänge (1967), dem *Symposion* nach einem griechischen Text für Bariton, gemischten Chor und Orchester (1968). Halffter bezeichnet seine Auseinandersetzung mit der Gegenwartsmusik als den Versuch, die Errungenschaften des frühen Krzysztof Penderecki und György Ligeti zu »latinisieren«, was man so interpretieren kann, daß bei ihm strukturierendes Formbewußtsein den Vorrang vor reiner Klangformation hat. Dies erklärt auch seine Vorliebe für die Beschäftigung mit verschiedenen Soloinstrumenten. Während in *Fibonaciana* (1969) der Soloflöte ein atemberaubend virtuoser Solopart zugedacht ist, wird im *Orgelkonzert* (1972) der Orgelklang völlig in das Riesenorchester integriert. Extreme Anforderungen an die Solisten stellen auch die Konzerte für Violoncello (1974), für Violine (1980) und das Doppelkonzert für Violine und Viola (1985).

Eine weitere Werkgruppe läßt Halffter als einen couragierten Vertreter humanitären Engagements erscheinen, dessen Ernst und Überzeugungskraft an die letzten Werke Bernd Alois Zimmermanns heranreicht. An erster Stelle zu nennen ist die Kantate *Yes, speak out, yes* (1968), dann *Llanto por las Víctimas de la Violencia* (Klage für die Opfer der Gewalt, 1970/71) für Kammerensemble und elektronische Klangumwandlung sowie *Elegías a la Muerte de tres Poetas españoles* (Elegien auf den Tod dreier spanischer Dichter, nämlich Antonio Machado, Miguel Hernández und Federico García Lorca, 1974/75). Humanistisches Ethos spricht auch aus den *Drei Orchesterliedern* (Madrigal – Wahlspruch – Beständige Liebe) von 1985.

Yes, speak out, yes
Kantate für Sopran, Bariton, gemischte Chöre und Orchester, entstanden 1968.

Ein Auftragswerk der UNO zum 20. Jahrestag der »Erklärung der Menschenrechte« auf einen anklagenden Text des Amerikaners Norman Corvin, ein Katalog der ständig mißachteten Menschenrechte.
Das Werk beginnt machtvoll mit einem vielfach wiederholten »No« und endet mit einem verhaltenen »peace and love – rights and peace – peace – peace« (Friede und Liebe – Rechte und Friede – Friede – Friede). Der Bariton prangert die Untaten der Menschenrechtsverletzer an, während der Sopran in seiner bis in höchste Höhe gesteigerten Frage »the crying: why? why? why?« (das Schreien: warum? warum? warum?) das Leiden der gequälten Menschheit zum Ausdruck bringt. Rezitation, Arioso und Schrei verflechten sich kontrapunktisch mit dem Orchester. Die Artikulation der Chöre reicht von rhythmisch akzentuiertem Sprechen bis zu mixturartigen Klangflächen.

Requiem por la libertad imaginada
(Requiem für die erträumte Freiheit)
für Orchester, entstanden 1971.

Eine instrumentale Trauerode auf den Verlust der Freiheit, wie sie den Intellektuellen während des Franco-Regimes auferlegt war. Halffter sagt dazu in einer Vorrede: »Mit ›libertad imaginada‹ meine ich aber etwas Vergangenes. Es gibt eine endlose Zahl von Freiheiten, auf die ich verzichten mußte, seit ich denken kann. Es hat sie nur in meiner Vorstellung geben können, denn die Zeit ist unumkehrbar. Darum habe ich ein ›Requiem‹ geschrieben, mit der ganzen Absicht, die dieses Konzept zum Inhalt hat.«

Konzert für Violoncello und Orchester
entstanden 1974.

Dieses für Siegfried Palm geschriebene Konzert wurde 1975 in Granada uraufgeführt und war auch im hiesigen Fernsehen zu hören und zu sehen. Das Sehen spielt bei diesem Konzert insofern auch eine Rolle, als der Beginn den Spielraum des Unhörbaren erschließt. Das Stück beginnt und endet mit gestischem, aber lautlosem Bogenstrich. Der exorbitant schwierige Solopart schließt aleatorische Prozesse ein, die vom Cello auf das Orchester übergehen und umgekehrt auf den Spieler zurückwirken. In ihnen kommt eine ursprüngliche Freude am Spiel zur Geltung. SH

Marvin Hamlisch
geb. 1944

Die musikalische Begabung des am 2. Juni 1944 in New York geborenen Marvin Hamlisch zeigte sich schon sehr früh. Bereits als 7jähriger bestand er die Aufnahmeprüfung an der Juilliard School of Music in New York. Nach vielseitiger musikalischer Ausbildung wirkte er als Pianist, Korrepetitor und Dirigent, bis er mit einigen Songs auf sich aufmerksam machte und als Filmkomponist nach Hollywood geholt wurde. Er schrieb bisher über 30 Film- und Fernsehmusiken und gewann 1974 drei Oscars.

Als Bühnenkomponist hatte er gleich mit seinem ersten Werk einen Welterfolg. Der Regisseur und Choreograph Michael Bennett und der Songtexter Edward Kleban gewannen Hamlisch als Komponisten für ein von ihnen geplantes Musical. In monatelanger enger Teamarbeit entstand *A Chorus Line* (1975), das mit einer über 10jährigen Laufzeit am Broadway zu den bisher meistgespielten Werken des Genres gehört. Ohne Zweifel war für Marvin Hamlisch bei der Arbeit an der Musik zu diesem im Theatermilieu spielenden Musical seine reiche Erfahrung als Korrepetitor sehr nützlich. Außerdem bot sich ihm hier die Möglichkeit, sein vielseitiges kompositorisches Können zu entfalten, denn um die Individualitäten der einzelnen Personen musikalisch auszudrücken, sollte jeder Song einen eigenen Charakter erhalten. Dabei waren sehr unterschiedliche Musikstile wie Rock, Klassik, Folk-Music und Melodram zu mischen und zu einer musikalischen Einheit zu verschmelzen. »Im Gegensatz zu den meisten Shows, die aus von Musik unterbrochenen Dialogen bestehen, wollten wir unbedingt, daß die Songs ein Teil des Ganzen würden und die Musik bei aller Verschiedenheit der Stile einheitlich und durchkomponiert wäre«, schrieb Hamlisch später selbst über seine Arbeit an *A Chorus Line*. Das Musical wurde 1985 verfilmt; auch die Filmversion war ein Kassenschlager.

Mit dem 1979 uraufgeführten Musical *They're Playing Our Song* (Sie spielen unser Lied) setzte Hamlisch die Reihe seiner Erfolge fort. Darüber hinaus steht nach wie vor die Film- und Fernsehmusik im Mittelpunkt seines kompositorischen Schaffens.

A Chorus Line
Musical in einem Akt – Buch von James Kirkwood und Nicholas Dante nach einer Konzeption von Michael Bennett, Gesangstexte von Edward Kleban. Deutschsprachige Fassung von Mischa Mleinek.
UA: New York 1975
Personen: Zach, Regisseur und Choreograph – Larry, sein Assistent – Al – Bebe – Bobby – Cassie – Connie – Diana – Don – Greg – Judy – Kristine – Maggie – Mark – Mike – Paul – Richie – Sheila – Val – Weitere Tänzerinnen und Tänzer.
Ort und Zeit: New York in den 70er Jahren unseres Jahrhunderts.

Am Broadway wird eine neue Show vorbereitet. Aus einer Fülle von Bewerbern sollen für die Ballettgruppe noch vier Tänzerinnen und vier Tänzer ausgewählt werden. Zahllose Kandidaten beteiligen sich an der sogenannten Audition, einem öffentlich ausgeschriebenen Wettbewerb. Die jungen Tänzerinnen und Tänzer, die alle ihr ganz persönliches Schicksal haben und nach einem Engagement suchen, bekommen einige Sekunden Zeit, ihr Talent zu zeigen.

Der erbarmungslose Ausleseprozeß schreitet immer weiter voran, bis schließlich nur noch 16 Kandidaten übrigbleiben. Da der Regisseur und Choreograph Zach die benötigten 8 Tänzer und Tänzerinnen auch für kleine Rollen einsetzen will, macht er seine endgültige Entscheidung davon abhängig, daß jeder Bewerber über sein Leben und seine berufliche Entwicklung berichtet.
Die durch den Streß des Probetanzens und die Aufforderung zu intimen Lebensbeichten angespannte Atmosphäre verschärft sich, als Cassie, Zachs ehemalige Geliebte, eintrifft, die früher als Gruppentänzerin gearbeitet hatte, dann aber wegen einer Solokarriere nach Hollywood gegangen war. Da sie inzwischen arbeitslos geworden ist, will sie sich wieder in die Gruppe einordnen, was ihr allerdings erst nach großen Schwierigkeiten gelingt.
Das Musical gibt einen realistischen Einblick in die amerikanische Theaterpraxis und zeigt die unerbittliche Härte des Showgeschäfts.
Das abschließende große Showballett ist ein Triumph tänzerischer Gruppenleistung und zugleich eine Apotheose des Broadway. SP

Georg Friedrich Händel 1685 – 1759

Das Lebenswerk Händels, den Beethoven den »unerreichten Meister aller Meister« nannte, ist zu umfangreich, um von unserer Zeit noch voll überblickt und ausgeschöpft werden zu können. Allein Händels 40 Opern bieten Stoff genug für viele wissenschaftliche Arbeiten und generationenlange künstlerische Bemühungen. Die mächtigen biblischen und weltlichen Oratorien Händels, etwa 30 an der Zahl, waren dem 19. Jahrhundert noch geläufig, sind aber, entsprechend dem Rückgang der bürgerlichen Chorpflege, die viele Jahrzehnte lang von diesem einzigartigen künstlerischen Schatz zehrte, heute nur noch teilweise bekannt. Das Interesse unserer Zeit gilt vor allem der Instrumentalmusik, die in den *Concerti grossi* ihren Gipfel erreicht. Händels Opern und Oratorien werden nur gelegentlich aufgeführt. An der Spitze der wissenschaftlich-künstlerischen Bemühungen steht die von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft herausgegebene kritische Gesamtausgabe seiner Werke (Hallische Händel-Ausgabe, 1955 ff.).

Im Gegensatz zu seinem Altersgenossen Johann Sebastian Bach war Händel sehr weltlich orientiert, ein Kraftmensch, ein diesseitsfreudiger, vitaler Gipfelstürmer jener Epoche, die man als Hochbarock bezeichnet. Er wurde am 23. Februar 1685 als Sohn eines fürstlich-sächsischen Leibchirurgen und einer Pastorentochter aus Giebichenstein in Halle an der Saale geboren und sollte nicht Musiker, sondern Jurist werden. Auf Fürsprache des Fürsten wurde er aber Schüler des tüchtigen Organisten F. W. Zachow in Halle. 1702 übernahm er eine Organistenstelle an der reformierten Kirche. 1703 – 1706 war er in Hamburg an der Deutschen Oper am Gänsemarkt Geiger und Cembalist und schrieb 1705 seine erste deutsche Oper, *Almira*. Der Erfolg des Werkes ermutigte Händel zu seiner ersten Italienreise (1707 – 1710). In Rom trat er Arcangelo Corelli und den beiden Scarlatti näher und komponierte Kantaten und Oratorien. In dem Komponisten Agostino Steffani (1654 – 1728) gewann er einen einflußreichen Förderer. In Venedig hatte Händel mit seiner italienischen Oper *Agrippina* (1709) einen großen Erfolg. Über den Hof von Hannover kam er dann nach England und eroberte London mit der Oper *Rinaldo* (1711). Mit dem Intendanten Johann Jakob Heidegger eröffnete er 1719 die Royal Academy of Music im Königlichen Haymarket-Theater. Von 1720 – 1728 kamen in 9 Spielezeiten 14 Opern zur Aufführung. Intrigen unter den Sängern führten zur Streichung der Subventionen und zum Bankrott der Royal Academy. Der englische Hochadel benutzte die Gelegenheit, den Neapolitaner Nicola Porpora (1686 – 1768) und berühmte Kastratensänger gegen den Deutschen auszuspielen. Aber Händel rief mit der Oper *Arianna* (1734) eine neue Akademie im Covent-Garden-Theater ins Leben. Auch dieses Unternehmen brach 1737 zusammen wie auch das seiner Gegner. Daraufhin wandte sich Händel vom Theater ab und dem Oratorium zu.

Oratorium und Oper waren schon im Barock – wie auch heute – keine unvereinbaren stilistischen Gegensätze. Bei vielen Werken ist die Grenze zwischen beiden Kunstformen bis zur Unkenntlichkeit verwischt, und die Möglichkeit einer szenischen Darstellung von Oratorien ist in vielen Fällen offen, wie es umgekehrt auch möglich ist, bühnenmäßig gedachte Werke in Konzertform darzubieten. So stellte Händel dem Publikum sein Oratorium *Esther* jahrelang abwechselnd als Oper und Oratorium vor.

Mit der Hinwendung zum Oratorium wollte Händel seinem Publikum aber auch die geistige Überlegenheit der neuen Kunstform über das mit Kompromissen beladene Theater der Sängereitelkeit demonstrieren. So war sein Triumph als Oratorienmeister ein geistiger Sieg, und als solcher wurde er auch von den Besten seiner Zeitgenossen verstanden. Ein Höhepunkt dieses Bestrebens war die Uraufführung des *Messias* am 13. April 1742 in Dublin. Nach *Deidamia* (1741) hat Händel keine Oper mehr geschrieben; dagegen beschäftigte er sich noch als alternder Mann mit dem Oratorium *Triumph*

der Zeit und der Wahrheit und schuf 1757 eine englischsprachige Neufassung des Werkes, das bereits 1708 in Rom eine frühe Formung erhalten hatte.

In Rom diente das Oratorium als Opernersatz. Beide Gattungen sind im italienischen Barock eng miteinander verwandt. Aus den Werken des Klassikers des italienischen Oratoriums, Giacomo Carissimi (1605 – 1674), hatte Händel gelernt, den Chor zum Handlungsträger und damit zum Vertreter einer Idee zu machen. Die formalen Elemente seiner Oratorienkunst sind die gleichen wie in der Oper der beherrschenden neapolitanischen Schule. Neben Einflüssen der evangelischen Kirchenmusik Nord- und Mitteldeutschlands hat die französische Oper auf den jungen Meister eingewirkt. Seit seinem Eintritt in das Londoner Musikleben stand Händel unter weiteren entscheidenden Eindrücken. Die englische Chormusik bot das Gegengewicht zu den italienischen Vorbildern. Henry Purcell war der barocke Klassiker dieser bodenständigen Chorkunst, die sich aus der anglikanischen Liturgie herleitete. Aus der Synthese dieser überkommenen und zeitgenössischen Elemente mit der eigenen Musiksprache ergab sich der Monumentalstil seiner Kunst, die Händel keiner Mode opferte, sondern in den Dienst allgemeingültiger menschlicher und sittlicher Ideen stellte.

Georg Friedrich Händel. Gemälde von Carl Jäger

Bei der Arbeit am Oratorium *Jephta* zeigte sich 1751 eine beginnende Erblindung. Das rasche Fortschreiten des Übels hinderte Händel nicht an der Ausübung seiner künstlerischen Pflichten, denn Pflicht war für ihn ein sittlicher und erzieherischer Begriff. Er starb am 14. April 1759 in London und fand seine letzte Ruhestätte in der Westminster Abbey.

Opern

Von Händels 40 Opern ist etwa ein Dutzend für die Bühnenpraxis unserer Zeit wiedergewonnen worden: *Rinaldo, Otto und Theophano (Ottone, Re di Germania), Julius Cäsar (Giulio Cesare in Egitto), Tamerlan (Tamerlano), Rodelinde (Rodelinda), Alexander (Alessandro), Admetos (Admeto, Re di Tessaglia), Poros (Poro, Re dell'Indie), Orlando, Ariodante, Xerxes (Serse)* und *Deidamia*.

Diese Opern sind Bestandteil der allgemeinen Bemühungen um eine Händel-Renaissance, die weltweitem Enthusiasmus und Idealismus zu verdanken ist. Dabei kommt der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft sowie den Händel-Festspielen in Göttingen (seit 1920) und in Halle an der Saale (seit 1952) besondere Bedeutung zu.

Rinaldo

Oper in drei Akten – Text von Giacomo Rossi.
UA: London 1711

Händels erste Oper für London gehört dem Stoffkreis des »Befreiten Jerusalem« von Tasso an. Der tapfere Held Rinaldo, ein Mitstreiter Gottfrieds von Bouillon, ist gegen die Reize Armidas, Königin von Damaskus, unempfänglich geblieben. Deren Liebe verwandelt sich in Haß. Ihre Zauberkraft webt blühende Gärten um den Helden und versetzt ihn auf einer Wolke in ihren Tempel. Doch Rinaldo wird aus süßen Liebesträumen geweckt und besinnt sich auf seine ritterlichen Pflichten. Armida ruft dem Scheidenden ihre Racheschwüre nach.

Ottone, Re di Germania (Otto und Theophano)
Oper in drei Akten – Text von Nicola Francesco Haym.
UA: London 1723

Otto und Theophano ist ein Stück um Otto II., den römisch-deutschen Kaiser, der Theophano, die schöne Tochter des byzantinischen Kaisers Romanos II., heiratete. Die im 10. Jahrhundert in Rom spielende Handlung empfängt aus der Musik den Glanz einer großen, auch menschlich berührenden Tondichtung.

Giulio Cesare in Egitto (Julius Cäsar)
Oper in drei Akten – Text von Nicola Francesco Haym.
UA: London 1724
Personen: Julius Cäsar (Bar) – Curio, römischer Tribun (B) – Cornelia, Gattin des Pompejus (A) – Sextus Pompejus, ihr Sohn (T) – Cleopatra, Königin von Ägypten (S) – Ptolemäus, ihr Bruder, König von Ägypten (B) – Achillas, sein Berater, ägyptischer Feldherr (Bar) – Nirenus, Vertrauter der Cleopatra (B) – Stimmen ägyptischer Verschwörer, römische und ägyptische Soldaten, Dienerinnen der Cleopatra, Volk.
Ort und Zeit: Ägypten nach der Schlacht bei Pharsalus, 48 v. Chr.

Von den wiederbelebten Händelschen Musikdramen ist *Julius Cäsar* zweifellos dasjenige, das am tiefsten in das Bewußtsein des modernen Opernpublikums eingedrungen ist. *Julius Cäsar* war ein Werk der Wende in Händels Leben und Schaffen. Hier gelang ihm die Zusammenfassung des Dramas aus Rezitativ, Arie und symphonischen Elementen zur idealen Einheit. Die Oper zeigt Cäsar auf der Höhe der Macht. Nach der Schlacht bei Pharsalus verfolgt der Imperator den vernichteten Pompejus nach Ägypten. König Ptolemäus schickt dem römischen Eroberer eine Schüssel mit dem Haupt des Pompejus entgegen. Bei einem Fest entkommt Cäsar den lauernden Feinden. Sextus, der Sohn des Pompejus und der Cornelia, die von Ptolemäus und seinem Feldherrn Achillas begehrt wird, rächt den Mord am Vater. Von Sextus empfängt der zurückkehrende Cäsar den Ring als Zeichen der Befehlsgewalt. Er befreit Ägypten und krönt des getöteten Ptolemäus Schwester Cleopatra zur Herrscherin.
Händels Meisterschaft zeigt sich besonders darin, daß die Kraft seiner Melodie die Schablone der Handlung weitgehend vergessen läßt. Der ariose Glanz der Händelschen Melodie schafft das Wunder der Vermenschlichung von sonst blutleeren, konstruierten Gestalten.

Tamerlano (Tamerlan)
Oper in drei Akten – Text von Agostino Piovene und Nicola Francesco Haym.
UA: London 1724

Hier geht es um den grausamen Mongolenfürsten Timur Leng, den Beherrscher Asiens und Besieger der Türken (1402). Mit der Rolle des unterlegenen Bajazet schuf Händel den ersten großen Tenorpart der Operngeschichte.

Rodelinda (Rodelinde)
Oper in drei Akten – Text von Antonio Salvi und Nicola Francesco Haym.
UA: London 1725

Diese Oper behandelt das Schicksal der Langobardenkönigin Rodelinde (um 660), die für ausharrende Treue belohnt wird. Das Werk stellt sich als Arienkette dar, unterbrochen von stark leidenschaftlichen Rezitativen. Der Stil ist durchaus neapolitanisch, doch läßt ein großes Liebesduett (2. Akt) aufhorchen: ein sich gewaltig steigerndes Stück, das Händels Opernkunst in Vollendung zeigt.

Alessandro (Alexander)
Oper in drei Akten – Text von Paolo Antonio Rolli.
UA: London 1726

Diese Oper greift auf den damals sehr beliebten persischen Sagenkreis und den Mythos um Alexander den Großen, den mazedonischen König und Eroberer Asiens, zurück. Es sind Paraphrasen beliebter barocker Sujets, deren Texte auf die Librettisten Metastasio und Pasquino zurückgehen.

Admeto, Re di Tessaglia (Admetos)
Oper in drei Akten – Text nach Aurelio Aureli von Nicola Francesco Haym und Paolo Antonio Rolli.
UA: London 1727

Admetos, König von Pherai in Thessalien, ist der Gatte der auch in einer Oper von Christoph Willibald Gluck verherrlichten Alkeste, die aus Liebe bereit ist, für ihren Gemahl zu sterben.

Poro, Re dell' Indie (Poros)
Oper in drei Akten – Text von Pietro Metastasio.
UA: London 1731

Wie die Oper *Alexander*, so schildert auch dieses Werk eine Episode aus der sagenhaften Lebensgeschichte Alexanders des Großen, des griechischen Helden und Königs von Mazedonien. Auf seinem Indien-Feldzug trifft Alexander mit dem irischen König Poros zusammen.

Orlando
Oper in drei Akten – Text von Grazio Braccioli.
UA: London 1733

Die Oper gehört zu einem Stoffkreis, der sich im Barock außerordentlicher Beliebtheit erfreute. Händel befindet sich mit der Verwendung dieses Sagengutes in der Gesellschaft der bekanntesten und bedeutendsten Tondichter seiner Zeit. Die literarische Formung des karolingischen Sagenstoffes geht auf Ariosts »Orlando furioso« (Der rasende Roland) zurück.

Ariodante
Oper in drei Akten – Text von Antonio Salvi.
UA: London 1735

Das Werk bezieht seinen Stoff wie die Oper *Orlando* aus einer Episode des Versepos »Orlando furioso« (Der rasende Roland) von Ariost. Es behandelt die Geschichte des jungen schottischen Ritters Ariodante, der von dem an Shakespeares Jago erinnernden albanischen Herzog Polinesso durch eine intrigante Täuschung über die Treue seiner Braut, der schottischen Königstochter Ginevra, in abgrundtiefe Verzweiflung gestürzt wird. Anders als in Shakespeares Tragödie gibt es ein glückliches Ende, wie überhaupt Elemente des Märchens den Charakter dieser Oper bestimmen.

Serse (Xerxes)
Oper in drei Akten – Text von Niccolò Minato.
UA: London 1738

Der *Xerxes* war bei seiner Uraufführung ein Mißerfolg, wohl weil Händel in der Gestalt des Xerxes, dem mehr an amourösen Abenteuern als an militärischen Siegen gelegen ist, eine Parodie der Opera seria komponierte. Die als »Largo« populär gewordene Arie »Ombra mai fu« ist in Wahrheit ein Larghetto, das überhaupt nichts Sakrales an sich hat, sondern die genüßliche Rast des Perserkönigs im Schatten einer Platane besingt.

Deidamia
Oper in drei Akten – Text von Paolo Antonio Rolli.
UA: London 1741

Die Oper gestaltet eine Episode aus der Jugend des griechischen Helden Achill, der zur Zeit des Barock außerordentlich populär war und in vielen Werken behandelt wurde.
König Peleus war durch das Orakel prophezeit worden, daß sein Sohn Achill einst ein berühmter Kriegs-

Xerxes, Oper von Georg Friedrich Händel. Originalhandschrift der Partitur

Deidamia, mit Doris Soffel und Siegfried Jerusalem (beide mit Helm). Württembergische Staatsoper Stuttgart

held werden und einen frühen Tod auf dem Schlachtfeld finden würde. Um diesem Schicksal zu entgehen, wird Achill von seiner Mutter in Mädchenkleider gesteckt und wächst unter Mädchen auf der Insel Skyros bei König Lykomedes auf. Doch Achills männliche Natur widerspricht dieser Verkleidung; er verliebt sich in die Königstochter Deidamia, und das Schicksal des künftigen Helden im Kampf um Troja nimmt seinen Lauf.

Weltliche Oratorien

Händels Oratorien behandeln in der Mehrzahl biblische Themen. Bedeutende Ausnahmen sind u.a. die dramatischen weltlichen Oratorien *Triumph der Zeit und der Wahrheit, Acis und Galatea* und *Das Alexanderfest*, die der Bühne sehr nahe stehen.

Acis und Galatea
UA: London 1732

Diesem als Serenata oder auch als Pastoral-Oper bezeichneten Werk begegnet man sowohl im Konzert als auch auf der Opernbühne. Die von Theokrit stammende Fabel beschäftigte Händel bereits 1708 in Rom. Die später in England entstandene Neufassung wurde 1732 in London erstmals szenisch aufgeführt.
Der Riese Polyphem verfolgt Galatea mit Liebeswerbungen; die in den Jüngling Acis verliebte Nymphe weist ihn jedoch ab. Nachdem der eifersüchtige Polyphem den Hirten mit einem Felsblock getötet hat, verwandelt Galatea Acis' Blut in einen Quell.

Das Alexanderfest
UA: London 1736

Nach den Opern *Alessandro* und *Poros, Re dell'Indie* gestaltet Händel mit diesem nach einer Ode des englischen Dichters Dryden entstandenen Oratorium zum dritten Mal den Alexander-Stoff, wenn auch der eigentliche Held dieses herrlichen Chorwerkes der griechische Sänger Timotheus ist, der den Weltbeherrscher als Sohn des Zeus feiert.
»Nie hat man bei einer ähnlichen Gelegenheit eine so zahlreiche und glänzende Zuschauerschaft in irgendeinem der Theater von London gesehen«, berichtet ein Zeitgenosse über die erste Aufführung dieses die Macht der Musik verherrlichenden und zur Feier des St.-Cäcilien-Tages bestimmten Werkes.

Triumph der Zeit und der Wahrheit
UA: London 1757

Die Zeit und die Wahrheit ermahnen die Schönheit, an die himmlischen Freuden zu denken, statt sich sinnlichen Vergnügungen hinzugeben.
Die Partitur ist überreich an frischen melodischen Einfällen. Dieses weltliche Oratorium geht auf ein 1708 in Rom entstandenes Werk Händels zurück *(Il Trionfo del Tempo e del Disinganno)*. Es muß ihm sehr am Herzen gelegen haben, denn er hat es später in Eng-

land mehrmals neu bearbeitet. Die Zweitfassung *(Il Trionfo del Tempo e della Verità)* zeigt erhebliche Abweichungen vom römischen Original, durchweg interessante Verbesserungen und Ergänzungen. Die englischsprachige dritte Fassung *(Triumph of Time and Truth)*, zwei Jahre vor Händels Tod gewissermaßen als sein oratorisches Testament niedergeschrieben, stellt wieder eine völlige Umformung dar und zeigt Händels Spätstil.

Geistliche Oratorien

Von Händels zahlreichen geistlichen Oratorien werden vor allem *Der Messias*, *Judas Makkabäus* und *Belsazar* noch heute oft aufgeführt, aber auch die anderen Werke enthalten viele Melodien, die zu Händels kostbarsten Eingebungen gehören. Das gilt vor allem für *Esther* (1732), *Debora* (1733), *Israel in Ägypten* (1739), *Joseph und seine Brüder* (1744) und *Jephta* (1752).

Der Messias
UA: Dublin 1742

In der langen Reihe dramatisch-oratorischer Arbeiten aus der Stoffwelt des Alten Testaments steht der *Messias* in seiner großartigen, volkstümlichen Monumentalität weit an der Spitze. Bei einer der frühesten Darbietungen in London sollen die Hörer beim »Halleluja« spontan von ihren Sitzen aufgesprungen sein. Seitdem wird dieses Stück in England stehend angehört. In Deutschland bürgerte sich das Werk vom Ende des 18. Jahrhunderts an ein. Geschaffen hat Händel dieses Oratorium in der unfaßbar kurzen Zeitspanne von drei Wochen; das ist eine schier übermenschliche Leistung, selbst wenn man berücksichtigt, daß der Komponist ältere Arbeiten einbezogen hat.
Der Text des *Messias* besteht aus Stellen aus den Psalmen, den Propheten und dem Neuen Testament. Völlig neu war das Verfahren, über Einzelabschnitte aus dem Leben des Heilands hinaus ein zusammengefaßtes christliches Weltbild zu entrollen, bei dem selbst die Leidensstationen kurz einbezogen wurden. Das Gotteslamm am Kreuz ist das einzige Bild der Passion. Ein Erzähler oder Evangelist fehlt, wenn man von wenigen Rezitativen absieht. Die lyrische Betrachtung, ins Heroisch-Symbolische erhoben, ergibt den künstlerischen Charakter des Werkes.

Judas Makkabäus
UA: London 1744

Wie Händels *Occasional Oratorio* (1746) bezieht sich *Judas Makkabäus* auf die Niederwerfung des schottischen Aufstandes durch den Herzog Wilhelm von Cumberland und das königstreue Volk. Der von Morell verfaßte Text behandelt die Errettung des jüdischen Volkes durch Judas Makkabäus zur Zeit der Seleukidenherrschaft. Die Partitur ist eine der größten, einheitlichsten und abwechslungsvollsten Leistungen Händels.

Belsazar
UA: London 1745

Ein Völkerdrama, das den Zusammenstoß feindlicher Welten und Ideen schildert, ist Gegenstand dieses Werkes, einer der gewaltigsten Schöpfungen Händels. Der Text behandelt den Fall Babylons.
Cyrus, der die Stadt belagert, gräbt den Lauf des Euphrat ab und dringt durch die Tore, während Belsazar mit den Seinen ein Fest feiert. Belsazar ist ein großartiger, aber widerspruchsvoller Charakter; sein Untergang ist symbolisch für ein Völkerschicksal.

Instrumentalmusik

Die zahlreichen Werke dieser Gruppe unterscheiden sich dem Wesen nach nicht voneinander, ob sie nun Oboenkonzerte, Konzerte für Orgel oder Cembalo, Concerti grossi oder anders heißen. Dabei ist die eigentliche Kammermusik (Triosonaten, Kammersonaten, Sonaten für 2 Violinen usw.) noch gar nicht erfaßt. Neben den nachstehend aufgeführten Concerti grossi, Suiten, Orgel-, Oboen- und Cembalokonzerten seien noch einige Orchesterwerke genannt: *Concerto in D-Dur*, Introduktion und Rigaudon; Suite aus *Jephta* und *Lamentation; Konzert für Bratsche; Konzert für 2 Trompeten* und ein *Harfenkonzert*.

Concerti grossi Nr. 1-12 op. 6
entstanden 1740.
Nr. 1 G-Dur; Nr. 2 F-Dur; Nr. 3 e-moll; Nr. 4 a-moll; Nr. 5 D-Dur; Nr. 6 g-moll; Nr. 7 B-Dur; Nr. 8 c-moll; Nr. 9 F-Dur; Nr. 10 d-moll; Nr. 11 A-Dur; Nr. 12 h-moll.

Die wechselnden Bezeichnungen der Konzert- und Orchesterwerke Händels haben zu vielen Irrtümern und Mißverständnissen geführt. Am bekanntesten ist der Titel »Concerto grosso« für eine Reihe von Sammelwerken aus den verschiedensten Lebenszeiten des Meisters. Händel ist nicht der Erfinder dieser zwischen Kammer- und großer Orchestermusik einzuordnenden Kunstform; andere, vor allem italienische Meister, haben ihm vorgearbeitet, vor allem Arcangelo Corelli. Die Bezeichnung »Concerto grosso« kommt vermutlich erstmals in einem Sammelwerk des Lorenzo Gregori (1663 – 1745) vor.

Wassermusik
20 Sätze, entstanden 1715–1717.

Feuerwerksmusik
6 Sätze, entstanden 1749.

Diese beiden beliebten Orchesterwerke Händels waren ursprünglich Festmusiken für den englischen Königshof. Die Wassermusik erklang 1717 bei einer Lustfahrt auf der Themse, die Feuerwerksmusik 1749 am Londoner Hof anläßlich der Feierlichkeiten nach Abschluß des Aachener Friedens, der die englisch-französischen Feindseligkeiten beendete.

Konzerte für Cembalo oder Orgel Nr. 1-6 op. 4
entstanden 1738.
Nr. 1 g-moll; Nr. 2 B-Dur; Nr. 3 g-moll; Nr. 4 F-Dur; Nr. 5 F-Dur; Nr. 6 B-Dur.

Orgelkonzerte mit Orchester Nr. 1-6 op. 7
entstanden 1740 – 1751.
Nr. 1 B-Dur; Nr. 2 A-Dur; Nr. 3 B-Dur; Nr. 4 d-moll; Nr. 5 g-moll; Nr. 6 B-Dur.

Diese 6 Konzerte werden in der Neuausgabe von Helmut Walcha als Nr. 7 bis Nr. 12 bezeichnet, da er die 6 »kleinen« Konzerte aus op. 4 hinzuzählt.

Oboenkonzerte Nr. 1-6 op. 3
(Concerti grossi), entstanden 1734.
Nr. 1 B-Dur; Nr. 2 F-Dur; Nr. 3 G-Dur; Nr. 4 F-Dur; Nr. 5 d-moll; Nr. 6 D-Dur.

Karl Amadeus Hartmann 1905 – 1963

Hartmann wurde am 2. August 1905 in München geboren, wo er auch zeit seines Lebens wohnte. Er studierte fünf Jahre an der Staatlichen Akademie der Tonkunst, suchte aber bereits Ende der 20er Jahre eigenständig die Auseinandersetzung mit den Tendenzen der zeitgenössischen Musik (Jazz, freie Atonalität, Neoklassizismus). Seine ersten Kompositionen (Klavier- und Kammermusik, der unvollendete Zykus von Kurzopern *Das Wachsfigurenkabinett*) geben sich frech und antibürgerlich. Hartmann fand in dieser Zeit in dem Dirigenten Hermann Scherchen einen Mentor, der das Talent des jungen Musikers nach Kräften förderte, dessen Werke uraufführte und ihm manchen kompositorischen Rat gab. Das Jahr 1933 bildete für den politisch progressiv eingestellten Komponisten einen tiefen Einschnitt. Seine Werke wurden von nun an nur noch vereinzelt im Ausland aufgeführt. Seine musikalische Sprache wandte sich von dem ungezwungenen, ironisch gebrochenen Tonfall der 20er Jahre hin zu einer Expressivität, die die Komposition als Zeichen der Trauer, des Aufbegehrens gegen den Terror und als Bekenntnis zur Humanität versteht. Viele seiner Werke aus dieser Zeit versuchen, die Situation vielschichtig zu reflektieren, etwa durch direkte Zitate (Arbeiterlieder zum Zeichen der Solidarität) oder das Aufgreifen verfemter musikalischer Traditionen (die Neue Wiener Schule, die Symphonik Mahlers, jüdische Gesänge). Äußerst zurückgezogen lebend, verstand Hartmann seine Kompositionen wohl als eine Art von »subversiven Handlungen« – wie dies Hans Werner Henze treffend formulierte. Zu nennen sind Werke wie die symphonische Dichtung *Miserae* (1933/34, den Opfern von Dachau gewidmet), das Violinkonzert *Concerto funebre* (1939 als »Musik der Trauer« komponiert), die verschiedenen Vorformen der späteren Symphonien (u. a. *Sinfonia tragica*, 1943, die dreiteiligen *Sinfoniae Dramaticae*, 1941 – 1943, die Symphonie *Klagegesang*, 1944) und die Oper *Des Simplicius Simplicissimus Jugend* (1934/35).

Sofort nach Kriegsende gründete Hartmann die Konzertreihe »Musica nova«, die bisher in Deutschland verbotenen Komponisten wieder zu Aufführungen verhalf und sich als Forum für die jungen Komponisten verstand. Hartmann widmete ihr viel Energie. Daneben bereitete er bis 1953 die endgültigen Fassungen seiner ersten 6 *Symphonien* vor, wandte sich zweimal der Konzertform zu (Konzert für Klavier, Bläser und Schlagzeug, 1953, Konzert für Bratsche mit Klavier, begleitet von

Bläsern und Schlagzeug, 1955) und schloß mit den beiden letzten Symphonien sowie der apokalyptischen *Gesangsszene* (1963) auf einen Text von Jean Giraudoux sein Lebenswerk ab. Sie sollte lediglich eine Vorstudie für eine neue große Oper sein. Unerwartet starb der Komponist am 5. Dezember 1963.

Hartmann war nicht nur ein wichtiger Förderer der neuen Musik nach 1945. Seine Werke erlangten durch ihre ausdrucksbetonte Sprache und ihre vielfältigen inhaltlichen Bezüge immer mehr Bedeutung.

Symphonien

In allen 8 Symphonien ist das Ziel des Komponisten erkennbar, nach neuen Wegen für Form und Gestaltung der Gattung zu suchen und zugleich an ihre Traditionen anzuknüpfen, etwa die Werke Mahlers, Alban Bergs und Bruckners. Hartmann sieht in der Symphonik die umfassendste Möglichkeit, melodische Freiheit und strenge Konstruktion, überschwengliche Ekstase und resignative Zurücknahme, Trauer und Protest musikalisch zu gestalten. Die Symphonie ist für ihn ein Mittel, sich zur Humanität zu bekennen. Mit der *1. Symphonie* (Versuch eines Requiems für Altstimme und Orchester, 1936) hat er dies durch Einbeziehung des Vokalen (auf Texte von Walt Whitman) am direktesten versucht. Die *2. Symphonie* (1946) dagegen ist ein einziger großer Adagio-Satz, ausgehend von einem Thema und sich in immer neuen Steigerungen, aber auch katastrophal anmutenden Zusammenbrüchen verlierend, bis nach dem Höhepunkt das Thema wiederkehrt und der Satz im Piano erlischt. Dieser Typus des großangelegten Adagios wird für die weiteren Symphonien zum Zentrum. Als Kontrast dazu setzt Hartmann kontrapunktisch, oft aus Fugen-Teilen zusammengesetzte schnelle Sätze, die aber ebenso Ausdruckscharaktere wie Zusammenbruch, Hast oder überschäumende Freude enthalten. Hartmann kombiniert beide Satztypen in den folgenden Symphonien auf verschiedene Weise. In der *3. Symphonie* (1948/49) rahmen zwei Adagios einen Fugensatz, ebenso in der *4. Symphonie* (1946/47), die aus einem Konzert hervorging; in der *6. Symphonie* (1951 – 1953) stehen sich beide Typen als Kontrastpaar gegenüber, ebenso in der *8. Symphonie* (1960 – 1962), während die *7. Symphonie* (1957/58) ein kompliziertes Ricercar dem Kontrastpaar Adagio – Scherzo gegenüberstellt. Lediglich die *5. Symphonie* (1950) gehört in ihrem konzertanten, neoklassizistischen Duktus einem ganz anderen Typus an. Während die ersten 6 Symphonien ihre Gestalt aus Umarbeitungen von Werken erhielten, die vor 1945 abgeschlossen wurden, sind die *7.* und die *8. Symphonie* neu ausgearbeitete Werke, in denen Hartmann Erfahrungen mit den Klangmitteln und Konstruktionsmöglichkeiten der zeitgenössischen Avantgarde einbezog.

Simplicius Simplicissimus

Drei Szenen aus seiner Jugend – Kammeroper nach Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen – Idee und Szenarium von Hermann Scherchen – Text von Wolfgang Petzet und vom Komponisten.
Rundfunk-UA: München 1948
Bühnen-UA: Köln 1949; Neufassung: 1955
Personen: Simplicius Simplicissimus (S) – Bauer (B) – Landsknecht (Bar) – Einsiedel (T) – Gouverneur (T) – Hauptmann (B) – Eine Dame (Tänzerin) – Sprecher – Bauern.
Ort und Zeit: Deutschland im Dreißigjährigen Krieg.

Erste Szene: Simplicius hütet die Schafe. Arglos zeigt er einem marodierenden Landsknecht den Weg zum Bauernhof. Der Hof wird überfallen, geplündert und angezündet. Da erst erkennt Simplicius seine Torheit und flieht.
Zweite Szene: Simplicius findet bei einem Einsiedler Zuflucht, der ihn Frömmigkeit lehrt und im rechten Glauben unterrichtet. Nach einiger Zeit gräbt der alte Mann sein eigenes Grab, und Simplicius hilft ihm dabei, ohne zu begreifen, daß er bald wieder allein sein wird. Mit dem Tod des Einsiedlers verliert Simplicius seinen einzigen Freund und bricht verzweifelt am Grab seines Lehrers und Beschützers zusammen.
Dritte Szene: Im Haus des Gouverneurs wird ein grosses Festmahl gegeben. Simplicius wird hereingeführt und soll wie ein Hofnarr die prassende Gesellschaft unterhalten. Er nutzt die Gelegenheit zur Anklage. Da ertönt von draußen Kampfeslärm. Aufrührerische Bauern dringen ein und töten den Gouverneur und seine Gäste. Simplicius überlebt und schließt sich dann den Bauern an.
Wie in der berühmten Romanvorlage von Grimmelshausen ist auch in der Oper das Schicksal des Helden bei aller erschütternden Realistik von großer Symbolkraft und als Anklage gegen Krieg und Gewalt zu verstehen. Das furchtbare Geschehen des Dreißigjährigen Krieges, der Mitteleuropa zerrüttete und viele Millionen Menschenleben kostete, ist nach den beiden Weltkriegen unseres Jahrhunderts ein besonders eindringliches und überzeugendes Gleichnis.
Die Oper versucht durch vielfältige Gestaltungsweisen dem nur auf knappe Szenen begrenzten Handlungs-

ablauf (sie dauert wenig mehr als eine Stunde) psychologische Tiefe und präzise Form zu geben. Neben Volksliedzitaten und nachempfundener Volksmusik finden sich die Formen der dramatischen Szene, der Arie, des symphonisch geprägten Orchesterzwischenspiels, des Rezitativs. Die weithin allegorische Darstellungsweise der Vorlage wird in plastisch gestaltete Bilder umgesetzt. Naturgemäß ist die Wahl der Textgrundlage geprägt von der Situation des Komponisten im Widerstand gegen die Diktatur in Deutschland. AJ

Johann Adolf Hasse 1699 – 1783

Hasse zählte zu den gefeiertsten Komponisten des 18. Jahrhunderts, das die Bedeutung eines Johann Sebastian Bach nicht zu erkennen vermochte. Er wurde am 25. März 1699 als Kantorssohn in Bergedorf bei Hamburg geboren. Früh zog ihn die Deutsche Oper am Gänsemarkt in der Hansestadt in ihren Bann, zunächst als Sänger. Über den Braunschweiger Hof kam er dann nach Neapel, in die Hochburg der italienischen Oper, wo er Schüler von Alessandro Scarlatti und Nicola Porpora (1686 – 1768) war. Mit noch nicht 30 Jahren wurde er Leiter des Incurabili-Konservatoriums in Venedig. Hier gewann er in der Patrizierstochter Faustina Bordoni (1700-1781), die zu den berühmtesten Sängerinnen ihrer Zeit gehörte, eine Lebensgefährtin von schicksalsbestimmendem Einfluß. Faustina Bordoni war die große Gesangsprimadonna des Jahrhunderts der Opera seria und als solche sozusagen Mitkomponistin von Hasses 65 Opern, die damals in ganz Europa berühmt waren. Hervorzuheben sind von ihnen: *Cleofide* (1731), *Ipermestra* (1744), *Arminio* (1745), *Attilio Regolo* (1750), *Il Ciro riconosciuto* (1751) und *Solimano* (1753). Außerdem schrieb er Oratorien, Kirchenmusik, Orchesterwerke und elegant-empfindsame Kammermusik. Von 1730 bis 1763 leitete er die Dresdener Hofoper, danach wirkte er u. a. in Wien und London und ab 1773 in Venedig, wo er am 16. Dezember 1783 starb.

Josef Matthias Hauer 1883 – 1959

»Wenn ich einmal in den Himmel komm', ist mein Platz neben Bach und Mozart, das Büberl darf sich auch neben mich hinsetzen.« Dieser von nicht eben bescheidener Selbsteinschätzung zeugende Ausspruch mag erheiternd wirken (zumal da ja auch noch Anton Bruckner ist, den Hauer aber als Vertreter einer rauschhaften Musik sicher nicht hätte gelten lassen). Leben und Werk des am 19. März 1883 in Wiener Neustadt geborenen Komponisten sind jedoch von einer Konsequenz, deren Unerbittlichkeit etwas Imponierendes hat.

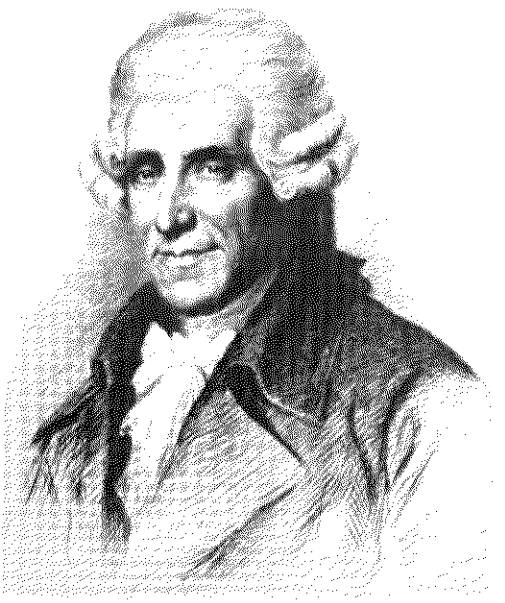
Hauer hat unabhängig von Arnold Schönberg ein Zwölftonsystem eigener Prägung geschaffen. Der alte Streit der zeitlichen Priorität müßte zu seinen Gunsten entschieden werden, wenn es darauf ankäme. Aber sein Fanatismus und sein sektiererischer Ausschließlichkeitsanspruch vermögen nicht darüber hinwegzutäuschen, daß sich seine Kunst an Differenziertheit und Komplexität nicht mit der Schönbergs und seiner Schüler messen kann. Hauer ist sozusagen der Satie unter den Zwölftönern. Seine spannungslos-statische Zwölftonmusik umgibt sich mit esoterischem Überbau. Die Zwölftonspiele, die er zum Schluß einzig noch gelten lassen wollte, waren für ihn Sphärenharmonie im harmonikalen Sinn mathematischer Proportionsgesetze. Schon sein op. 1 (1912) nennt sich *Nomos*, Gesetz. Die Anwendung dieses Gesetzes führt bei Hauer zu einer auf Kontrapunkt und Entwicklungs-

thematik verzichtenden Tonsprache, die in ihrer meditativen Grundhaltung nicht »genossen«, sondern nur geistig »mitvollzogen« werden kann. Da er bei seiner gemäßigt-atonalen Musik das Obertongesetz berücksichtigt, klingt seine Musik trotz ihrer radikalen Konstruktion verblüffend eingängig, was ihren spontanen Erfolg bei verschiedenen Musikfesten der IGNM erklären mag.

Friedrich Hölderlin spielte in Hauers Vorstellungswelt eine zentrale Rolle. Seine beiden Kantaten *Wandlungen* und *Der Menschen Weg* sowie zahlreiche Lieder und Liedzyklen entstanden nach Texten von Hölderlin. Daß er sich für seine beiden Opern Stoffe wie *Salambo* (nach Flaubert) und *Die schwarze Spinne* (nach Jeremias Gotthelf) aussuchte, wirkt zumindest verwunderlich, da seine einförmige, sich mit rhythmischem Skandieren begnügende Musik den dramatischen Vorlagen kaum gerecht zu werden vermag. Immerhin haben sich Dirigenten wie Otto Klemperer, Hermann Scherchen und Michael Gielen für Hauer eingesetzt.

Hauer hatte zeitlebens ergebene Bewunderer und Freunde wie den Bauhausmaler Johannes Itten, der begeistert erklärte: »Was Hauer komponiert, das sind meine Bilder.« Franz Werfel schrieb 1920 sein Versdrama »Der Spiegelmensch«, in dem ein Schwärmer namens Schneemann deutlich als Ebenbild Hauers erkennbar ist. Zu seinen Schülern gehörten Hermann Heiß und vor allem Victor Sokolowsky, der 1960 ein Josef-Matthias-Hauer-Studio eingerichtet und sich der Verbreitung von Hauers Musik verschrieben hat. Hauer starb am 22. September 1959 in Wien. SH

Joseph Haydn 1732 – 1809



Joseph Haydn. Radierung von Ludwig Michalek

Joseph Haydn ist nicht der »Papa Haydn« mit dem Rokoko-Zöpfchen, sondern einer der größten Komponisten aller Zeiten, der Schöpfer von über 100 Symphonien, rund 80 Streichquartetten, vielen Konzerten, Trios und Sonaten sowie sehr bedeutenden Kirchenwerken und Oratorien. Besonders die symphonische Orchestermusik und die Kammerkunst haben durch Haydn einen hohen Grad der Vollkommenheit erreicht.

Franz Joseph Haydn kam am 31. März 1732 in einer strohgedeckten Bauernhütte in Rohrau an der Leitha in Niederösterreich als Sohn eines musikliebenden Marktrichters und Wagenbauers zur Welt. Seine frühverstorbene Mutter war Schloßköchin. Von zwölf Kindern war er das zweite. Der jüngere Bruder Johann Michael (1737 – 1806) war zeitweilig kaum weniger berühmt und wirkte von 1763 an als Orchesterdirektor und Domorganist in Salzburg.

Mit sechs Jahren sang Haydn im Kinderchor. Nach der Schulzeit kam der Achtjährige in den Hofsängerchor des Wiener Stephanskonvikts als Solosopranist. Mit dem Stimmbruch begann dann für Haydn eine Zeit der jahrelangen Not. Als Tanzgeiger und Musiklehrer fristete er sein Dasein. Eine Wende zu glückhaftem Aufstieg bedeutete Haydns Bekanntschaft mit einem österreichischen Mag-

naten, Karl Joseph von Fürnberg auf Gut Weinzirl, für den er mit 23 Jahren sein erstes Streichquartett schrieb. Auf dessen Empfehlung kam Haydn 1759 als Kapellmeister an das Hausorchester des Grafen Morzin in Lukavec in Böhmen, wo er seine erste Symphonie komponierte.

Der bedeutendste Markstein in Haydns Laufbahn war 1761 die Ernennung zum Kapellmeister beim Fürsten Esterházy in Eisenstadt und Esterház. Den größten Teil seiner Werke schuf der Meister hier, im langjährigen Dienste mehrerer Oberhäupter dieses bekannten ungarischen Magnatengeschlechtes, vor allem des Fürsten Nicolaus Joseph des Prächtigen (1714 – 1790). Im Lustschloß Esterház nahe Ödenburg am Neusiedler See erlebte er seine Glanzzeit. Kunst und Musik wurden in Eisenstadt und Esterház sehr gepflegt. Oper, Konzerte, Ballette und Marionettenspiele gelangten zur Aufführung, Maskenbälle fanden statt.

Beim Fürsten Esterházy blieb Haydn im Range eines »Hausoffiziers« und »Bedienten zur Musik« Kapellmeister auf Lebenszeit, zuerst als zweiter, ab 1766 als oberster Leiter der fürstlichen Hauskapelle; in seinen beiden letzten Lebensjahrzehnten nur noch ehrenhalber, da die Esterházysche Hofhaltung 1790 aufgelöst wurde.

Der Ruhm Haydns drang von Eisenstadt in den 60er Jahren bis ins Ausland. Es kamen Aufträge aus England und Frankreich. 1779 bestellte das Pariser »Concert spirituel« 6 Symphonien. Nach seiner Übersiedlung nach Wien 1790 schloß Haydn mit dem viel jüngeren Mozart Freundschaft. Von Wien holte man Haydn, den nunmehr anerkannt berühmtesten österreichischen Komponisten, zu zwei Kunstreisen nach England (1790 – 1792 und 1794/95). Im Jahre 1791 wurde Haydn Oxforder Ehrendoktor. Zwölf der reifsten Symphonien waren die Frucht der Londoner Jahre. Auch die Komposition der beiden Oratorien *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* entsprang den Anregungen, die von der englischen Chortradition ausgingen.

Nach seinem 70. Geburtstag, der unter größter Anteilnahme der Wiener Bevölkerung mit der *Schöpfung* begangen wurde, verfielen seine Kräfte, und er starb am 31. Mai 1809 in Wien.

Haydns Werk, um dessen Ordnung sich der Niederländer Anthony van Hoboken mit einem thematisch-bibliographischen Verzeichnis sehr verdient gemacht hat, ist außerordentlich umfangreich und umfaßt nahezu alle Gattungen. Selbst die Oper und das Singspiel sind dabei eingeschlossen. Die reizvollen heiteren Spielopern *Der Apotheker* (1768) und *Die Welt auf dem Monde* (1777) werden noch heute gelegentlich aufgeführt.

Symphonien

Haydn hat mit Sicherheit mindestens 104 Symphonien geschrieben. Der erste maßgebliche Biograph Haydns, Carl Ferdinand Pohl, spricht sogar von mehr als 150 symphonischen Werken.

In der vorklassischen Übergangszeit, in die Haydn mit etwa 30 Symphonien seiner frühen Schaffensperiode (bis 1765) gehört, herrschte die zyklische Dreiteiligkeit: Schnell – Langsam – Schnell (Allegro – Andante – Allegro). Die Viersätzigkeit, die nach der Jahrhundertmitte Regel wurde und fortan über Beethoven hinaus gebräuchlich blieb, stützt sich auf das Schema: Lebhafter Satz (z.T. mit langsamer Einleitung) – Langsamer Satz – Menuett (später, besonders bei Beethoven, zum Scherzo in lebhafterem Zeitmaß umgewandelt) – Lebhafter Schlußsatz (Finale).

Die Hauptbedeutung bekommt der Eingangssatz mit Exposition (Themenaufstellung), Entwicklung, Durchführung, Reprise (Wiederkehr der Themen in ursprünglicher Form), Schlußgruppe (Coda). Der langsame Satz ist meist in Liedform oder Variationenform gehalten. Das Menuett kann mit dem langsamen Satz vertauscht werden. Der Schlußsatz folgt der Rondoform oder ist wieder, wie der erste, ein Sonatensatz. In der Frühzeit experimentierte Haydn nicht nur mit der äußeren Form, sondern rang auch um innere Verfeinerung der Aussage. Und das gelang ihm nach und nach in jener großartigen Selbstvollendung, auf der sein Ruhm, sein Vorbild bis zum heutigen Tage beruht. Er fand das Verfahren der sogenannten thematischen Arbeit. Haydn deutet sein neues Gestaltungsverfahren sehr anschaulich als eine Begegnung von »moralischen Charakteren«. Später hat er selbst die Art seines Arbeitens ausführlicher charakterisiert: »Mein Fürst war mit all meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beifall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen. Ich war von der Welt abgesondert,

niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irremachen und quälen, und so mußte ich original werden.«
Über die Epoche des Experimentierens ist Haydn in der reifsten Periode seiner letzten Meisterschaft zu beglückender Einfachheit gelangt, zu einer strömenden Innigkeit der Empfindung, deren vollkommener Ausdruck seine Melodie ist.
Für London hat Haydn 12 Symphonien geschrieben, die als Krönung seines Instrumentalschaffens anzusehen sind. Ihr Ruhm hat sich früh verbreitet. Der Einfluß auf Beethoven und die spätere Zeit, auf Hochklassik und Romantik, datiert von diesen Schöpfungen, die der letzten Meisterschaft angehören. Die gelegentlichen Titel dieser Werke bezeichnen keine programmatische, tonmalerische oder illustrative Absicht mehr, sondern sind meist Niederschläge musikalischer Assoziationen.
Haydn spannt den geistigen Rahmen seiner Londoner Symphonien so weit, daß die Bedürfnisse breitester Hörerschichten mit all ihren unterschiedlichen Ansprüchen befriedigt werden.
In der folgenden Aufzählung und Erläuterung der Hauptsymphonien Haydns stützt sich die Numerierung auf den Katalog von Eusebius Mandyczewski. Die langjährigen Forschungen von Howard Chandler Robbins Landon haben allerdings ergeben, daß diese Numerierung weder die chronologische Reihenfolge noch die stilistische Entwicklung wiedergibt. Die im folgenden einzeln erwähnten Symphonien der früheren Jahre geben Anhaltspunkte zum jeweiligen Stand der Entwicklung im symphonischen Schaffen Joseph Haydns.

Nr. 1 D-Dur
UA: Lukavec 1759

Ob es wirklich Haydns erste Symphonie ist, bleibt fraglich. An die Mannheimer Schule erinnern Eigenheiten wie z. B. die Crescendo-Walze zu Beginn. Im Kopfsatz werden fünf Themen exponiert, und es finden sich auch schon typisch Haydnsche Überraschungsmomente.

Nr. 6 D-Dur (Le Matin)
UA: Eisenstadt 1761

Mit der viersätzigen Matin-Symphonie beginnt der Tageszeiten-Zyklus, von dem das Nachtstück – La nuit – verlorengegangen zu sein scheint. Haydn schrieb diese Symphonien als neuernannter Vizekapellmeister des Fürsten Esterházy. Das im 18. Jahrhundert sehr beliebte Tageszeitenthema deutet auf programmatische Absichten, aber für Haydn war Tonmalerei nie Selbstzweck. Im 1. Satz dialogisieren Soloflöte und -oboe, im Finale Flöte und Violinen. Im 2. und letzten Satz konzertieren Solovioline und Cello, im Menuett tritt das Solofagott hervor. Stimmungsreiche Wanderbilder beherrschen das reizvolle Werk.

Nr. 7 C-Dur (Le Midi)
UA: Eisenstadt 1761

Haydn orientiert sich hier an der Form des Concerto grosso: Zwei Violinen und ein Violoncello treten als Sologruppe (concertino) dem Orchester gegenüber. Haydn wurde zu dieser Form wahrscheinlich angeregt durch die Orchesterverhältnisse in Eisenstadt, insbesondere durch die virtuosen Ansprüche von Haydns hervorragendem Konzertmeister Luigi Tomasini. Bemerkenswert ist im 2. Satz ein instrumentales Rezitativ der Solovioline mit anschließendem Duett (Arie) von Violine und Violoncello – Übertragung einer Opernform in die Instrumentalmusik.

Nr. 8 G-Dur (Le Soir)
UA: Eisenstadt 1761

Wegen der Sturmschilderung des letzten Satzes, eines wirklich tonmalerisch-illustrativen Gebildes, trägt die Symphonie auch den Beinamen »La Tempesta«. Im übrigen herrscht in dem Werk wieder der vorklassische Concertino-Geist.

Nr. 26 d-moll (Lamentatione)
UA: Eisenstadt 1768

Die vorzugsweise verwendeten Molltonarten dieser kurzen dreisätzigen Symphonie rechtfertigen wohl den Beinamen »Lamentatione«, nicht aber den Titel Weihnachtssymphonie, unter dem das Werk auch geführt wird. Aber wichtiger als die programmatischen Bezüge sind die ungewöhnlichen formalen Eigenschaften der d-moll-Symphonie. Der letzte Satz ist ein Menuett in der Haupttonart (mit Dur-Trio). Der Mittelteil ist ein Adagio in F-Dur.

Nr. 31 D-Dur (mit dem Hornsignal)
UA: Eisenstadt 1765

Rein äußerlich bezeichnet die Hornsignalsymphonie einen wichtigen Abschnitt: Haydn schreibt fortan nur noch viersätzige Symphonien. Die Sätze dieser Symphonie, die auch den Beinamen »Auf dem Anstand« trägt, lauten: Allegro – Adagio – Menuetto/Trio – Moderato molto (Variationenfinale mit Presto-Coda, die thematisch auf den Eingangssatz zurückgreift). Überraschend ist die Verwendung eines Hornquartetts. Nicht einmal die programmatisch verwandte Symphonie »La Chasse« (Nr. 73) geht über das Hörnerpaar hin-

aus. An Haydns frühere Schaffenszeit erinnert eine konzertierende Episode von Solovioline und -violoncello im langsamen Satz. Die leichtverständliche, anmutig-eingängliche Hornsignalsymphonie gehört zu den glücklichsten Schöpfungen aus Haydns Eisenstadter Zeit.

Nr. 45 fis-moll (Abschiedssymphonie)
UA: Esterház 1772

Diese Haydn-Symphonie gehörte von jeher zu den bekanntesten und berühmtesten, und zwar wegen ihres originellen programmatischen Vorwurfs: Den Familienmitgliedern der 16 Musiker der Esterházer Kapelle war der Aufenthalt im neuen Schloß nicht gestattet worden, sie mußten in Eisenstadt bleiben. Haydns Humor rettete die Situation. Er schrieb diese Abschiedssymphonie, bei der am Ende ein Musiker nach dem anderen, beginnend mit dem Horn, sein Notenbuch zuklappt, das Licht auslöscht und den Saal verläßt, um nach Eisenstadt zu fahren. Der Fürst würdigte den Scherz seines Hofkapellmeisters und gewährte der Kapelle am anderen Tage Urlaub. Haydn hat die Anekdote zum Anlaß eines künstlerischen Kabinettstücks gemacht, dessen »kurios melancholischen« Charakter Mendelssohn mit Recht hervorgehoben hat. Das ganze Adagio (2. Satz) wird von gedämpften Streichern vorgetragen. Das Menuett steht in Fis-Dur. Die Ecksätze zeigen an sich eine heroische Anlage. Aber der Zweck dieser Symphonie bedingt im Presto-Finale an Stelle der Coda die überraschende Wendung ins Humoristische. Zwei Soloviolinen sind die letzten, die das Podium verlassen.

Nr. 48 C-Dur (Maria Theresia)
UA: Esterház 1769 anläßlich eines Besuchs der Kaiserin Maria Theresia

Eine der schönsten Erfindungen Haydns ist der langsame Satz. Auffallend das Moll-Trio im C-Dur-Menuett. Der Schlußsatz scheint den Anlaß dieser Komposition zu bestätigen: repräsentative Festfreude. Im übrigen sind Kopfsatz und Finale als ausführliche Sonatensätze mit einer Tendenz zur thematischen Vereinheitlichung angelegt.

Nr. 49 f-moll (La Passione)
entstanden 1768.

In dieser Symphonie kündigt sich an, was auch in der (späteren) Symphonie Nr. 45 zu beobachten ist: Ein neuer, ungestümer Ausdruck, der sich nur noch teilweise in alte Satztechniken einbinden läßt. Kennzeichnend dafür sind die Moll-Tonart und der starke rhythmische Impuls.

Man rechnet diese Werke, in Anlehnung an die literaturwissenschaftliche Epochenbezeichnung, zu den »Sturm- und Drang«-Symphonien Haydns. Deutlicher als zuvor durchbricht Haydn in dieser Phase die alten Formschemata.

Nr. 50 C-Dur
UA: Esterház 1773

Die Symphonie beginnt, wie viele spätere, mit einer langsamen Introduktion.

Nr. 55 Es-Dur (Der Schulmeister)
UA: Esterház 1774

Der Beiname stammt von Haydn selbst. In den Symphonien seit 1773 macht sich der Einfluß der Opera buffa bemerkbar. Besonders im langsamen Variationensatz findet man Beispiele für Haydns vielgerühmten Humor.

Nr. 59 A-Dur (Feuer-Symphonie)
entstanden 1767.

Woher der Titel stammt, weiß man nicht. Jedenfalls aber handelt es sich um typische Theatermusik voller Effekte: Im 1. Satz (Presto) ein plötzliches Piano-Forte bei höchster rhythmischer Intensität; im Zentrum des Satzes eine instrumentale Aria; im 4. Satz ein Fanfarenmotiv und hektische Streicherfiguren.

Nr. 60 C-Dur (Il Distratto)
entstanden 1774.
Sätze: I. Adagio, Allegro di molto – II. Adagio – III. Menuetto – IV. Presto – V. Adagio – VI. Finale. Prestissimo.

Diese ungewöhnlich ausgedehnte Symphonie soll ihren Namen von dem damals sehr beliebten Lustspiel »Il Distratto« (»Der Zerstreute«) erhalten haben. Die hohe Zahl der Sätze erklärt sich dann daraus, daß vor jedem Akt des Lustspiels ein Stück der Symphonie als Zwischenaktsmusik gespielt wurde. Das Adagio enthält ein Violinsolo. Im Finale läßt Haydn in humoristischer Absicht die Streicher während des Spiels umstimmen.

Nr. 63 C-Dur (La Roxolane)
entstanden 1779/80.

Ein weiteres Beispiel theatralisch inspirierter Musik Haydns, kenntlich an der ungewöhnlichen Farbigkeit und der Kombination unterschiedlichster Elemente. Der Beiname ist der Titel eines Schauspiels, dessen Bühnenmusik Haydn zur Symphonie umgearbeitet hat.

Nr. 69 C-Dur (Loudon)
entstanden nach 1776.

Loudon ist der Name eines österreichischen Feldmarschalls. Diese Symphonie nimmt überraschenderweise Züge der Schreibweise des späten Haydn vorweg.

Nr. 73 D-Dur (La Chasse)
Sätze: I. Adagio/Allegro – II. Andante – III. Menuetto – IV. Presto.
UA: Esterház 1781.

Der Schlußsatz war ursprünglich die Ouvertüre des 3. Aktes von Haydns musikalischem Lustspiel »La fedeltà premiata« (1780). Jagdklänge beherrschen dieses Finale.

Symphonien Nr. 82-87 (Pariser Symphonien)

Nr. 82 C-Dur (L'Ours)
Pariser Symphonie Nr. 1
Sätze: I. Vivace assai – II. Allegretto – III. Menuetto, un poco allegretto – IV. Finale. Vivace assai.
UA: Vermutlich Esterház 1786.

Diese Symphonie mit dem »Bärentanz«, so benannt nach dem Brummbaß im Finale, ist die erste der 6 berühmten Pariser Symphonien, die Haydn für die »Concerts de la Loge Olympique« schrieb und die den Übergang zum Stil der reifen Meisterschaft bedeuten. Es ist der Beginn jener thematischen oder durchbrochenen Arbeit. Von Programmusik auf Grund der Benennungen (»L'Ours«, »La Poule« usw.) kann nicht die Rede sein, höchstens in einem ganz beiläufigen Sinn, wie hier, wo Haydn zum Schluß ein Dudelsackthema anstimmt.
Von dieser zukunftsweisenden Form der thematisch-motivischen Arbeit zeigte sich Mozart tief beeindruckt, freilich wurde ihm die »neue, besondere Art«, von der Haydn selbst sprach, erst durch die Quartettkunst des älteren Meisters bewußt. Haydn seinerseits wurde durch Mozarts Vorbild inspiriert.

Nr. 83 g-moll (La Poule)
Pariser Symphonie Nr. 2
Sätze: I. Allegro spirituoso – II. Andante – III. Menuetto, allegretto – IV. Finale. Vivace.
UA: Vermutlich Esterház 1786.

Das einzige Moll-Werk dieser Serie beginnt in lapidarer Direktheit: Ein g-moll-Dreiklang, vor dessen Quint d der Leitton cis auf die betonte Taktzeit gestellt ist, hervorgehoben zusätzlich durch ff und sf. Aus dieser dissonanten, expressiven Spannung bezieht der ganze Satz seine Energie.

Nr. 85 B-Dur (La Reine)
Pariser Symphonie Nr. 4
Sätze: I. Adagio/Vivace – II. Romanze, allegretto – III. Menuetto, allegretto – IV. Finale. Presto.
UA: Vermutlich Esterház 1786.

Der Titel soll sich auf Marie Antoinette bezogen haben, der diese Symphonie besonders gefiel. Das Thema des langsamen Satzes ist eine französische Romanze: »La gentille et jeune Lisette«. Hermann Kretzschmar weist auf die auffallenden Mozartschen Züge der Symphonie hin, besonders beim Hauptthema des 1. Satzes.

Nr. 86 D-Dur
Pariser Symphonie Nr. 5
Sätze: I. Adagio/Allegro spirituoso – II. Capriccio. Largo – III. Menuetto, allegretto – IV. Finale. Allegro con spirito.
UA: Vermutlich Esterház 1786.

Auch in diesem Werk, besonders im Schlußsatz, mischt sich das Haydnsche mit dem Mozartschen in ungekünstelter Anmut und hinreißender Beschwingtheit.

Nr. 88 G-Dur
Sätze: I. Adagio/Allegro – II. Largo – III. Menuetto, allegretto – IV. Finale. Allegro con spirito.
UA: Vermutlich Esterház um 1787.

Diese G-Dur-Symphonie, die nicht mehr zu den Pariser Symphonien zählt, ist immer bewundert worden. Das Largo ist eines der größten Meisterstücke Haydnscher Variationenkunst (Cellosolo!). Auf Beethoven muß das Werk besonderen Eindruck gemacht haben, denn die Vorausklänge auf seine Symphonien sind vielfach deutlich zu bemerken.

Nr. 92 G-Dur (Oxford-Symphonie)
Sätze: I. Adagio/Allegro spirituoso – II. Adagio – III. Menuetto, allegretto – IV. Presto.
UA: Oxford 1791 unter Haydns Leitung anläßlich seiner Ernennung zum Ehrendoktor

Haydn griff auf das ursprünglich ohne Trompeten und Pauken instrumentierte Werk zurück, als ihm 1791 die Universität Oxford das Ehrendoktorat verlieh. Die Oxford-Symphonie nimmt bereits die formelle und gedankliche Vollkommenheit der letzten Londoner Symphonien vorweg.

Symphonien Nr. 93-104 (Londoner Symphonien)

Nr. 93 D-Dur
Londoner Symphonie Nr. 2

Sätze: I. Adagio/Allegro assai – II. Largo cantabile – III. Menuetto, allegretto – IV. Presto ma non troppo.
UA: London 1791

Das Werk wurde seit der Uraufführung durch sein inniges Largo schnell berühmt. Die spezifische Wirkung dieses Satzes ergibt sich durch den unmerklichen Wechsel verschiedener Besetzungen. Im 1. Satz, mit seiner harmonisch verzweigten langsamen Einleitung und dem dann folgenden unkomplizierten Thema, überrascht die unerwartet ernsthafte Durchführung. Überraschungseffekte prägen auch Menuett und Finale.

Nr. 94 G-Dur (mit dem Paukenschlag)
Londoner Symphonie Nr. 3
Sätze: I. Adagio cantabile/Vivace assai – II. Andante – III. Menuetto, allegro molto – IV. Allegro di molto.
UA: London 1792

Die Legende will wissen, daß Haydn den berühmten Fortissimo-Paukenschlag im langsamen Satz angebracht habe, um schläfrige Hörer aufschrecken zu lassen. Auch ohne diese anekdotische Auslegung ist der witzige Effekt zu bewundern, mit dem Haydn seinem Humor alle Ehre macht. Die Paukenschlag-Symphonie ist eine der schönsten der ganzen Orchesterliteratur. Auch hier entwickelt sich im 1. Satz – auch dieser wieder mit langsamer Einleitung – die überaus diffizile Struktur aus einem einzigen Thema und dessen Ableitungen, ohne daß man der Kompliziertheit wirklich gewahr würde.

Nr. 95 c-moll
Londoner Symphonie Nr. 5
Sätze: I. Allegro – II. Andante cantabile – III. Menuetto – Finale. Vivace.
UA: London 1791

Das Werk neigt teilweise zur Hohen Schule der strengen Kontrapunktik; es zeichnet sich aus durch das Cellosolo im Trio des Menuetts. Das Finale besitzt deutliche Anklänge an Mozarts »Jupiter-Symphonie«.

Nr. 96 D-Dur (The Miracle)
Londoner Symphonie Nr. 6
Sätze: I. Adagio/Allegro – II. Andante – III. Menuetto, allegretto – Finale. Vivace assai.
UA: London 1792

Ob der Beiname wirklich von der Tatsache herrührt, daß ein Kronleuchter im Konzertsaal herabfiel, ohne einen Menschen zu verletzen, bleibe dahingestellt. Ein Beispiel für den immer wieder besprochenen Witz Haydns findet sich in der Durchführung des 1. Satzes: Nach einer großen Generalpause setzt eine Schein-Reprise ein – natürlich so, daß man als Hörer den Irrtum nicht gleich bemerkt.

Nr. 97 C-Dur
Londoner Symphonie Nr. 1
Sätze: I. Adagio/Vivace – II. Adagio ma non troppo – III. Menuetto, allegretto – IV. Finale. Presto assai.
UA: London 1792

Eine der feinstgearbeiteten und -instrumentierten Haydn-Symphonien. Singulär ist hier die Verknüpfung von Introduktion und Hauptteil des 1. Satzes: Der Einleitungsgedanke kehrt am Ende der Exposition und in der Coda in kaum veränderter Gestalt wieder. Im Menuett gibt es einen unerwarteten Paukeneinsatz; ein weiteres Überraschungsmoment bringt das Finale, wenn kurz vor Schluß die Bewegung zweimal über einem Vorhalt abgebremst wird.

Nr. 98 B-Dur
Londoner Symphonie Nr. 4
Sätze: I. Adagio/Allegro – II. Adagio cantabile – III. Menuetto, allegro – IV. Finale. Presto.
UA: London 1791

Obwohl weniger bekannt, ist diese B-Dur-Symphonie ein an Mozart erinnemdes Meisterwerk. Das Adagio soll Haydn in Erinnerung an Mozart geschrieben haben, von dessen Tod er in London erfahren hatte. Überraschend läßt Haydn im Finale eine Solovioline den Fluß der stürmischen Orchesterbewegung unterbrechen.

Nr. 99 Es-Dur
Londoner Symphonie Nr. 10
Sätze: I. Adagio/Vivace assai – II. Adagio – III. Menuetto, allegretto – IV. Vivace.
UA: London 1795

Angeblich war das Werk Haydns Lieblingssymphonie. Bemerkenswert die erstmalige Verwendung von Klarinetten. Die Tatsache, daß die langsame Einleitung diesmal auf den 2. Satz Bezug nimmt, ist als deutlicher Hinweis zu verstehen, daß dieses Adagio das eigentliche Zentrum der Symphonie ist: Eine Musik des Abschiednehmens. Das Finale, ein Sonatenrondo, erweist sich als ein schier unerschöpflich geistreiches Spiel mit den Motiven.

Nr. 100 G-Dur (Militär-Symphonie)
Londoner Symphonie Nr. 12
Sätze: Adagio/Allegro – II. Allegretto – III. Menuetto, moderato – IV. Finale. Presto.
UA: London 1794

Der Beiname erklärt sich aus der Verwendung der Janitscharenmusik im 2. und 4. Satz. Jedoch geht es nicht um eine Verherrlichung des Militärischen; vielmehr bricht dieses im 2. Satz gewaltsam von außen ein und zerstört die idyllische Grundstimmung. Ein ähnlicher Einbruch ereignet sich auch im Finale.

Nr. 101 D-Dur (Die Uhr)
Londoner Symphonie Nr. 11
Sätze: I. Adagio/Presto – II. Andante – III. Menuetto, allegretto – IV. Finale. Vivace.
UA: London 1795

Der Beiname der Symphonie stammt von den tickenden Fagott-Staccati im metronomisch durchgehaltenen langsamen Satz. Das Werk wird manchmal auch »La Cloche« genannt. Dieses als Strukturelement des Satzes eingefügte »Ticken einer Uhr« bringt Musik als gemachte und gestaltete, nicht selbstverständlich ablaufende Zeit ins Bewußtsein. Daß Haydn auf ein solches Bewußtwerden zielt, beweist die Generalpause, das plötzliche Innehalten der gestalteten Zeit.

Nr. 102 B-Dur
Londoner Symphonie Nr. 9
Sätze: I. Largo/Allegro vivace – II. Adagio – III. Menuetto, allegro – IV. Finale. Presto.
UA: London um 1795

Dieses oft unterschätzte Werk ist voll formaler Kühnheiten.

Nr. 103 Es-Dur (mit dem Paukenwirbel)
Londoner Symphonie Nr. 8
Sätze: I. Adagio/Allegro con spirito – II. Andante – III. Menuetto – IV. Allegro con spirito.
UA: London um 1795

Diese berühmte Symphonie erhielt ihren Beinamen vom einleitenden Paukenwirbel.

Nr. 104 D-Dur (Salomon)
Londoner Symphonie Nr. 7
Sätze: I. Adagio/Allegro – II. Andante – III. Menuetto, allegro – IV. Allegro spirituoso.
UA: London um 1795

Diese D-Dur-Symphonie, die man vielfach als »Londoner« bezeichnet hat, auch als »Salomon« nach dem Organisator der Londoner Salomonkonzerte oder auch als »Dudelsack« (nach der Geigenmelodie im Finale über dem Brummton D), ist Haydns letzter großer Beitrag zur symphonischen Orchestermusik. Vielen Haydn-Freunden gilt das Werk als bedeutendste Leistung des Meisters auf diesem Gebiet. Jedenfalls zieht Haydn noch einmal die Lebenssumme künstlerischer Erfahrungen.

Instrumentalkonzerte

Cellokonzert Nr. 1 D-Dur op. 101
Obwohl dieses Konzert außerordentlich oft aufgeführt wird, erhalten sich die Zweifel an seiner Echtheit. Es stammt angeblich von Haydns Schüler Anton Kraft. Der Meister hat aber das 1783 komponierte Stück im Verzeichnis seiner Arbeiten angeführt, was doch für die Authentizität zeugen dürfte. Jedenfalls ist dieses zwischen Geistigkeit und Sinnlichkeit wunderschön die Mitte haltende Konzert eines der wertvollsten seiner Art. Große Cellovirtuosen haben es von jeher mit Vorliebe gespielt.

Violinkonzerte
Haydns Violinkonzerte – wieviele es einst waren, läßt sich nicht mehr rekonstruieren – verdanken ihre Entstehung den musikalischen Alltagsbedürfnissen am Hof von Esterház: Haydn schrieb Solokonzerte für die fähigsten Solisten und für bestimmte Anlässe. Im Fall der Violinkonzerte zeigt sich, daß der Konzertmeister Luigi Tommasini, dem Haydn die Stücke komponiert hat, ein äußerst fähiger Virtuose gewesen sein muß. Heute wird nur noch das *C-Dur-Konzert* aufgeführt.

Klavierkonzerte
An älteren Drucken sind nur drei Werke nachweisbar: die als Nr. 1-3 gezählten Konzerte in D-, G- und F-Dur. Das *Klavierkonzert Nr. 1 D-Dur* ist in der Manier Carl Philipp Emanuel Bachs gehalten, den Haydn als seinen großen Lehrmeister verehrte. Es stammt aus dem Jahre 1767. Das Rondo all'ongarese ist besonders reizvoll und kapriziös.

Flötenkonzert D-Dur
Dieses Werk eröffnete die Reihe Haydnscher Konzerte für Blasinstrumente.

Oboenkonzert C-Dur
Ein Werk voll echter Schalmeienklänge und volkstümlicher Lieblichkeit, wie das Variationsthema des letzten Satzes zeigt.

Hornkonzert D-Dur
Eines der ersten Konzerte für dieses Instrument. Haydn war an die Naturtontechnik des ventillosen Waldhorns gebunden, die er aber sehr einfallsreich ausnutzt. Nach älteren Bezeichnungen zu schließen, muß Haydn noch weitere Konzerte für das Waldhorn geschrieben haben, darunter ein Doppelkonzert. Diese Werke scheinen verschollen zu sein.

Trompetenkonzert Es-Dur
Ein witziges und originelles Alterswerk mit dem frisch musizierenden Soloinstrument. Gegenüber den Hornkonzerten genießt das Trompetenkonzert den Vorteil des älteren Klappenmechanismus (Möglichkeiten chromatischer Stimmführung).

Divertimenti und geistliche Musik

Von Haydns bedeutenden und sehr zahlreichen kammermusikalischen Werken seien genannt: die *Sinfonia concertante* B-Dur op. 84; das *Divertimento* Es-Dur für Bläser; das *Notturno* C-Dur (1790); die *Partita* (Notturno) in F-Dur (1790) und die *Ouvertüre für eine englische Oper.* Für kirchliche Gebrauchszwecke liegt viel Wertvolles für Kammerchor und -orchester in Neuausgaben vor, so u. a. *Die sieben Worte des Erlösers am Kreuz*, für eine Passionsandacht in Cadiz auf Bestellung geschrieben, 1787 (Neubearbeitung 1796), die sogenannte *Nelson-Messe* (Messe d-moll, UA: 1800 in Anwesenheit Nelsons), das *Stabat mater*, die *Große Orgelmesse* in Es-Dur (1766), Die *Missa solemnis* in B-Dur (1799), die sogenannte *Theresienmesse* und die *Cäcilienmesse* (um 1770).

Oratorien

Während das frühe und noch ganz im italienischen Stil gehaltene Oratorium *Die Heimkehr des Tobias (Il Ritorno de Tobia*, 1775) heute fast vergessen ist, sind die beiden Oratorien *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* noch heute sehr populär und werden häufig aufgeführt. In ihrer Eingängigkeit könnte man diese beiden Werke fast als Volksoratorien bezeichnen. *Die Jahreszeiten* hatten in den *Tageszeiten* von Telemann einen Vorgänger. In Wien und London war Haydn mit den Oratorien Händels in Berührung gekommen; vorher hatte er in Esterház schon Bach und Händel studiert. Aber im Gegensatz zur barocken Monumentalität der Händelschen Chorwerke sind Haydns Altersschöpfungen von einem neuen Weltgefühl getragen.

Die Schöpfung
Oratorium in drei Teilen – Text nach John Miltons »Verlorenem Paradies« von Lidley, ins Deutsche übersetzt von Gottfried van Swieten.
UA: Wien 1798

Lidleys Bearbeitung des berühmten Miltonschen Gedichts war ursprünglich noch für Händel bestimmt gewesen. Im musikalischen Stil Haydns ist Glucks Einfluß unverkennbar. Es gibt keine schematische Nummernfolge, sondern eine freie, geistig bewegliche Handhabung der Form nach Maßgabe der stofflichen Gliederung, also in erster Linie eine innige Durchdringung von Chor und Solo.
Das Neue und echt Haydnsche zeigt sich in den gewaltigen Naturbildern, die der früheren Oratoriengeschichte zur Gänze fremd waren.
Die Gottestaten werden mit Dankes-Chören der »Himmelsbürger« oder der »Söhne Gottes« beantwortet. Die geniale Einleitung des Werkes mit dem Phantasiebild des Chaos vor Beginn der Erschaffung der Erde ist Haydns ureigene künstlerische Idee. Haydn schaltet, auch bei den Arien, ganz frei mit den Mitteln des Ausdrucks, etwa im Sinne eines Programmusikers, aber stets die Grenzen von Milieu- und Seelenschilderung respektierend. Eine Einzelheit, wie das Bild des in ruhiger Bahn dahinziehenden Mondes, genügt, um daran zu erinnern, wie fern sich der Meister jeder äußerlichen Tonmalerei hält. Als einer der herrlichsten Anklänge an das ältere Oratorium sei die Arie Gabriels im wiegenden Sicilianotakt »Nun beut die Flur« erwähnt.

Die Jahreszeiten
Oratorium in vier Teilen – Text von Gottfried van Swieten. Gliederung: I. Der Frühling – II. Der Sommer – III. Der Herbst – IV. Der Winter.
UA: Wien 1801

Dem Swietenschen Text liegt die Dichtung »The Seasons« von James Thomson (1700-1748) zugrunde. Haydn verläßt die strenge oratorische Linie und greift, besonders in den beiden letzten Teilen, auf den Singspielbereich über. Die Szenenfolge ist kantatenhaft locker und im Sinne des klassischen Oratoriums etwas uneinheitlich. Dennoch ist das Werk eine große künstlerische Leistung. Einige Stücke zählen zum Schönsten, das Haydn geschaffen hat, zum Beispiel das Jagd-Scherzo, die Szene des Wanderers, die Naturschilderungen (Sonnenaufgang und Winternebel), überhaupt alle Teile, die den Aufbruch der Romantik ankündigen.

Hans Werner Henze
geb. 1926

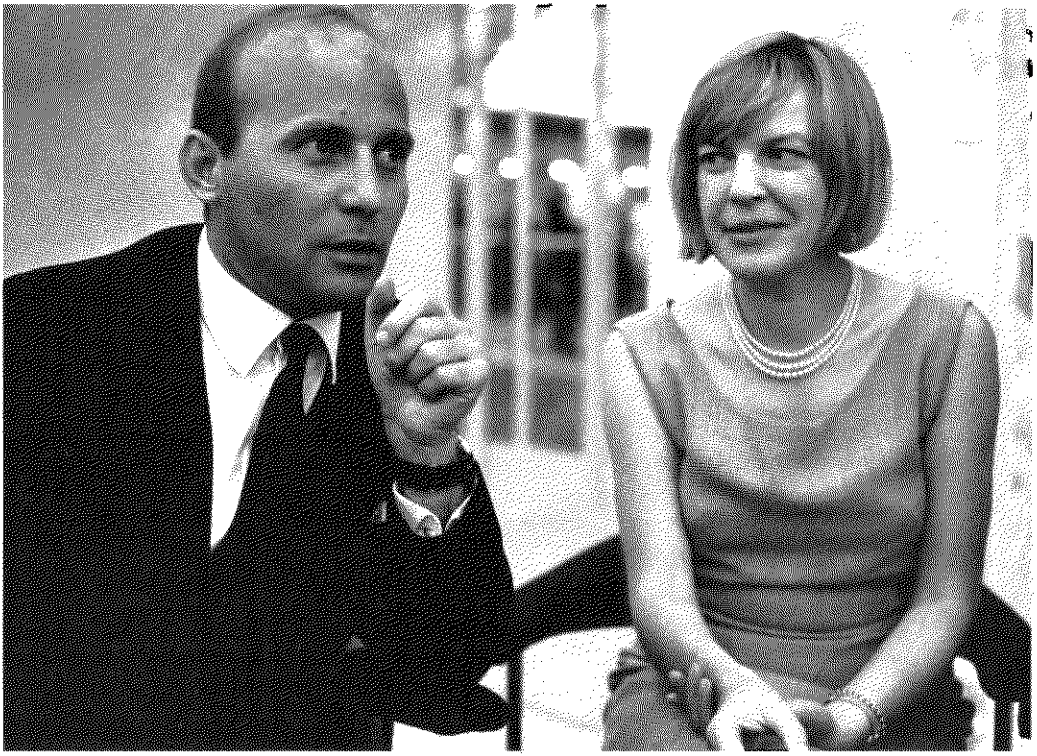
In der deutschen Musik nach 1945 gab es zwei wesentliche Strömungen, die eine durch Krieg und Faschismus lahmgelegte freie und künstlerische Auseinandersetzung mit dem musikalischen Erbe fortsetzen halfen. Zum einen bildete sich die Darmstädter Schule der Serialisten (Stockhausen, Boulez, Nono); sie brach mit der Tradition, um ein befreites, unbelastetes Ausdrucksmittel für eine Musik zu finden, die einen ästhetischen Neuanfang nach Auschwitz möglich machen sollte. Andererseits versuchten einige Komponisten, die traditionsorientierten Musiksprachen Hindemiths und Strawinskys weiterzuentwickeln. Es waren meist Einzelgänger, die sich dem Darmstädter Dogma mit einer sehr persönlichen, die Tradition einschließenden Klangsprache widersetzten. Man könnte sie als Sammler bezeichnen, die alle verwertbaren Güter einer musikalischen Tradition in ihren musikalischen Kontext aufnahmen. Aus diesem Bewußtsein einer musikalischen Sprachfindung entwickelte Hans Werner Henze ein Œuvre, das alle wichtigen Gattungen umfaßt. Henze schrieb Kammermusik, Instrumentalkonzerte, Symphonien, Opern, Oratorien, Filmmusik, Solowerke und Ballettmusiken. Hinsichtlich seines symphonischen und musikdramatischen Schaffens gilt Henze vielen als der bedeutendste lebende Komponist überhaupt.

Hans Werner Henze wurde am 1. Juli 1926 als Sohn eines Lehrers in Gütersloh geboren. 1943 begann der 17jährige ein Musikstudium in Braunschweig, mußte es aber wegen der Einberufung zum Militärdienst bald wieder abbrechen. Wie für die meisten, waren auch für Henze das Kriegsende und die erste Nachkriegszeit ein bloßer Überlebenskampf. Schließlich gelangte er 1946 nach Heidelberg und studierte dort bei Wolfgang Fortner, dann ab 1948 bei René Leibowitz, den er bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik kennengelernt hatte. Für kurze Zeit ging er mit Leibowitz nach Paris und ließ sich dann in Göttingen nieder. Seine Neigung zum Tanztheater – schon vorher hatte er in Hamburg Frederick Ashton und das Londoner Royal Ballet kennengelernt – wurde endgültig durch den Kontakt mit Tatjana Gsovsky, der Altmeisterin des deutschen Balletts, gefestigt. 1953 kehrte Henze dem »ganzen Betrieb« den Rücken und entfloh in die Einsamkeit der Insel Ischia, um endlich ausschließlich und ungestört komponieren zu können. Dieser Entschluß war eine entscheidende Zäsur in seinem Leben. Auf Ischia lebte er zunächst einsiedlerisch, fand aber Verbindung zu einer dort seit längerer Zeit ansässigen Intellektuellen-Kolonie, zu der u.a. Golo Mann, der englische Komponist William Walton und, für Henzes spätere Arbeit wichtig, Wystan Hugh Auden gehörten.

Henze ist Italien seither treu geblieben; zwar übernahm er 1961 am Salzburger Mozarteum eine Kompositionsklasse, doch hat er nach wie vor seinen Wohnsitz in Italien, wo alle wichtigen Partituren zu Papier gebracht werden. Seit 1966 lebt er in Marino in den Albaner Bergen. 1971 wurde er zum Dr.h.c. der Universität Edinburgh ernannt; weitere Ehrungen folgten. Entscheidend wurde 1976 die Gründung des Cantiere Internazionale d'Arte in Montepulciano durch seine Initiative. 1980 übernahm er an der Musikhochschule Rheinland in Köln eine Kompositionsklasse. 1981 gründete Henze die Mürztaler Musikwerkstätten in Mürzzuschlag (Steiermark). Den Bachpreis der Freien und Hansestadt Hamburg erhielt der Komponist 1983. Im Jahre 1984 gründete Henze in Deutschlandberg (Steiermark) das dortige Jugendmusikfest als Fortführung seines musikpädagogischen Engagements. Seit 1989 ist Hans Werner Henze künstlerischer Leiter der Münchener Biennale für neues Musiktheater.

Will man das schier unerschöpfliche Werk Hans Werner Henzes charakterisieren, bieten sich zwei grundsätzliche Aspekte seines Künstlertums an: sein politisches Engagement und das Musiktheater.

Henze ist ein Mann des Theaters. Szenisch-dramatische Entwürfe prägen seine fruchtbarsten Kompositionen. Die symbiotische Zusammenarbeit mit Ingeborg Bachmann und Edward Bond muß



Hans Werner Henze mit Ingeborg Bachmann, 1965

da an erster Stelle genannt werden. Die ersten großen Werke für das Musiktheater basieren auf Libretti von Ingeborg Bachmann. Nach Heinrich von Kleists gleichnamigem Schauspiel entstand 1958 *Der Prinz von Homburg,* ein Stück, »das unter Zuhilfenahme des Dichters Kleist eine Äußerung zu unserer Gegenwart enthält«. Nach der Tragödie folgte die komische Oper *Der junge Lord* (1964). Zur Ballettpantomime *Der Idiot* (1952) schrieb ebenfalls Ingeborg Bachmann eine Nachdichtung der Vorlage Dostojewskis. Großen Einfluß auf das gestalterische Denken Henzes hat die Zusammenarbeit mit dem englischen Dramatiker Edward Bond (geb. 1934). Mit ihm zusammen schrieb Henze die grellbrutale Antikriegsoper *Wir erreichen den Fluß* (1976) und die witzige Opera buffa *Die englische Katze* (1983), die sozialkritische Bezüge in einer allzumenschlichen Katzengesellschaft aufdeckt.

Henzes eigentliche Wendung zum großen Musiktheater erfolgte mit der Oper *Die Bassariden* (nach einem Libretto von W. H. Auden und Chester Kallman), die 1966 bei den Salzburger Festspielen uraufgeführt wurde. Sind es hier noch intellektuelle Reflexionen über Eros und Ratio im Spiegel antiker Mythologie, so zeigte Henze in seinem Vaudeville *La Cubana oder Ein Leben für die Kunst* (1973), in dem Rezital für vier Musiker *El Cimarrón* (1970) und in *El Rey de Harlem* (1979), daß mit den Mitteln der neuen Musik auch über politische (Miß-)Verhältnisse reflektiert werden kann.

Spektakulärstes Wegzeichen seines politischen Engagements war die durch Polizeigewalt abgebrochene Hamburger Uraufführung des Oratoriums *Das Floß der »Medusa«* (1968), das Henze Che Guevara gewidmet hatte.

Der kurze und heftige Flirt mit den Ideen der kubanischen Revolution – Henze lebte und arbeitete Ende der 60er Jahre auf Kuba – endete für den Komponisten enttäuschend. Gegen die Widersprüche des »Revolutionsalltags« läßt sich nicht ankomponieren. So sieht Henze den Versuch, mit der

6. Symphonie (1969), die er mit dem kubanischen Nationalorchester uraufführte, »eine Musik gegen die Bourgeoisie« geschrieben zu haben, als gescheitert an.

Henzes 7 Symphonien (1947, 1949, 1950, 1955, 1962, 1969, 1984) nehmen eine zentrale Stellung in der Symphonik des 20. Jahrhunderts ein. Von der *1. Symphonie*, die noch deutlich hörbar im Geiste Igor Strawinskys komponiert worden ist, bis hin zur *7. Symphonie* lassen sich gleichermaßen Henzes Wurzeln in der symphonischen Tradition erkennen. Die ersten 5 Symphonien knüpfen formal an die vorklassische dreisätzige Symphonie an. In der *7. Symphonie*, einem Auftragswerk der Berliner Philharmoniker zu ihrem 100jährigen Bestehen, bilanzierte Henze sein Wissen um die traditionelle Symphonik. Er gestaltet im klassisch-romantischen Formschema mit Sonatenhauptsatz, Liedform-Scherzo mit Trio- und reflektierendem Finalsatz einen symphonischen Prozeß, der ihn zu »einer eigenen Deutung unserer konfliktreichen Zeit, der Welt, in der wir leben und zu der wir in einem empfindlichen Spannungsverhältnis stehen« kommen läßt. Die Tatsache, daß der Komponist zur Zeit an einem *Requiem* arbeitet, mag als Indiz dafür gelten, wie sich der Traum von einer mit musikalischen Abwehrkräften ausgestatteten Gesellschaft erledigt zu haben scheint. Auch Henzes jüngste Oper, *Das verratene Meer* (1990), thematisiert diesen Verlust an Utopie.

König Hirsch
Oper in drei Akten – Text von Heinz von Cramer nach der gleichnamigen Märchenkomödie von Carlo Gozzi.
UA: Berlin 1956
Neufassung 1962 unter dem Titel:

Il re cervo oder Die Irrfahrten der Wahrheit
UA: Kassel 1963

Ein König ist als Kind von einem bösen, herrschsüchtigen Statthalter im Wald ausgesetzt worden. Die Tiere der Wildnis sind ihm wohlgesinnt. Durch die Verwandlung in einen Hirsch wehrt sich der König gegen die Intrigen des Statthalters, der den Thron besteigt. Beide, der König wie der Statthalter, »haben ihre Grenze überschritten«. Reine Liebe läßt den König zu den Menschen zurückfinden. Der Statthalter stirbt einen Gewalttod. *König Hirsch* ist eine moderne Oper, die sich auf dem frei angewandten Zwölftonprinzip aufbaut. Henze verwendet ein Riesenorchester mit reichbestücktem Schlagzeug, zu dem sich noch Cembalo, Klavier, Akkordeon und Gitarre gesellen. Die überaus farbenprächtige Partitur mit ihrer Klangmagie und die virtuose Stimmbehandlung (besonders exponiert die Koloraturen der Scolatella) vermitteln einen Eindruck des Phantastischen, in dem dramatische und lyrische Elemente sich die Waage halten. Nach Henzes eigenen Worten hat er in *König Hirsch* den Geist Italiens festzuhalten versucht.

Der Prinz von Homburg
Oper in drei Akten – Text nach dem gleichnamigen Schauspiel von Heinrich von Kleist, eingerichtet von Ingeborg Bachmann.
UA: Hamburg 1960

Die Bearbeiterin Ingeborg Bachmann hat Kleists Drama von 5 auf 3 Akte verkürzt, aber die originale Versfolge belassen. Für die Geschichte vom Prinzen, der wegen eigenmächtigen Handelns im Verlauf der Schlacht von Fehrbellin zum Tod verurteilt und erst begnadigt wird, als er sich schuldig bekennt, hat Henze eine Tonsprache gefunden, die sich frei von dogmatischem Zwang eng an die Kleistschen Verse anschmiegt. Als Vorbilder nennt er Bellini, Donizetti, Rossini und Verdi. Also auch hier italienischer Einfluß. Das hindert ihn aber nicht daran, die Zwölftontechnik seinen Zwecken gefügig zu machen (Schlachtenmusik des 2. Aktes). Die Personen werden durch bestimmte Intervalle charakterisiert, die sich aber mit dem Fortgang der Handlung ebenfalls verändern. Im ganzen überwiegt der Eindruck kammermusikalischer Geschlossenheit.

Elegie für junge Liebende
Oper in drei Akten – Text von Wystan Hugh Auden und Chester Kallman – Deutsche Fassung von Ludwig Landgraf unter Mitarbeit von Werner Schachteli und dem Komponisten.
UA: Schwetzingen 1961

Treffend kennzeichnen die Autoren dieses Stück: »Unser Held, Gregor Mittenhofer, ist ein großer Dichter. Während des ganzen Ablaufs der Oper arbeitet er an einem Gedicht. Um es zu vollenden, ermordet er moralisch zwei Menschen und bricht das Herz eines dritten. Als Person singt Mittenhofer Worte, als Dichter bleibt er stumm, und sein Gedicht findet seine Darstellung im Spiel des Orchesters und in abstrakter Vokalisierung.«
Hauptperson – außer dem Dichter Mittenhofer – ist die verrückte Hilda Mack, die seit vierzig Jahren darauf

wartet, daß ihr in den Bergen umgekommener Mann endlich zurückkehre.
Der vergötterte Dichter Gregor Mittenhofer notiert sich, was die arme Irre an Visionen von sich gibt. Elisabeth Zimmer, die Geliebte des Übermenschen, der eine Personifikation des Geniekults der Jahrhundertwende ist, gerät in Konflikt zwischen überspanntem Heroenkult und natürlicher Liebe zu Toni Reischmann. Der alternde Arzt Dr. Reischmann führt nur die stummen Befehle Mittenhofers aus. Die Sekretärin des Dichters, eine zahlungskräftige Gräfin, zeigt am deutlichsten die Züge einer hoffnungslos Hypnotisierten. Sie wird als dienender Automat bezeichnet, und damit steht sie im Zentrum der seelischen Wirren. Mittenhofer schickt Elisabeth und Toni, die jungen Liebenden, in den Lawinentod, eine Tat, die seinen dichterischen Genius beflügelt.
Das Werk entstand im Auftrag des Süddeutschen Rundfunks für die Schwetzinger Festspiele 1961. Die englische Fassung, *Elegy for Young Lovers*, wurde bei den Glyndebourne-Festspielen 1961 erstmals aufgeführt.

Der junge Lord
Komische Oper in zwei Akten – Text von Ingeborg Bachmann nach einer Erzählung von Wilhelm Hauff.
UA: Berlin 1965

In einer alten deutschen Residenzstadt erscheint ein reisender Engländer, Sir Edgar, mit großem Gefolge. Da er sich dort niederlassen will, hat er im Zentrum der Stadt ein altes Palais erworben. Seine Ankunft bringt Abwechslung in die Langeweile der kleinen Stadt. Man will ihn in die Gesellschaft einführen, aber Sir Edgar lehnt ab, da er sich ungestört seinen Studien widmen möchte. Darüber ist man enttäuscht und verärgert. Die Baronin Grünwiesel brüskiert er dadurch, daß er ihre Einladung zum Kaffeekränzchen durch einen seiner Diener absagen läßt. Als ein Zirkus in der Stadt gastiert, lädt Sir Edgar die Artisten in sein Haus ein und entsetzt damit wieder die braven Bürger der Stadt. Seltsame, unerklärliche Schreie aus dem Palais des Engländers steigern die Neugier, die er schließlich mit der Erklärung befriedigt, daß sein Neffe aus London angekommen sei und Deutsch lerne. Sobald der junge Lord genügend Fortschritte gemacht habe, werde er sich erlauben, ihn der Gesellschaft vorzustellen. Bald darauf lädt Sir Edgar die Honoratioren der Stadt in sein Palais ein und führt ihnen den jungen Lord vor, dessen Benehmen und Kleidung zwar befremden, aber als Ausdruck größter englischer Vornehmheit bewundert werden. Luise, das Mündel der Baronin, verliebt sich in den exzentrischen jungen Lord und stürzt damit ihren Bräutigam in Verzweiflung. Der Höhepunkt der Handlung ist ein großer Ball im Stadtkasino, in dessen Verlauf der junge Lord wild mit der ihn anbetenden Luise durch den Saal tanzt und sich überhaupt wie ein Wahnsinniger gebärdet. Als er sich zu entkleiden beginnt, stellt sich heraus, daß er ein dressierter Affe ist. Der Engländer hat sich damit an der Engstirnigkeit der deutschen Kleinstädter gerächt.

Die Bassariden
Opera seria mit Intermezzo in einem Akt nach den »Bakchen« des Euripides – Text von W. H. Auden und Chester Kallman.
UA: Salzburg 1966

Henze versteht die *Bassariden* als sein wichtigstes Theaterwerk, das die Problematik menschlicher Freiheit und Unfreiheit in die mythische Zeit verlagert.
Für den politisch denkenden Komponisten bedeutet das keineswegs eine Einbuße an revolutionärer Sprengkraft. Mit einer drastischen, von Ferne an die Symphonik Gustav Mahlers gemahnenden Klangsprache wird der Kampf zwischen dem Eros-Prinzip und der kühlen Herrscher-Ratio plastisch vor Augen (Ohren) geführt.
Nach dem Rücktritt seines Großvaters Kadmos, des Gründers von Theben, wird Pentheus König. Als neuer Herrscher fühlt er sich mit dem eskalierenden Dionysoskult konfrontiert, dem er stärksten Widerstand entgegensetzt. Doch selbst seine Umgebung, seine Mutter Agaue eingeschlossen, gerät in den Bann des dionysischen Rausches. Um sich ein Bild von diesem Kult zu machen, begibt sich Pentheus auf Anraten des von ihm gefangengenommenen, aber nicht erkannten Dionysos in Frauenkleidern auf den Berg Kytheron. In rauschhafter Ekstase wird Pentheus von den dionysisch-besessenen Bassariden, unter denen sich auch seine Mutter befindet, zerrissen. Vom Wahnsinn gezeichnet, trägt Agaue das blutige Haupt ihres Sohnes triumphierend nach Theben, ganz in Trance, ohne sich ihrer Tat bewußt zu sein. Allmählich erkennt sie, was geschehen ist, begreift aber den Hergang nicht. Agaue erfleht ihre Hinrichtung, wird dann aber mit ihrem Vater zusammen von Dionysos aus Theben verbannt. Der Palast geht in Flammen auf.
Anders als in seinen bisherigen Nummernopern gliederte Henze seine erste durchkomponierte Oper als viersätzige Symphonie.

Wir erreichen den Fluß (We come to the River)
Handlung für Musik von Edward Bond.
UA: London 1976

Wir befinden uns in einem imaginären Imperium. In einer Provinz ist eben ein Volksaufstand durch die Armee blutig niedergeschlagen worden. Der General diktiert die Siegesdepesche. Ein Deserteur wird dem General vorgeführt. Er kann nicht zu Wort kommen

Die Bassariden. Deutsche Oper Berlin, 1972. Dionysos: Loren Driscoll (links), Pentheus: Kostas Paskalis; Inszenierung: Gustav Rudolf Sellner, Bühnenbild: Filippe Sanjust

und wird ohne Umschweife zum Tode verurteilt. In den Festsälen der Stadt wird für den General ein Empfang gegeben. Inzwischen hat der General die Festlichkeiten verlassen. Ein Arzt teilt ihm mit, daß er in naher Zukunft erblinden werde. Am nächsten Morgen treibt es den General hinaus auf das Schlachtfeld. Er sieht zum erstenmal das Elend, die Sterbenden, die Grausamkeit des Krieges mit eigenen Augen. In ihm regt sich Protest, er verflucht den Gouverneur. Kurzerhand steckt man den aufsässigen General in eine Irrenanstalt, um ihn so mundtot zu machen. Einer seiner früheren Untergebenen verschafft sich Zutritt zum Irrenhaus. Angesichts der desolaten Situation (Mord und Elend der kaiserlichen Soldateska sind an der Tagesordnung) bittet er den General um Hilfe. Dieser lehnt ab. Auch der Kaiser braucht Hilfe und schickt zu diesem Zweck den Gouverneur in das Irrenhaus. Aber der General lehnt auch dieses Ansinnen verächtlich ab. Nun hat er endgültig ausgedient: Weder den Mächtigen noch den Unterdrückten kann er mehr helfen. Auf Befehl des Kaisers wird er geblendet. Das Bild wendet sich: Wie im Traum erscheinen nun alle Opfer des Generals. Doch die Ebene der Wirklichkeit ist nicht verlassen. Der entstellte General wird von Geisteskranken unter großen weißen Tüchern erstickt, »wie man jemanden im Fluß ertränkt«. Die Unterdrückten singen ihr Lied an das Kind, das die Zukunftshoffnung bedeutet.

Henzes mit dem englischen Dramatiker Edward Bond verfaßte »Handlung für Musik« *Wir erreichen den Fluß* ist ein auf drei Bühnen inszeniertes Musiktheater-Spektakel, das in grellsten Farbenmischungen die Mechanismen von Gewalt und Macht schonungslos aufdeckt.

Die englische Katze. Uraufführung der Württembergischen Staatsoper bei den Schwetzinger Festspielen, 1983. Minette: Inga Nielsen, Tom: Wolfgang Schöne

Pollicino
Märchen für Musik – Text von Giuseppe Di Leva.
UA: Montepulciano 1980

Pollicino, ein toskanischer Däumling, und seine sechs Brüder werden von ihren verzweifelten Eltern, die nichts mehr zu essen haben, im Wald ausgesetzt. Die Tiere des Waldes bringen die sieben Geschwister zur Höhle des Menschenfressers Orco Terribile, der dort mit seiner Frau und den sieben verhexten Töchtern haust. Die sieben Brüder und die sieben Schwestern beschließen aber die Flucht. Gemeinsam fliehen sie im stürmischen Gewitter auf einem Steg über den Fluß. Während der Flucht verwandeln sich die sieben häßlichen Riesenschwestern in hübsche Mädchen. Alle freuen sich, und ein fröhlicher Schlußreigen beschließt das Abenteuer.
Henze hat mit *Pollicino* nicht nur einfach eine Kinderoper geschrieben, sondern konnte auch einiges von seinem Sozialengagement verwirklichen, das ihn letztlich dazu bewog, den Cantiere Internazionale d'Arte in Montepulciano zu begründen. In pädagogischer Kleinstarbeit haben Henze und seine Freunde den Concentus politianus aufgebaut, ein Laienorchester, das sich aus Einheimischen zusammensetzt und ohne musikalische Vorkenntnis mit der Aufführung der anspruchsvollen *Pollicino*-Partitur betraut wurde.

Die englische Katze (The English Cat)
Eine Geschichte für Sänger und Instrumentalisten von Edward Bond – Deutsche Fassung von Ken W. Bartlett.
UA: Schwetzingen 1983

Henzes *Englische Katze* gibt sich im Ton als melancholisch gefärbte Opera buffa, die der akuten, schrillen Gegenwartsbezogenheit der Oper *Wir erreichen den Fluß* (ebenfalls mit Edward Bond als Librettisten komponiert) eine Tierparabel mit kriminalistischen Aspekten gegenüberstellt.
Lord Puff, ein alter Kater, soll noch einmal heiraten. Mrs. Halifax, seine Herrin, hat bereits eine junge Landkatze für ihn ausgewählt. Seine Freunde, alles Mitglie-

der der K.G.S.R., der »Königlichen Gesellschaft zum Schutz der Ratten«, die vegetarische Eßgewohnheiten pflegen, sollen ihn beraten. Arnold, Lord Puffs böser Neffe, will die Heirat verhindern, da er sein Erbe schwinden sieht. Doch die bildschöne Braut Minette begeistert Lord Puff auf Anhieb, so daß die Hochzeit beschlossene Sache ist.
Minette lernt unterdessen den Straßenkater Tom kennen, der sich prompt in sie verliebt. Minette, die gute Seele, versucht, ihn vom guten Zweck der K.G.S.R. zu überzeugen. Währenddessen will nun Arnold mit niederträchtigsten Mitteln die Hochzeit hintertreiben (ein falscher Arzt soll Lord Puff Heiratsunfähigkeit attestieren, mit giftiger Medizin sein Leben beendet werden). Alle Versuche schlagen fehl, die Hochzeit findet statt. Die Zeit vergeht, Minette jedoch geht der charmante Tom nicht mehr aus dem Sinn. Tom, mittlerweile Deserteur, hat Minette ebenfalls nicht vergessen können. Er taucht bei Minette auf, beide werden von Lord Puff überrascht. Im folgenden Scheidungsprozeß stellt sich Toms wahre Identität als verschollen geglaubter Lord Fairport jr. heraus. Tom ist nun Erbe eines der größten Vermögen Englands. Alle »Sünden« werden ihm verziehen; er könnte nun auch Minette heiraten. Doch Mrs. Halifax beschließt, die unehrenhafte Minette in der Themse ertränken zu lassen. Für die »hingerichtete« Minette springt Schwester Babette ein. Die K.G.S.R., vertreten durch Lord Puff, drängt Tom, sein Vermögen der ehrenwerten Gesellschaft zu überlassen. Er lehnt ab und zieht mit Babette von dannen. So beschließt man, Tom zu töten. Während Tom beim Staatsanwalt sein Erbe antreten möchte, ersticht ihn dessen Sekretär. Nun kann die K.G.S.R. das Erbe übernehmen.

Das verratene Meer
Musikdrama von Hans-Ulrich Treichel nach dem Roman »Gogo No Eiko« von Yukio Mishima.
UA: Berlin 1990

Fusako, Besitzerin einer Modeboutique in der japanischen Hafenstadt Yokohama, lebt mit ihrem 13jährigen Sohn Noboru in der Nähe des Hafens. Die beiden leben allein, da vor acht Jahren der Vater Noborus, Fusakos Ehemann, ums Leben kam. Während einer Schiffsbesichtigung lernt Fusako den Schiffsoffizier Ryuji Tsukazaki kennen und lieben. Noboru berichtet stolz seinen Freunden, einer Jugendbande, deren Mitglieder mit Nummer eins bis fünf benannt werden, von dem neuen Liebhaber seiner Mutter. Der Bandenchef hat jedoch nur Spott übrig für den »Fisch, der aus dem Meer kroch«.
Noboru und Ryuji schließen ein »Bündnis«. Der Seemann erzählt von seinen Abenteuern, verschafft Noboru sogar ein Alibi für Fusako, die nicht duldet, daß ihr Sohn sich mit der Bande abgibt.
Es heißt Abschied nehmen: Ryujis Schiff geht auf große Fahrt. Zum Neujahrsfest verspricht er wieder bei seiner geliebten Fusako zu sein. Noboru, enttäuscht von seinem »Helden«, der sich nicht völlig der Seefahrt hingeben will, beteiligt sich an einem rituellen Katzenmord, um seine Härte zu beweisen. Es ist Winter. Ryuji kehrt zurück, beschließt sein Seemannsleben und heiratet Fusako, mit der er gemeinsam die Modeboutique betreiben will.
Der enttäuschte Noboru, dem kollektiven Druck der Bande nicht gewachsen, verachtet immer stärker seinen zum Hosenverkäufer degradierten Helden. Gemeinsam beschließt die Bande ein Mordkomplott gegen den »Verräter« Ryuji. Unter einem Vorwand wird Ryuji auf ein ehemaliges Militärgelände gelockt. Man betäubt ihn mit Schlafmitteln, die Mordwerkzeuge liegen griffbereit.
Henzes vorläufig letztes Werk für das Musiktheater behandelt die Gewaltthematik aus der Sicht desillusionierter Kinder. Im Gegensatz zu *Wir erreichen den Fluß* und *Die englische Katze* verzichtet es auf den Anschein einer Utopie.

Jerry Herman
geb. 1932

Obwohl seine Mutter als Gesangs- und Klavierpädagogin wirkte, ist der am 10. Juli 1932 in New York geborene Jerry Herman als Komponist weitgehend Autodidakt. Er lernte bei seiner Mutter Klavier spielen und studierte dann an der University of Miami Theaterwissenschaft. Dort betätigte sich der theaterbegeisterte Student als Textautor, Bühnenbildner und Regisseur und begann auch zu komponieren. Es entstanden die Off-Broadway-Shows *I Feel Wonderful* (1955), *Nightcup* (1958) und *Parade* (1960). Ein Jahr später hatte Jerry Herman dann mit dem Musical *Milk and Honey* seinen ersten Broadway-Erfolg. Das Stück spielt in Israel und schildert unter Einbeziehung folkloristischer Elemente die vielfältigen Bindungen zwischen dem modernen Staat Israel und den USA.

1964 kam sein Musical *Hello, Dolly* heraus. Vor allem der Titelsong dieses Werkes, der durch Louis Armstrongs Interpretation und zahllose andere Schallplatteneinspielungen sehr populär wurde, machte Jerry Herman weltbekannt. Im ganzen enthält das Musical eingängige Melodien und ist teilweise recht wirkungsvoll an Ragtime, Charleston und Swing orientiert. In einem bewußt nostalgischen Sinne werden bewährte konventionelle Muster der amerikanischen Unterhaltungsmusik eingesetzt. 1969 brachte die 20th Century Fox *Hello, Dolly* mit Gene Kelly als Regisseur und Barbra Streisand in der Hauptrolle als aufwendiges Film-Musical heraus.

Auch Jerry Hermans Erfolgsmusical *Mame* (1966) wurde verfilmt; dagegen konnten sich die Musicals *Dear World* (1969), *Mack and Mabel* (1974) und *The Grand Tour* (1979) nicht durchsetzen.

Mit dem Werk *La Cage aux Folles* (1983), das im deutschsprachigen Raum auch unter dem Titel *Ein Käfig voller Narren* bekannt wurde, gelang Jerry Herman erneut ein publikumswirksames Musical. Das Stück schildert witzig-frivol die Glitzerwelt des modernen Showgeschäfts, insbesondere das Leben des Transvestitenstars Albin alias »Zaza« und seines homosexuellen Freundes George.

Außer Musicals schrieb Jerry Herman auch Film- und Fernsehmusiken.

Hello, Dolly
Musical in zwei Akten – Buch von Michael Stewart nach der Komödie »The Matchmaker« von Thornton Wilder, Gesangstexte vom Komponisten – Deutschsprachige Fassung von Robert Gilbert.
UA: New York 1964
Personen: Dolly, Heiratsvermittlerin – Horace Vandergelder, Kaufmann – Ermengarde, seine Nichte – Ambrose Kemper, Künstler – Cornelius Hackl und Barnaby Tucker, Handlungsgehilfen – Irene Molloy, Hutmacherin – Minnie Fay, Verkäuferin – Ernestina – Mrs. Rose, Gemüsehändlerin – Rudolph, Oberkellner – Straßenpassanten, Reisende, Musiker, Chorsänger, Kellner, Pikkolos, Köche, Tänzerinnen und Tänzer, ein Richter, ein Gerichtsschreiber und ein Polizist.
Ort und Zeit: Yonkers und New York um 1890.

Dolly ist eine lebenslustige Witwe, die aus jeder Situation das Beste zu machen versteht. Temperamentvoll und schlagfertig, praktisch und geschäftstüchtig, meistert sie alle Schwierigkeiten. In zahlreichen Unternehmungen lebt sie ihre Vitalität aus und ist dabei auch auf ihren finanziellen Vorteil bedacht. Besonders erfolgreich ist sie als Heiratsvermittlerin. Sie stiftet glückliche Ehen und verschafft sich selbst die beste Partie.
Listenreich gelingt es ihr, den wohlhabenden, aber geizigen Kaufmann Horace Vandergelder aus Yonkers, der ihre Dienste als Heiratsvermittlerin in Anspruch nimmt, auf Umwegen davon zu überzeugen, daß sie selbst in jeder Beziehung die ideale Frau für ihn sei. Sie schlägt ihm zunächst die Hutladenbesitzerin Irene Molloy als Kandidatin vor, nutzt aber geschickt eine Situation aus, in der sich Irene Molloy ausgerechnet mit Cornelius Hackl und Barnaby Tucker, den beiden Angestellten Vandergelders, kompromittiert.
Auch eine von Dolly angepriesene zweite Heiratskandidatin erweist sich als Enttäuschung. In einem vornehmen New Yorker Restaurant, wo Dolly vor dem Tode ihres Mannes zu den beliebtesten Stammgästen gehört hatte und nun nach langer Abwesenheit vom gesamten Personal begeistert empfangen wird, finden die von Dolly verursachten turbulenten Verwicklungen ihren Höhepunkt. Die Ereignisse führen zu einem gerichtlichen Nachspiel und bringen schließlich Vandergelder zu der von Dolly eingefädelten Erkenntnis, daß sie für ihn genau die Richtige sei. SP

Florimond Hervé
1825 – 1892

Hervé, der eigentlich Florimond Ronger hieß, wurde am 30. Juni 1825 in Houdain bei Arras geboren. Er erhielt eine kirchenmusikalische Ausbildung und war später auch Schüler des Komponisten Daniel François Esprit Auber. Er wurde Organist, komponierte Messen, Motetten und Kantaten, hatte aber schon vorher in Liebhaberaufführungen und an kleinen Theatern als Sänger mitgewirkt und schon bald auch seine musikalisch-parodistische Begabung entdeckt. Zusammen mit Jacques Offenbach gilt Hervé als Begründer der parodistischen Kunstform der Operette, deren musikalischer Witz

auf eine Persiflage der französischen Großen Oper zielte. Das von ihm eröffnete, »Folies-Concertantes« und später »Folies-Nouvelles« genannte kleine Operettentheater am Pariser Boulevard du Temple wurde zum Vorläufer von Offenbachs »Bouffes-Parisiennes« an den Champs-Elysées, deren die ganze Seinemetropole in Bewegung setzender Erfolg Hervé dann jedoch zu Gastspielreisen in der französischen Provinz zwang. Einige Zeit war er auch als Theaterkapellmeister in London tätig. Von seinen kleinen und größeren Bühnenwerken, zu denen auch einige Ballette und eine Vielzahl von Vaudeville-Operetten gehören, hat sich bis heute nur das nach seiner Rückkehr aus London entstandene amüsante Werk *Mam'zelle Nitouche* lebendig erhalten. Hervé starb am 4. November 1892 in Paris.

Mam'zelle Nitouche (Das scheinheilige Fräulein)
Operette in drei Akten (4 Bildern) – Text von Henri Meilhac und Albert Millaud – Deutscher Text von Richard Genée.
UA: Paris 1883
Deutsche EA: Wien 1890
Personen: Denise de Flavigny, Novizin (S) – Célestin, Organist, Musiklehrer und Operettenkomponist (T-Buffo) – Fernand de Champlatreux, Leutnant (T) – Die Oberin des Klosters (komische Alte) – Major Graf von Chateau-Gibus, ihr Bruder (Bar) – Corinne, Sängerin (Soub) – Loriot, Gustave und Robert, Offiziere – Theaterdirektor, Regisseur, Schauspieler, Soldaten.
Ort und Zeit: eine Stadt in der französischen Provinz, Mitte des 19. Jahrhunderts.
Schauplätze: im Kloster; Foyer eines Theaters; Militärkaserne; Kloster.

Célestin, der Organist und Musiklehrer eines Klosters, hat unter anderem Namen eine Operette geschrieben. Die ebenso reizende wie neugierige Novizin Denise de Flavigny hat die Notenblätter entdeckt und aus Begeisterung die einzelnen Nummern der Operette heimlich auswendig gelernt. Sie soll verheiratet werden, und Célestin erhält von der Oberin den Auftrag, sie nach Paris zu begleiten. Doch vorher besuchen sie zusammen die Premiere seiner Operette. Corinne, die Hauptdarstellerin, wird eifersüchtig und will deshalb das Stück nicht zu Ende spielen. Denise übernimmt die Partie und rettet die Vorstellung. Im Theater lernt sie außerdem den Leutnant Fernand kennen, der nicht ahnt, daß sie die ihm als Braut zugedachte Klosternovizin ist. Außerdem hat Célestin in dem Major von Chateau-Gibus bei Corinne einen Nebenbuhler. Als Célestin und Denise nach der Vorstellung das Theater auf der Flucht vor dem begeisterten Publikum durchs Fenster verlassen, werden sie von einer Patrouille aufgegriffen.
Der Major will sie einsperren lassen, doch sie können als Dragoner verkleidet entkommen und kehren ins Kloster zurück. Denise erklärt der Oberin, daß sie nicht heiraten wolle und deshalb nicht abgereist sei. Da kommt eine Nachricht von dem ihr zugedachten Bräutigam, daß er sich inzwischen in eine andere verliebt habe. Denise soll deshalb nicht zu ihm nach Paris geschickt werden. Denise bittet nun die Oberin, ihn holen zu lassen, denn sie wolle seine Seele retten. In der jungen und hübschen Klosternovizin findet Leutnant Fernand überglücklich die von ihm geliebte Operettensängerin wieder.

Richard Heuberger
1850 – 1914

Richard Heuberger, am 18. Juni 1850 in Graz geboren, hatte bereits die Ingenieurslaufbahn eingeschlagen, bevor er sich als vielseitiger Komponist, Musikschriftsteller und -kritiker, Dirigent, Chorleiter und Musikpädagoge in Wien betätigte, wo er am 28. Oktober 1914 starb. Sein noch heute durch musikalisch-handwerkliche Solidität und melodische Eleganz bestechendes und der Spieloper nahestehendes Werk *Der Opernball* gehört zu den Klassikern der Operettenliteratur.

Der Opernball
Operette in drei Akten – Text von Victor Leon und Heinrich von Waldberg nach dem Lustspiel »Die rosa Dominos« von Alfred Charlemagne Delacour und Alfred Hennequin.
UA: Wien 1898
Personen: Beaubuisson, Rentier (Komiker) – Palmyra, seine Frau (A) – Henri, sein Neffe, Marinekadett (MS) – Paul Aubier (T) – Angèle, seine Frau, Beaubuissons Nichte (S) – Georges Duménil (T-Buffo) – Marguérite, seine Frau (MS) – Hortense, Kammermädchen (Soub) – Germain, Diener – Féodora, Chansonette – Philippe,

Oberkellner – Gäste des Opernballs, Kellner.
Ort und Zeit: Paris um 1900.
Schauplätze: Salon bei Duménil; in der Pariser Oper.

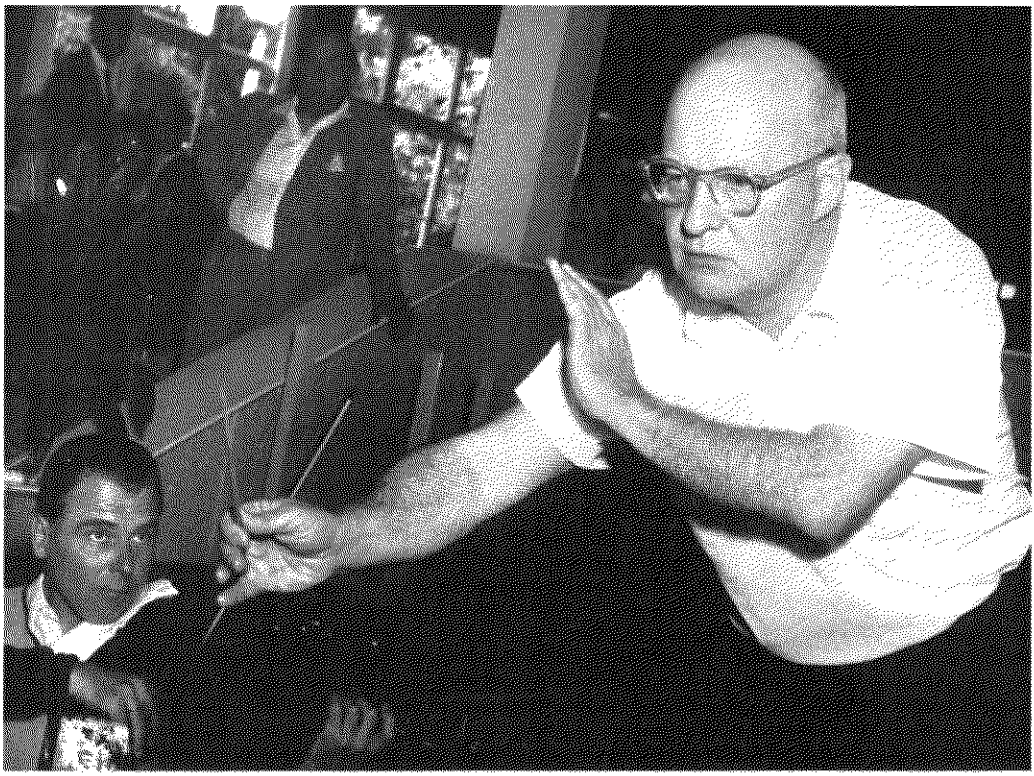
Die Ouvertüre gibt bereits die Stimmung des Werkes an: Champagneratmosphäre, Walzerseligkeit und übermütiger Cancan. In Paris ist Karneval, eine besonders leichtlebige Zeit, deren gesellschaftlicher Höhepunkt der alljährliche Opernball ist. Zwei Ehefrauen wollen ihre Männer auf die Probe stellen und schicken ihnen anonyme Einladungen zu einem Rendezvous auf dem Opernball. Ein rosa Domino soll das Erkennungszeichen sein. Das Stubenmädchen Hortense besorgt die Briefe und übermittelt dabei auch dem von ihr geliebten Marinekadetten Henri ein gleichlautendes Billett. Außerdem gibt es Besuch aus der Provinz. Man schützt wichtige Geschäfte vor, um sich in Paris zu amüsieren. Unter allerlei Vorwand entfernen sich die Männer von ihren Frauen und stürzen sich ins Abenteuer. Ziel aller Wünsche ist ein Tête-à-tête im Séparée. Im bunten Gewimmel des Opernballs stiftet die gleiche Kostümierung der Frauen jedoch einige Verwechslungen, und die Paare geraten durcheinander. Am nächsten Morgen entdecken die Männer durch das auf dem Schreibtisch liegende Briefpapier, daß sie hereingelegt worden sind. Sie drehen nun den Spieß um und überschütten ihre Frauen mit Vorwürfen, bis man schließlich erkennt, daß noch ein dritter rosa Domino im Spiel war. Man versöhnt sich, denn schuld an allem war schließlich nur der Karneval.

Paul Hindemith
1895 – 1963

Hindemiths Wertschätzung war schon zu seinen Lebzeiten und erst recht nach seinem Tod erheblichen Schwankungen unterworfen. Galt der junge Hindemith als Bürgerschreck, so wurde er nach seiner »Läuterung« zum Klassizisten in seinen letzten Lebensjahren trotz weltweiter Ehrungen von den Verfechtern der Dodekaphonie als überholt betrachtet. Adornos Hindemith-Hinrichtung tat ein übriges. Einem Mann, der sich ausdrücklich zur Tonalität bekannte und seinen Werken nach den undurchsichtigsten kontrapunktischen Verwicklungen immer strahlende Dur-Schlüsse aufsetzte, mißtraute man zutiefst. Es gehörte auch zum guten Ton der damals Tonangebenden, ihm Vielschreiberei, formalen Leerlauf, ja Sterilität vorzuwerfen.

Erst mit dem Erscheinen des 1. Bandes der auf etwa 60 Bände veranschlagten kritischen Gesamtausgabe (1975) begann sich das Bild wieder langsam zu Hindemiths Gunsten zu wandeln, zumal viele bisher unbekannte Kompositionen aus dem Nachlaß zutage kamen (wie z. B. die *Lustige Sinfonietta* op. 4, 1916), die ein differenzierteres Urteil ermöglichten. Insbesondere das expressionistische Frühwerk wurde in seinem Rang erkannt und gewürdigt. Daß Hindemith es selber als Jugendtorheit abtat, verweist auf die abgründige Ambivalenz seiner Persönlichkeit und ihrer schöpferischen Widersprüche.

Hindemith wurde am 16. November 1895 in Hanau geboren. Seine musikalische Begabung zeigte sich schon sehr früh. Als Neunjähriger begann er das Geigenspiel, studierte dann in Frankfurt bei Bernhard Sekles Komposition und wurde nach verschiedenen Zwischenstationen, die ihn auch mit praktischer Musik für Kino und Kaffeehaus vertraut machten, 1915 Konzertmeister der Frankfurter Oper. Während dieser siebenjährigen Tätigkeit gründete er das Amar-Quartett, das mit Hindemith als Bratscher schnell europäischen Ruf erwarb. 1927 wurde er Leiter einer Meisterklasse der Berliner Musikhochschule. 1934 verlor er diesen Posten. Seine Emigrationsjahre begannen in Ankara und in der Schweiz. In Amerika führte ihn seine Laufbahn ab 1940 über das Konservatorium in Boston an die Yale-Universität in New Haven und an die Harvard-Universität in Boston. Nach seiner Rückkehr Anfang der 50er Jahre war er Ordinarius an der Universität Zürich. Er erteilte keinen Kompositionsunterricht mehr, sondern konzentrierte sich aufs Dirigieren. Hindemith wurde Ehrendoktor in Frankfurt am Main und Berlin und war vorher schon Ehrendoktor der Columbia-Universität in New York geworden. Er starb am 28. Dezember 1963 in Frankfurt am Main.



Paul Hindemith, 1953 in Bayreuth, auf einer Probe dirigierend

Schon in seinen ersten Werken, den *Streichquartetten* Nr. 1 in f-moll op. 10 (1919), Nr. 2 in C-Dur op. 16 (1922) und Nr. 3 op. 22 (1922) zeigt sich Hindemith vollkommen souverän in der Beherrschung des kompositorischen Handwerks. Gleichzeitig schrieb er aber auch schon jene provokanten, bis an die Grenzen der Tonalität gehenden Werke, die den Konservativen die Zornesröte ins Gesicht trieb, etwa das Jazzfinale in der *Kammermusik* (1921) oder die *Suite 1922*, in der er sich mit flapsigen Kommentaren über den »Conservatoriumskram« mokierte (»Betrachte hier das Klavier als eine interessante Art Schlagzeug und handle dementsprechend.«) Einen Skandal verursachten seine berüchtigten 3 Operneinakter. *Mörder, Hoffnung der Frauen* op. 12 nach dem gleichnamigen Drama von Kokoschka hat den archetypischen Geschlechterkampf zwischen Mann und Frau zum Thema. Im *Nusch-Nuschi* op. 20, einem Spiel für burmanische Marionetten nach einem Text des Erotomanen Franz Blei geht es um Sexualität und Bestrafung. Das ironische Tristanzitat des Kaisers »Mir dies«, als er den Befehl zur Kastrierung des Generals gibt, der sich dann aber als Kastrat entpuppt, wurde als Schändung heiligster Kulturgüter empfunden. Die Freude am épater le bourgois zeigt sich auch in Anmerkungen in der Partitur: »Folgende Choralfuge [...] bezweckt weiter nichts als dies: sich stilvoll in den Rahmen dieses Bildes zu fügen und allen Sachverständigen Gelegenheit zu geben, über die ungeheure Geschmacklosigkeit ihres Schöpfers zu bellen. Hallelujah!«

Im 3. Stück *Sancta Susanna* von August Stramm reißt eine Nonne in mystischer Inbrunst der Statue des Gekreuzigten das Lendentuch herunter und wird zur Strafe dafür lebendig eingemauert (das Thema der dem Eros verfallenen Nonne beschäftigte ja auch Puccini, Prokofjew und Penderecki). Zu diesen unbekümmert frechen Jugendwerken gehört auch noch der Sketch *Hin und zu-*

rück, die lustige Oper *Neues vom Tage* (mit einer Arie in der Badewanne, die Hitler in Rage versetzte) und die Tanzpantomime *Der Dämon* von Max Krell. In all diesen Werken gibt es ein verblüffendes Nebeneinander von Motorik und expressionistischer Ballung, lyrischem Überschwang und respektloser Zitierfreudigkeit. Wenn man sich vergegenwärtigt, daß in dieser Sturm- und Drangzeit aber auch die hinreißenden *Drei Gesänge für Sopran und Orchester* op. 9 (1917) und die 1. Fassung des *Marienlebens* nach Gedichten von Rilke entstanden sind, erhält man eine Vorstellung von Hindemiths schöpferischer Spannweite in diesen Jahren. Dazu paßt, daß er wie Werner Egk ein begabter Zeichner war. Aber es dauerte nicht lange, bis Hindemith sich von seinen Jugendsünden abkehrte und ihre Aufführung untersagte. Spätestens mit seiner Berufung als Lehrer an die Berliner Musikhochschule war der Gesinnungswechsel vollzogen (»Bei mir wird nicht ›modern‹ komponiert, bei mir wird anständige Musik gemacht«). Was diesen Wandel im letzten bewirkt hat, ist bis heute rätselhaft. Wahrscheinlich sah sich Hindemith wie Richard Strauss nach der »Elektra« an einem Scheideweg, der eine Entscheidung nötig machte. Und wie Strauss entschloß er sich um der breiteren Wirkungsmöglichkeit wegen für das musikalische Rückzugsgefecht. Das Bekenntnis zu den Werten satztechnischer Solidität, zu Achtung vor der Tradition und zu humanistischer Grundgesinnung überhaupt beherrschten fortan sein Schaffen. Um seiner pädagogischen Mission Nachdruck zu verleihen, verfaßte er verschiedene Lehrwerke *(Unterweisung im Tonsatz)*. Er verfocht darin ein Ideal der ›melodischen Tonalität‹. Das Schwergewicht liegt dabei auf dem melodischen Eigenwert der einzelnen Stimmen, deren kontrapunktische Übereinanderschichtung im Zusammenklang eine erweiterte Tonalität ergibt. Bevorzugte Formmodelle sind barocke Muster wie Fuge und Passacaglia, aber auch Sonate und Symphonie. So waren z. B. die kontrapunktischen Studien des *Ludus tonalis* für Klavier (1942) als modernes Gegenstück zu Bachs »Wohltemperiertem Klavier« gedacht. Der Mensch Hindemith trat immer mehr hinter seinem Werk zurück. Dienst am Kunstwerk bedeutete ihm alles. Eng damit zusammen hing sein starkes Interesse für musikerzieherische Fragen. Durch ihn erhielt die Schulmusikpflege grundlegende Anregungen (Kinderoper *Wir bauen eine Stadt, Plöner Musiktag*).

Kammermusik im engeren Sinn komponierte Hindemith von Anfang an in reicher Vielfalt, beginnend mit den frühen *Streichquartetten* und den zwischen 1922 und 1927 entstandenen sieben *Kammermusiken*, die mit Ausnahme der ersten für ein konzertierendes Instrument mit Kammerorchester geschrieben sind. Später kamen Sonaten für fast alle denkbaren Soloinstrumente dazu.

Das Hauptwerk der Wende pflegt man in der zwischen 1932 und 1934 entstandenen Oper *Mathis der Maler* zu sehen, aus der Hindemith seine vielgespielte Symphonie *Mathis der Maler* abgeleitet hat. Sein Oratorium *Das Unaufhörliche* (1931) nach einer Dichtung von Gottfried Benn, die den ewigen Wandel der kosmischen Dinge in schwermütiger Grundstimmung besingt, kündigt diesen Umschwung zu mystisch gefärbter Innerlichkeit bereits an, während die Oper *Cardillac* (1926; durchgreifend im Sinne des Spätstils umgearbeitet, 1952) noch aus der Vorstellungswelt eines theatralischen Neubarock mit polyphonen Formen geschaffen wurde. Die Hauptwerke der Entwicklung von 1930 bis zu Hindemiths Tod sind u. a. das aus Anlaß des 50jährigen Jubiläums der Berliner Philharmoniker 1932 entstandene und unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler uraufgeführte *Philharmonische Konzert* (Variation für Orchester), die Ballett- bzw. Konzertsuiten *Nobilissima Visione* (1938) und *Die vier Temperamente* (1940), die *Metamorphosen über Themen von Carl Maria von Weber* (1943) sowie die Oper *Die Harmonie der Welt* (1957), die bei ihrer Uraufführung bereits auf einhellige Ablehnung stieß.

Verhältnismäßig unbekannt geblieben ist Hindemiths letzter Operneinakter *The Long Christmas Dinner* (Das lange Weihnachtsmahl) nach Thornton Wilder (UA: Mannheim 1961), das im Zeitraffer von knapp einer Stunde drei Generationen einer Familie in den Rahmen des christlichen Familienfestes spannt. Die Zeitproblematik verbindet dieses späte Werk mit dem Sketch von 1927 *Hin und zurück*, in dem eine blutrünstige Geschichte sich auf verschiedenen Ebenen wiederholt.

Hindemiths letzte vollendete Komposition war eine *Messe* für gemischten vierstimmigen Chor a cappella (1963). Ein halbes Jahr vor seinem Tod hatte Hindemith bei der Verleihung des Ordens Pour le mérite die Rede »Sterbende Gewässer« gehalten, in der er mit seinen Widersachern abrechnete. Er brachte darin die Mentalität der Schönberg- und Webern-Epigonen mit der Umweltverschmutzung auf einen Nenner und bestand noch einmal auf den Ordnungsprinzipien eines »natürlichen« Tonsystems. Das aus der Verbitterung heraus polemisch Überspitzte stieß damals auf peinliches Befremden. Heute, nachdem sich der Serialismus überlebt und mit der Postmoderne eine Wiederentdeckung der Tonalität angebahnt hat, sieht man Hindemiths Stellungnahme mit dem Abstand der Geschichte, die ihm zumindest partiell Recht gegeben hat.

Opern

Cardillac

Oper in vier Akten – Text der Neufassung vom Komponisten nach dem Libretto der Erstfassung von Ferdinand Lion.
UA der Erstfassung: Dresden 1926
UA der Neufassung: Zürich 1952
Personen: Cardillac, ein berühmter Goldschmied (Bar) – Seine Tochter (S) – Sein Gesell (T) – Erste Sängerin der Oper (S) – Der Offizier (B) – Der junge Kavalier (T) – Der reiche Marquis – Die Altistin, der Tenor, der Bassist, Choristen und Tänzer in Lullys Oper »Phaeton«.
Ort und Zeit: Paris, Ende des 17. Jahrhunderts.

Die Handlung der Oper stützt sich auf E. T. A. Hoffmanns Novelle »Das Fräulein von Scuderi« und auf Emil Ludwigs Schauspielfassung dieses Stoffes. Cardillac ist ein berühmter Pariser Goldschmied, der sich von seinen meisterhaft gefertigten Schmuckstücken nicht zu trennen vermag. Hat er einen Schmuck verkauft, so findet er keine Ruhe, bis er ihn wieder in seinen Besitz gebracht hat. Viele geheimnisvolle Morde geschehen in Cardillacs vornehmem Kundenkreis, ohne daß man in dem angesehenen Juwelier den Täter vermutet. Als er schließlich bekennt, der unter einem dämonischen Zwang handelnde Mörder zu sein, wird er von der Menge erschlagen.
Hindemiths musikalische und textliche Neufassung des Werkes dient der stärkeren psychologischen Motivierung und der deutlicheren operndramaturgischen Konturierung, wozu auch ein Spiel ins Spiel eingebaut wurde. Es handelt sich um die Szene einer Aufführung von Lullys »Phaeton« durch eine Operntruppe, deren Primadonna im Besitz eines Schmucks aus Cardillacs Werkstatt ist.

Mathis der Maler

Oper in neun Bildern – Text vom Komponisten
UA: Zürich 1938
Personen: Albrecht von Brandenburg, Kardinal-Erzbischof von Mainz (T) – Mathis, Maler im Dienste des Erzbischofs (Bar) – Lorenz von Pommersfelden, Domdechant (B) – Wolfgang Capito, Rat des Kardinals (T) – Riedinger, ein reicher Mainzer Bürger (B) – Ursula, seine Tochter (S) – Hans Schwalb, Führer der aufständischen Bauern (T) – Regina, seine Tochter (S) – Truchseß von Waldburg, Befehlshaber des Bundesheeres (B) – Sylvester von Schaumberg, Offizier (T) – Der Graf von Helfenstein – Gräfin Helfenstein (A) – Der Pfeifer des Grafen (T) – Antoniterbrüder, päpstliche und lutherische Bürger, Studenten, Bauern, Soldaten, Dämonen.
Ort und Zeit: Süddeutschland zur Zeit des Bauernkrieges (1524/25).
Schauplätze: Antoniterhof am Main; Saal in der Martinsburg zu Mainz; Riedingers Haus am Marktplatz in Mainz; kleiner Platz der im Bauernkrieg zerstörten unterfränkischen Stadt Königshofen; Arbeitszimmer des Kardinals in der Martinsburg; im Odenwald; in der Mainzer Werkstatt des Malers.

Hindemiths Buch zu dieser Oper, eine echte dichterische Leistung, schildert die Entstehung des Isenheimer Altars und das Leben des Malers Matthias Grünewald (Mathis Gothart Nithart, genannt Grünewald; geboren um 1470 in Würzburg, gestorben am 31. August 1528 in Halle an der Saale) mit poetischer Freiheit.
Zu Beginn der Oper sehen wir Mathis im Antoniter-Kreuzgang damit beschäftigt, die Wände auszumalen. Da dringt, zu Tode erschöpft, Hans Schwalb ein, ein Führer der aufständischen Bauern, gefolgt von seiner Tochter Regina, deren Lieblichkeit den Maler sofort fesselt. Mathis rettet den Bauernführer. Den von Schaumberg geführten Verfolgern gesteht Mathis seine Hilfe.
Im zweiten Bild zeigt sich der Kardinal-Erzbischof als milder, großmütiger Mann. Er verzeiht das Vergehen des Künstlers, gegen den die Eiferer aus dem Lager Sylvesters von Schaumberg erbittert Stellung nehmen, und entbindet ihn seiner Pflichten.
Das dritte Bild spielt im Haus des reichen Mainzer Bürgers Riedinger. Dem protestantischen Patrizier ist Schonung zugesagt worden. Bei ihm verstecken die Glaubensgenossen ihre verbotenen Bücher. Capito zettelt eine Intrige an: Einem Briefe des Reformators zufolge habe Luther dem Kardinal-Erzbischof den

Übertritt zum Protestantismus und die Heirat angeraten. Die Anspielung zielt auf Ursula, die Tochter Riedingers. Sogar Ursulas Vater scheint für den Plan gewonnen, doch Ursula weicht der Entscheidung aus, denn ihr Herz gehört dem Freunde Mathis, der seinerseits als alternder Mann nicht gewillt ist, das Schicksal der Bürgerstochter an seines zu ketten. Außerdem zieht es ihn zu den aufständischen Bauern. Verzweifelt trennen sich die beiden.

Das vierte Bild zeigt die Grausamkeit des Bauernkrieges. Im fünften Bild besiegt Ursulas lauteres Wesen den schwankenden Egoismus des Kardinal-Erzbischofs. Wie ein Eremit zurückgezogen will der Kirchenfürst fortan leben. Den Lutheranern soll Glaubensfreiheit gewährt werden.

Das sechste Bild bringt die Traumerscheinung, die den Maler Mathis im Walde das Konzert der Engel erleben läßt. Er ist auf der Flucht mit Regina, der Tochter Hans Schwalbs. Nun fühlt sich der Künstler als heiliger Antonius, und alle bisher aufgetretenen Figuren des Stücks erscheinen in neuer Gestalt: Ursula zuerst als Bettlerin, dann als Buhlerin, Capito als Gelehrter, Schwalb als großer Kriegsherr usw. Das erlösende Wort spricht schließlich der Kardinal-Erzbischof Albrecht von Brandenburg im Gewande des Apostels Paulus: »Geh hin und bilde!«

Im visionären Schlußbild beenden Resignation und Tod alles irdische Streben, und ein letzter versöhnender Lichtstrahl fällt in die Werkstatt des Malers. Mit den beiden geliebten Frauen ist Mathis in der Abschiedsstunde vereint. Auch der Kardinal-Erzbischof erscheint ein letztes Mal, um der Kunst zu huldigen.

Symphonische und konzertante Werke

Das *Philharmonische Konzert* von 1932 besteht aus einem Thema mit 6 Variationen für Orchester. In der Ausführung werden alle Instrumentengruppen eines normal besetzten Orchesters Schritt für Schritt, teils solistisch, teils im Chor oder alle zusammengefaßt, präsentiert. *Mathis der Maler* (1934) ist im wahrsten Sinne des Wortes eine Schickssalsymphonie. In diesem Werk stellte Hindemith Stücke aus seiner gleichnamigen Oper zu einer dreisätzigen Symphonie zusammen. Jedem Satz unterliegt der Name einer der Bildtafeln des Isenheimer Altars von Mathias Grünewald (I. Engelskonzert – II. Grablegung – III. Die Versuchung des heiligen Antonius). Die Uraufführung in Berlin unter Leitung von Wilhelm Furtwängler löste begeisterte Publikumsreaktionen, offiziell aber einen Eklat aus. Hindemith wurde von den Machthabern des Dritten Reiches des Kulturbolschewismus bezichtigt, und obwohl Furtwängler sich hinter den Komponisten stellte, mußte Hindemith bald darauf doch das Land verlassen. Bereits im Exil in den USA entstand die viersätzige *Symphonie in Es* (1940), eingeleitet durch eine Fanfare, aus der sich das erste Thema und seine zweite Version entwickelt. Der letzte Satz greift nochmals das Thema des ersten auf und schließt den Kreis. In den *Symphonischen Metamorphosen* über Themen von Carl Maria von Weber (1943) verarbeitet Hindemith in freier Verwendung Themen aus Webers Bühnenmusik zu »Turandot« und seinen vierhändigen Klavierstücken zu einer heiteren Musik. Die *Sinfonia serena* (1946) schrieb Hindemith als Auftragswerk für die texanische Stadt Dallas. Das Leben des Astronomen Johannes Kepler bildet den programmatischen Hintergrund zu der Symphonie *Die Harmonie der Welt* (1951). Hindemith drückt in diesem Werk seine tiefe Verbundenheit mit dem Mittelalter aus. *Die Symphonie in B für Blasmusik* (1951) besteht aus 3 Sätzen. Der 1. Satz stellt in drei Stufen alle Bläser vor, im 2. Satz stehen Altsaxophon und Kornett im Zwiegespräch. 1958 schrieb der Komponist anläßlich der Zweihundert-Jahr-Feier der Stadt Pittsburgh die *Pittsburgh Symphony*, in der er versuchte, die Geschichte der Stadt musikalisch umzusetzen. Zu erwähnen wäre noch das *Konzert für Orchester* aus dem Jahre 1925. Die Bezeichnung Konzert deutet an, daß einzelne Instrumente oder Instrumentengruppen solistisch oder konzertant in Erscheinung treten.

Instrumentalkonzerte

Eine relativ große Zahl an konzertanten Werken ist für Bratsche geschrieben, was sich daraus erklärt, daß Hindemith als hochbegabter und vielbegehrter Bratschist diesem Instrument natürlich eine besondere Liebe entgegenbrachte. 1930 entstand die *Konzertmusik für Solobratsche und größeres Kammerorchester*. Hindemith spielte zur Uraufführung selbst den Solopart. Einen besonderen Stellenwert in der Bratschenliteratur nimmt die *Trauermusik für Bratsche und Streichorchester* ein. Hindemith befand sich am 20. Januar 1936, dem Todestag von König Georg V. von England, in London. Tags darauf schrieb er tief betroffen das Werk, das am 22. Januar 1936 in einem Gedächtniskonzert der BBC mit ihm als Solisten uraufgeführt wurde. Ein ausgesprochen reizvolles Werk ist Der *Schwanendreher*, Konzert für Bratsche und kleines Orchester. Dieses dritte Bratschenkonzert entstand 1935, als bereits seine Werke in Deutschland nicht mehr gespielt werden durften. Die Uraufführung fand in Amsterdam statt. Seine Idee zum *Schwanendreher* erläutert Hindemith so: »Ein Spielmann kommt in froher Gesellschaft und breitet aus, was er aus der Ferne mitgebracht hat: ernste und heitere Lieder, zum Schluß ein Tanzlied.« 1939 schrieb Hindemith ein *Violinkonzert*, ganz in der klassischen Tradition des Solokonzerts. In der Emigration entstanden noch das *Konzert für Violoncello* (1940),

das *Konzert für Klavier und Orchester* (1945) und *Thema mit vier Variationen* (1940), ein Konzert für Klavier und Orchester, das unter dem Titel »Die vier Temperamente« oft als Ballettmusik diente. Gerade in diesem Werk zeigt sich Hindemith noch einmal als ein großer Meister der Themenabwandlung.

E. T. A. Hoffmann 1776 – 1822

Der geniale Dichter der Romantik und bedeutende Komponist wurde am 24. Januar 1776 in Königsberg geboren. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann vereinigte in seinem Wesen ostpreußischen Wirklichkeitssinn und schweifende Phantasie. So konnte er einerseits als hervorragender Jurist und Verwaltungsbeamter bis zum Zusammenbruch Preußens 1806 einem bürgerlichen Beruf nachgehen, andererseits seine großen musikalischen Talente als Kapellmeister und Tonsetzer entwickeln. Brotlos geworden, übernahm er 1808 die Stelle des Operndirigenten am Theater in Bamberg. 1813 wirkte er in gleicher Eigenschaft bei der Operntruppe des Prinzipals Seconda in Leipzig und Dresden, erlebte hier die Schrecken des Krieges und wurde 1816 wieder in den preußischen Verwaltungsdienst als Kammergerichtsrat übernommen. Er starb am 25. Juni 1822 in Berlin.

Ernst Theodor Hoffmann, der sich aus schwärmerischer Mozart-Verehrung den weiteren Vornamen Amadeus zulegte, lebte ein schöpferisches Doppelleben als bürgerlicher Beamter und völlig unbürgerlicher, trinkfreudiger Bohemien. In seinem umfangreichen schriftstellerischen Werk verband er genau beobachtetes Alltagsleben mit der Dimension des Phantastischen, Spukhaften, ja Grausigen, wobei das Motiv des Doppelgängertums oder dämonischer Spiegel- und Maskenzauber eine wichtige Rolle spielt. Er war aber auch ein gefürchteter Musikkritiker und hochbegabter Komponist, obwohl seine Kompositionen es in bezug auf schöpferische Qualität nicht mit seinen Dichtungen aufnehmen können. Von seinen Bühnenwerken sind neben der Oper *Undine* (UA: Berlin 1816) vor allem *Liebe und Eifersucht* (1807) nach Calderón, *Aurora* (entstanden 1811/12, jedoch erst 1933 in Bamberg uraufgeführt), mehrere Schauspielmusiken sowie die frühen Singspiele *Die Maske* und *Die lustigen Musikanten* zu nennen. Außerdem schrieb er u. a. eine *Es-Dur-Symphonie*, Kammer- und Chormusik, eine Messe und andere geistliche Werke sowie die Ballettmusik *Harlekins Reise auf den Blocksberg* und ein *Harfen-Quintett*.

E.T.A. Hoffmann wurde im Ausland früher in seinem Rang erkannt. Balzac und Baudelaire in Frankreich, Puschkin und Dostojewski in Rußland bewunderten ihn zutiefst. Das bekannteste Beispiel der Hoffmann-Rezeption in Frankreich ist Offenbachs späte Oper *Hoffmanns Erzählungen* 1880; in Deutschland fand die Gestalt des Kapellmeisters Kreisler Eingang in die romantische Musik Schumanns (*Kreisleriana*, 1838).

Heinz Holliger geb. 1939

Der weltbekannte Schweizer Oboenvirtuose Holliger schreibt als Komponist keineswegs bloße Effektstücke zum Hausgebrauch, sondern zeitgenössische Musik von bemerkenswerter Schlüssigkeit. Er wurde am 21. Mai 1939 in Langenthal (Kanton Bern) geboren, studierte in Berlin, Paris und Basel (Komposition bei Sandor Veress und Pierre Boulez). 1964 übernahm er eine Oboenklasse an der Musikhochschule in Freiburg/Breisgau. Zahlreiche zeitgenössische Komponisten schrieben Wer-

ke für ihn. Als Komponist begann er mit zartgesponnenen Kammermusikwerken voll verhaltener Trauer im Banne des expressionistischen Lyrikers Georg Trakl, zeigte sich aber in seinem *Magischen Tänzer* auch größeren Aufgaben gewachsen. Ähnlich wie den Posaunisten Vinko Globokar fasziniert ihn die durch den Umgang mit dem Instrument gewonnene Ausdrucksvielfalt des Atmungsvorgangs (*Siebengesang* 1966/67 und *Pneuma* für Bläser, Schlagzeug, Orgel und Radios 1970). In *Cardiophonie* (1971) macht er den Körper zum Instrument. Die Herzschläge werden über Lautsprecher verstärkt, und die Atmungsgeräusche beim Oboenspiel im Rückkopplungsverfahren zu immenser Dichte gesteigert. In dem Beckett-Stück *Come and go* (1978) verfällt Szene und Musik in progressive Sprachlosigkeit. Das Orchesterstück *Atembogen* (1974/75) bewegt sich an der Grenze zwischen Klang und Verstummen. Der umfangreiche, im Zeitraum eines Jahrzehnts (1975 – 1985) entstandene *Scardanelli-Zyklus* umfaßt 3 Großabschnitte und 23 Teilstücke. Herzstück sind die *Jahreszeiten*, dreimal vier Lieder a cappella nach späten Versen von Hölderlin, der ja mit Scardanelli zu unterzeichnen pflegte. Die Ausweglosigkeit des im Tübinger Turm untergebrachten Dichters wird von Holliger auf beklemmende Weise in Klang umgesetzt. SH

Gustav Holst
1874 – 1934

Holsts Orchestersuite *Die Planeten* gehört in England zum festen Bestandteil des öffentlichen Musikkonsums und ist mittlerweile auch im deutschen Schallplattenkatalog mehrfach vertreten. Holst wurde am 21. September 1874 in Cheltenham geboren und starb am 12. April 1907 in Richmond. Neben seiner musikalischen Ausbildung studierte er Sanskrit und beschäftigte sich mit Astrologie. In seiner Musik kommen viele Einflüsse zusammen, die russische Schule (Nikolai Rimski-Korsakow, Peter Tschaikowski) ebenso wie der Impressionismus und die frühen Werke Igor Strawinskys. Er schrieb außer Orchesterwerken drei Opern und zahlreiche Chorwerke für das in der viktorianischen Ära zur Blüte gelangte Bürgertum, von denen die *Choral Hymns from the Rig Veda* besondere Erwähnung verdienen. Mit seinem Freund Ralph Vaughan Williams teilte er das Interesse an der Wiederbelebung der englischen Volksmusik. Für die *Planeten* verlangt Holst ein Riesenorchester mit Verdoppelungen, Verdrei- und Vervierfachungen im Holz und in den Blechbläsern sowie reichbestücktes Schlagzeug. Die Sätze haben folgende programmatische Überschriften: Mars: Der Kriegsbringer; Venus: Die Friedensbringerin; Merkur: Der geflügelte Bote; Jupiter: Der Freudenbringer; Saturn: Der Bringer hohen Alters; Uranus: Der Magier; Neptun: Der Mystiker. SH

Adriana Hölszky
geb. 1953

Die am 30. Juni 1953 in Bukarest geborene Adriana Hölszky zählt zu den begabtesten Komponistinnen der Gegenwart. Ihr Kompositionsstudium begann an der Bukarester Musikhochschule bei Stefan Niculescu und wurde nach der Übersiedlung in die Bundesrepublik 1977 an der Stuttgarter Musikhochschule bei Milko Kelemen und Erhard Karkoschka fortgesetzt. 1982 beendete sie ihre Studien mit dem großen Kompositionsexamen. Seit 1980 hat Adriana Hölszky einen Lehrauftrag im Fachbereich Hörerziehung an der Stuttgarter Musikhochschule. Im Werk Adriana Hölszkys wird man kaum konkrete Vorbilder oder verbindliche Kompositionsmuster entdecken können. Sehr früh

schon gelang es der Komponistin, den eigenen, authentischen Ton zu treffen. Hinter Titeln wie ... *es kamen schwarze Vögel* (1978) und *Vampirabile* (1988) verbergen sich skurril wirkende, stilistisch eigenwillige Kompositionen, die eher einer seltsam privaten Form-Architektur gehorchen, als poetische Programme mit Stimmung zu bedienen. Ihr Komponieren hat etwas Handgreifliches, eine Tendenz zum Plastischen. Tonhöhen, Rhythmen, Klänge werden »geknetet«, modelliert, bis das grobe, unbehandelte Zufallsmaterial nicht mehr hörbar ist. Komponieren wird für sie zu einer Art Wanderung im Tonraum, der akribisch durchmessen wird, um die geeignete Richtung des Klanges zu erforschen. Adriana Hölszkys Einflüsse aus ihrer rumänischen Heimat können so auch nur mehr strukturell erfaßt werden. Elemente der türkischen und der byzantinischen Musik lassen sich in bezug auf Glissando- und Vibrato-Technik festmachen, etwa in *Pulsation II* (1979). Das antiphonische Singen der Makedonier findet im Chorwerk *Ommagio a Michelangelo* (1981) für 16 solistische Stimmen auf zwei Sonette von Michelangelo Anwendung.

Probleme der Zeitgestaltung bilden einen wesentlichen Aspekt in der Musik Adriana Hölszkys. In ihren eigenen Worten: »Wichtig ist, daß du verschiedenartig die Zeit zu brechen versuchst, sagen wir im Zickzack diagonal die Zeit empfindest und nicht linear, oder du kannst im Kreis gehen, daß du vom Klang her neue Zeiträume erschließt.«

Verschieden strukturierte Klangschichten werden in *Space* für vier Orchestergruppen (1979/80) zueinander in Beziehung gesetzt: im Grunde eine Musik, die sich nicht weiterbewegt, sondern von einem Zustand in den nächsten transformiert wird. Einen Versuch, abstrakte literarische Struktur in musikalische überzuführen, stellt das 1983 entstandene Stück für Violine solo *Nouns to Nouns* nach einem Gedicht von E. E. Cummings dar. Entfesselte, in grellsten Klangfarben gemalte Hochgeschwindigkeitsmusik schrieb Adriana Hölszky mit *Lichtflug* für Violine, Flöte und Orchester (1990). Plastische Klangfarben und geräuschähnliche Klänge verdichten sich zu explosionsartigen Substanzen.

Mit *Bremer Freiheit* (1987) nach dem gleichnamigen Trauerspiel von R. W. Fassbinder schrieb Adriana Hölszky ihre erste Oper: ein provokantes Stück, das für die Giftmörderin Gesche Gottfried, die im 19. Jahrhundert »die Menschen in ihrer Nähe der Reihe nach vergiftet hat«, subversiv Partei ergreift. SA

Arthur Honegger
1892 – 1955

Mit Honeggers Namen verbindet sich weniger ein fester Stilbegriff als vielmehr die Vorstellung von einem die verschiedensten musikalischen und geistigen Einflüsse vom Jazz bis zur Gregorianik verarbeitenden Talent, dessen Wirken die Musik unseres Jahrhunderts wesentlich bereichert hat.

Honegger wurde am 10. März 1892 in Le Havre als Sohn Schweizer Eltern geboren, studierte in Zürich und Paris und gehörte in den 20er Jahren zur Komponistengruppe »Les Six«, die durch Abkehr von Romantik und Impressionismus eine Erneuerung der französischen Musik anstrebte. Seine spätere Hinwendung zu einem aktiven Katholizismus in der Kunst ist auf Paul Claudel zurückzuführen, während das Ideal seiner früheren Schaffensjahre Jean Cocteau war.

Honeggers erfolgsreichstes Werk ist das 1938 uraufgeführte Opern-Oratorium *Jeanne d'Arc au Bûcher* (Johanna auf dem Scheiterhaufen) nach einer Dichtung von Paul Claudel. Schon Anfang der 20er Jahre hatte Honegger Aufmerksamkeit erregt mit dem dramatischen Psalm *König David* (1921) und dem Orchesterwerk *Pacific 231* (1923), einer Art symphonischer Dichtung, die mit klangillustrativen Mitteln das Fauchen, Zischen und die Fahrtbeschleunigung einer Lokomotive schildert. Nach diesen und ähnlichen Werken für Bühne und Konzert – dem ursprünglich als Ballett-Pantomime ge-

dachten symphonischen Gedicht *Horace Victorieux* (1921), dem vom Jazz beeinflußten *Concertino für Klavier und Orchester* (1924), den Opern *Judith* (UA: Monte Carlo 1926) und *Antigone* (UA: Brüssel 1927) nach einem Text von Jean Cocteau sowie der symphonischen Dichtung *Rugby* (1928) – wandte Honegger sich religiösen Themen zu, was in einem *Totentanz,* in der *Liturgischen Symphonie* und vor allem in dem genannten Opern-Oratorium *Johanna auf dem Scheiterhaufen* überzeugenden Ausdruck fand.

Daneben stehen Werke von fast akademischer Korrektheit, so die symphonische Dichtung *Pastorale d'été* (1921), die *Symphonie für Streichorchester und Trompete* (1941), die *Vierte Symphonie* (1946) und das *Concerto da camera* (1948).

Von seinen heiteren Bühnenwerken ist vor allem die von Offenbachschem Geist erfüllte, frivolwitzige Operette *Die Abenteuer des Königs Pausole* (UA: Paris 1930) zu nennen.

Auch seine Kammermusik zeigt deutlich, daß Honegger tief im Boden des abendländischen Erbes wurzelt und durchaus kein Eklektiker war, sondern vielmehr ein universaler schöpferischer Musiker, der sich alter Stilmittel bediente, um neue und dennoch traditionsverpflichtete Formen zu schaffen. Arthur Honegger starb am 27. November 1955 in Paris.

Jeanne d'Arc au Bûcher
(Johanna auf dem Scheiterhaufen)
Dramatisches Oratorium in zehn Szenen – Text von Paul Claudel.
Konzert-UA: Basel 1938
Bühnen-UA: Zürich 1942
Personen (Schauspiel-, Pantomimen- und Gesangsrollen): Johanna – Bruder Dominik – Priester – Justizbeamte: Tiger, Fuchs, Schlange, Schwein, Esel und Schafe – König von Frankreich – König von England – Herzog von Burgund – König Tod – Die Königinnen Torheit, Hochmut, Geiz und Wollust – Herzog von Bedford – Johann von Luxemburg – Regnault von Chartres – Wilhelm von Flavy – Zeremonienmeister – Herolde – Perrot – Mutter Weinfaß – Mühlenwind – Bauern – Die Heilige Jungfrau (S) – Die heilige Katharina (A) – Die heilige Margarete (S) – Eine Stimme (B) – Eine Kinderstimme (S) – Gemischter Chor und Kinderchor – Ballett.
Ort und Zeit: in der französischen Stadt Rouen am 30. Mai 1431.

Die zehn Einzelszenen umfassende visionäre Handlung spielt auf dem Richtplatz von Rouen am Tag der Hinrichtung Johannas auf dem Scheiterhaufen: Die Stimmen des Himmels (1) – Das Buch (2) – Die Stimmen der Erde (3) – Johanna, den Tieren ausgeliefert (4) – Johanna am Pfahl (5) – Die Könige oder die Erfindung des Kartenspiels (6) – Katharina und Margarete (7) – Der König zieht nach Reims (8) – Das Schwert der Jungfrau (9) – Johanna in Flammen (10).
Geschildert wird der Widerstreit irdischer und himmlischer Mächte. Johanna ist in ihrer letzten Stunde eine wahrhaft Verlassene, geplagt von höllischen, erfreut von lieblichen Visionen. Ein erstes und letztes Mal ist sie versucht, sich selbst zu helfen und damit – sich zu verleugnen. Bruder Dominik erklärt Johanna, wie es zu ihrer Verurteilung kam. Sie wurde das Opfer eines närrischen Kartenspiels (Szene 6), in welchem die Könige (Frankreich, England, Burgund und der Tod) gegen die Buben verlieren. Der letzte Verlierer, Wilhelm von Flavy, liefert Johanna an ihre Feinde aus. Den Scheiterhaufen umtönen himmlische Stimmen.
Die Musik Honeggers ist ungemein reich an vitaler Erfindungskraft. Mit meisterhafter Beherrschung der musikdramatischen Technik – von den melodramatischen Szenen Johannas und Dominiks bis zu den kunstvoll figurierten Chorsätzen – schuf Honegger ein Werk, das die Zeiten überdauern wird.

Klaus Huber
geb. 1924

Klaus Huber ist heute mit Heinz Holliger der wichtigste Vertreter der zeitgenössischen Schweizer Musik. Er wurde am 30. November 1924 in Bern als Sohn eines Schul- und Kirchenmusikers geboren, studierte in Zürich Violine und bei seinem Taufpaten Willy Burkhard Komposition. 1955/56 ging er für einen Winter nach Berlin zu Boris Blacher. Anschließend bekleidete er verschiedene Do-

zentenposten in Luzern und Basel. 1973 übernahm er als Nachfolger von Wolfgang Fortner die Professur für Komposition an der Musikhochschule in Freiburg/Breisgau.

Die erste Schaffensperiode unter dem Einfluß seines Lehrers Burkhard umfaßt Werke für Kirchen-, Schul- und Hausgebrauch, die im wesentlichen die neobarocke Tradition fortführen. In Berlin lernte er durch Blacher die Werke Béla Bartóks und Igor Strawinskys genauer kennen. Wichtiger aber wurde für ihn die Auseinandersetzung mit Anton von Webern, dessen Verdichtungen der musikalischen Aussage er im Kammermusikbereich erprobte und dann auf große Besetzungen übertrug. Hubers Musik bezieht ihre Impulse häufig aus religiöser Thematik. Schon Jahre vor Krzysztof Pendereckis Welterfolg der *Lukas-Passion* (1966) schuf er sein abendfüllendes Oratorium *Soliloquia* nach den »Selbstgesprächen« des Augustinus (1961), ein bedeutendes Werk geistlicher Musik für den Konzertsaal in der Traditionslinie von Ludwig van Beethovens *Missa Solemnis*. Aber er blieb nicht bei konfessioneller, wenn auch ökumenisch offenherziger Musik stehen, wie seine auf Stifter und Jean Paul sich beziehenden *Tenebrae* offenbaren. Viel beachtet wurde sein Beitrag zum Dürer-Jahr (1971) *»inwendig voller Figur ...«*. Seine erste Arbeit für die Bühne zeigt ihn, den man gern als Mystiker abstempeln wollte, von einer verblüffend experimentierfreudigen Seite. Die dialektische Oper *JOT* (der Buchstabe Jot, aber auch berlinerisch Jott für Gott) ist eine Multimedia-Farce von Workshopcharakter. Der Textautor Philip Oxman, ein Vertreter des absurden Theaters in den USA, zitiert Texte des Joachim von Fiore aus dessen Drei-Zeitalter-Lehre, von Sigmund Freud, Alfred Adler, Carl Gustav Jung, Karl Marx, Mao und Passagen aus der Bibel. Leitfaden ist die Traumerzählung aus der »Traumdeutung« von Freud. Gespür für aktuelle Problematik bewies Huber mit seiner Oper *Im Paradies oder Der Alte vom Berge* (1975), die das Drogenproblem vor weltgeschichtlichem Hintergrund behandelt.

Tenebrae
für großes Orchester (1967)

Anläßlich der Verleihung des Beethovenpreises der Stadt Bonn sagte Huber dazu in seiner Dankrede: »Als ich *Tenebrae* niederschrieb, stand ich unter einem gewaltigen inneren Druck; meine Vorstellungen kreisten um das Symbol Sonnenfinsternis, Verfinsterung des Lebens.[...] Es gibt eine unvergleichliche Vision bei Jean Paul: ›Der Traum vom All‹. Ein Bote führt den Dichter durch alle unbegrenzten Räume des Kosmos. Der Mensch erlebt diese Geistreise – die übrigens spätere Erkenntnisse der Astronomie antizipiert – mit Angst, Schrecken, aber auch mit Hoffnung. Eben diese Vision, über die ich viel meditiert habe, beeinflußte die Komposition meiner *Tenebrae*.«
Das Werk besteht aus drei Hauptteilen, die einander attacca folgen. Der 1. Hauptteil bevorzugt helle Farben, der 2. ist dunkel und beschwört die Erfahrung der Agonie, der 3. Hauptteil gewinnt über eine ›Transitio‹ (Übergang) zunehmend an Leuchtkraft und mündet schließlich in einen großen Ausbruch des gesamten Orchesters. Der 2. Hauptteil, das Herzstück des Werkes, verwendet eine neue Art von Vierteltonstrukturen, die streng polyphon bis zu kanonischer Achtzehnstimmigkeit durchgeführt werden.
Die Formrelationen des gesamten Werkes beruhen auf den Maßverhältnissen des Goldenen Schnitts.

Tempora (Zeiten)
Violinkonzert (1970)

Der Solist braucht neben seinem Hauptinstrument ein zweites, bei dem die tiefen Saiten anders gestimmt sind. Das Konzert hat drei Sätze mit lateinischen Überschriften. Im 1. Satz, »Genesis«, entsteht das Phänomen des Tons aus einer Art Urgeräusch, das durch bloße Luftgeräusche in den Blasinstrumenten und eine große Anzahl von aneinander geriebenen und geschlagenen Kieselsteinen hervorgerufen wird. Die Thematik der Solovioline wird durch Vierteltonschritte bestimmt. Der kurze 2. Satz, »De natura (animae)«, ist klanglich sehr zart und durch hochliegende Triller und Tremoli der Solovioline charakterisiert, die von aleatorischen Reihenbildungen umspielt werden. In dem in sich mehrteiligen Finale, »Quod libet – quod tacet – quod nescitur«, tritt die Violine in einen konzertierenden Dialog mit einzelnen Instrumenten, während der Rest des Orchesters, in vier Gruppen aufgeteilt, eine stereotype Begleitfunktion übernimmt. Der weitere Verlauf bringt Reminiszenzen an den Anfang und eine gespenstisch anmutende Trauerprozession.

»inwendig voller Figur...«

Hubers Beitrag zum Dürer-Jahr 1971 stützt sich in der Textcollage auf die Apokalypse des Johannes auf Pat-

mos, Albrecht Dürers ›Traumgesicht‹ von 1525 und auf Wortfetzen aus den Gesprächen der Bomberbesatzung über Hiroshima. Dürers Skizzenblatt ›Traumgesicht‹ zeigt eine Landschaft, in deren Hintergrund sich aus der Erde ein riesiger Feuer- und Rauchschwaden erhebt. Huber kommentiert diese Vision so: »Die Berichte der Dürerzeit über Zeichen am Himmel, Erscheinungen kosmischer Kreuze, Verfinsterungen, über Mißgeburten, Feuer-, Blut- und Steinhagel usw. haben sicher dermaßen stark auf Albrecht Dürer eingewirkt, daß sein ›Traumgesicht‹ vom Jahr 1525 mitten in diese großen Zusammenhänge gesetzt werden muß. Es ist deshalb sicher nur naheliegend, wenn ich in meinem Werk die Dürersche Vision mit Texten aus der Johannes-Apokalypse in einen großen Zusammenhang bringe [...] Seit dem Zweiten Weltkrieg und spätestens seit dem Jahre 1945 (dessen Atompilz Dürer in seinem Traumgesicht-Aquarell um 420 Jahre formal vorausgenommen hat) dringt es immer unaufhaltsamer in unser rationalistisch-materialistisches Bewußtsein, daß es noch keine Zeit je gegeben hat, in welcher die Urangst vor der Zerstörung des Lebens auf unserer Erde begründeter war als heute«.
Die Musiker reagieren auf die in der Partitur abgebildete Dürersche Apokalypse und setzen sie in eine chaotische Klangwolke um.

Im Paradies oder Der Alte vom Berge
Oper in fünf Akten nach dem gleichnamigen Mikrodrama von Alfred Jarry.
UA: Basel 1975

Die Oper hat keine eigentliche Handlung und bezieht verschiedene Zeitebenen aufeinander. Im Mittelpunkt steht der Orden der Assassinen (arabisch: Haschischesser), ein Geheimbund in Persien und Syrien, halb religiöser Verein, halb Terrororganisation, der im 12. Jahrhundert den politischen Mord als Mittel zum Zweck bedenkenlos praktizierte. Die Anhänger handelten auf Geheiß des Alten vom Berge, der ihnen im Haschischrausch ein Paradies im Sinne des Korans vorgaukelte. Diese historische Ebene wird von Jarry anachronistisch mit Marco Polo und Dschingis-Khan als Vertretern von West und Ost kombiniert.
Das starkbesetzte Orchester greift nicht in die Handlung ein, sondern füllt nur die Pausen des Bühnengeschehens aus. Statt dessen wird den Sängern auf der Bühne eine Gruppe von acht Instrumenten zugeteilt, die gelegentlich auch als Akteure ins Spiel einbezogen werden. SH

Engelbert Humperdinck 1854 – 1921

Als Schöpfer der 1893 in Weimar unter der Leitung des jungen Hofkapellmeisters Richard Strauss uraufgeführten Märchenoper *Hänsel und Gretel* ist Engelbert Humperdinck berühmt geworden und in die Musikgeschichte eingegangen. Spontan hatte Richard Strauss nach der Annahme der Oper am 30. Oktober 1893 an Humperdinck geschrieben: »Wahrlich, es ist ein Meisterwerk erster Güte. Das ist wieder seit langer Zeit etwas, was mir imponiert hat. Welch herzerfrischender Humor, welch köstlich naive Melodik, welche Kunst und Feinheit in der Behandlung des Orchesters, welche Vollendung in der Gestaltung des Ganzen. Mein lieber Freund, Du bist ein großer Meister, der den Deutschen ein Werk beschert, das sie kaum verdienen, trotzdem aber hoffentlich recht bald in seiner ganzen Bedeutung zu würdigen wissen werden.« Das Werk, dessen Libretto wenig später bereits in elf Sprachen übersetzt wurde, eroberte die Opernbühnen der ganzen Welt. Außerdem war Humperdinck mit der heute leider fast vergessenen Oper *Die Königskinder* erfolgreich, die 1910 an der Metropolitan Opera in New York uraufgeführt wurde. Beide Werke verbinden reiches Können der Wagnerschen Schule mit echter Volkstümlichkeit. Zwischen diesen Märchenopern steht zeitlich und stilistisch die 1905 in Berlin uraufgeführte komische Oper *Die Heirat wider Willen* nach einem Lustspiel des älteren Alexandre Dumas. Zwei weitere Opern heiteren Charakters und die Oper *Dornröschen* (1902) sowie einige andere Märchenspiele und Pantomimen mit Musik haben sich nicht durchsetzen können. Außerdem schrieb Humperdinck u. a. Orchesterwerke *(Maurische Rhapsodie)*, zahlreiche Bühnenmusiken für Max Reinhardts Deutsches Theater in Berlin, Kammermusik und Lieder.

Er wurde am 1. September 1854 in Siegburg im Rheinland geboren, studierte in Köln, München und Italien, wo er in Neapel mit Richard Wagner Freundschaft schloß, war dann von 1880 bis zu Wagners Tod Assistent bei den Bayreuther Festspielen, unterrichtete in Barcelona und Frankfurt am Main und schließlich von 1900 bis 1920 als Leiter einer Meisterklasse an der Berliner Hochschule. Humperdinck starb am 27. September 1921 in Neustrelitz in Mecklenburg.

Hänsel und Gretel
Märchenoper in drei Akten – Text von Adelheid Wette nach dem gleichnamigen Märchen der Brüder Grimm.
UA: Weimar 1893
Personen: Peter, Besenbinder (Bar) – Gertrud, seine Frau (S) – Hänsel (MS) und Gretel (S), ihre Kinder – Die Knusperhexe (MS oder T) – Sandmännchen (S) – Taumännchen (S) – Engel und Kinder.
Ort und Zeit: deutsche Märchenwelt.
Schauplätze: in der Hütte des Besenbinders; im Wald; vor dem Lebkuchenhaus der Hexe.

Große Armut und bittere Not herrschen in der Waldhütte des Besenbinders. Die Kinder sind allein zu Hause; Gretel strickt an einem Strumpf, und Hänsel ist mit dem Binden eines Reisigbesens beschäftigt. Aber die Arbeit macht keinen rechten Spaß; außerdem klagt Hänsel, daß er Hunger hat. So vertreiben sie sich die Zeit lieber mit Singen und Tanzen. Sie werden von der heimkehrenden Mutter überrascht, die den Übermut der Faulpelze mit dem Stock bestrafen will und dabei den für das Abendbrot bestimmten Topf mit Milch zerbricht. In ihrer Verzweiflung schickt sie Hänsel und Gretel zum Beerensuchen in den Wald. Bald darauf kommt der Vater fröhlich nach Hause, denn er hat mit seinen Besen ein gutes Geschäft gemacht und Lebensmittel eingekauft. Vor Freude tanzt er mit seiner Frau. Dann aber vermißt er die Kinder und erfährt, daß die Mutter sie in den Wald geschickt hat. Der anbrechende Abend läßt ihn befürchten, daß sich Hänsel und Gretel im dunklen Wald verirren und in die Gewalt der bösen Hexe fallen könnten. Eilig machen sich Vater und Mutter auf den Weg, um die Kinder zu suchen. Hänsel und Gretel haben inzwischen Erdbeeren gesammelt, die sie dann jedoch aufessen. Aus Furcht vor der Mutter wollen sie neue Beeren suchen, aber sie werden von der Dunkelheit überrascht und müssen im Wald übernachten.
Das Sandmännchen kommt, und Hänsel und Gretel singen ihr Abendgebet. Vierzehn Engel steigen herab und bewachen die schlafenden Kinder.
Am nächsten Morgen werden sie vom Taumännchen geweckt. Sie hatten einen wunderschönen Traum, der zu ihrer großen Überraschung Wirklichkeit wird: Vor ihnen steht ein Lebkuchenhaus. Als sie von dem Backwerk naschen, erscheint die alte Hexe. Die Kinder wollen fliehen, werden aber von der Hexe gebannt. Hänsel wird in einen Stall gesperrt und gemästet, Gretel muß der Hexe helfen, im Backofen Feuer zu machen. In dem Zauberofen sollen die Kinder in Lebkuchen verwandelt werden. Doch Hänsel und Gretel vereiteln den Plan und stoßen die Hexe in den Ofen. Der Tod der Hexe löst den bösen Zauber, und das Lebkuchenhaus und der Lebkuchenzaun verwandeln sich in eine Kinderschar, die Hänsel und Gretel für ihre Befreiung danken. Da kommen Vater und Mutter und schließen ihre Kinder glücklich in die Arme, und alle singen ein großes Loblied auf Gottes wunderbare Hilfe aus aller Not.

Jacques Ibert
1890 – 1962

Ibert gehört zu einem Typus von Musiker, den es in der Verbindung von Perfektion im traditionellen Handwerk und Gefälligkeit der Erfindung so nur in Frankreich gibt. Francis Poulenc, Jean Françaix, Jean Rivier gehören in diese Reihe. Kein Wunder, daß der am 15. August 1890 in Paris geborene und dort am 5. Februar 1962 gestorbene Meister geistreicher Unterhaltungsmusik auf Anhieb den Rompreis gewann. Das in der Villa Medici entstandene Orchesterwerk *Escales* (1920/21) machte ihn berühmt und ist bis heute sein beliebtestes Stück geblieben. Er beschwört darin mit schillernder Orchesterpalette die Atmosphäre verschiedener Mittelmeerhäfen. Er lebte auch später zeitweise in der Villa Medici, nun als Mitglied des Direktoriums der Académie Française. Seinen Posten als Direktor beider Pariser Opernhäuser gab er 1956 auf. Der spielerisch-virtuose Grundzug von Iberts Schaffen kommt in den häufig gespielten Solokonzerten für Flöte und Saxophon besonders typisch zur Geltung. Er schrieb auch mehrere Opern, darunter den parodistischen Einakter *Angélique* (1926). Welterfolg errang seine Musik zu dem Film *Don Quichotte* mit Schaljapin in der Titelrolle. Sein bekanntestes Stück überhaupt dürfte aber *Le petit âne blanc* (Der kleine weiße Esel) sein, ein bezauberndes Klavierstück aus dem Zyklus *Histoires* (1922).Von Ibert stammt auch die Musik für die »Son et Lumière«-Vorführungen im Schloß von Versailles (1953). SH

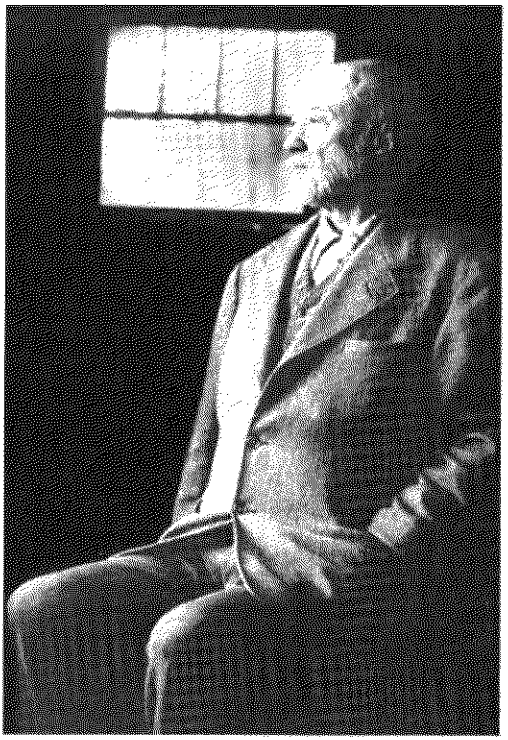
John Nicholson Ireland
1879 – 1962

John Nicholson Irelands Werke sind, wie die Kompositionen vieler seiner britischen Zeitgenossen, eher Vorbildern aus der klassisch-romantischen Tradition, denn Neuerungstendenzen dieses Jahrhunderts verpflichtet. Der Schüler Charles Stanfords wurde am 13. August 1879 in Inglewood in der englischen Grafschaft Cheshire geboren. Von 1893 an studierte er 8 Jahre lang am legendären Royal College of Music in London, wo er später zum Kompositionslehrer avancierte. Irelands Werke sind gelungene Synthesen verschiedener Stile, die in ihren besten Momenten stets zu einer ureigenen, zumeist lyrischen, immer jedoch farbigen Klangsprache finden. Neben Einflüssen aus der Romantik kommen in Irelands Kompositionen auch Vorbilder aus der englischen Renaissance und Folklore sowie des französischen Impressionismus zum Tragen. Zu Irelands heute am meisten aufgeführten Werken gehören das *Klavierkonzert*, die symphonische Rhapsodie *Mai-Dun* und die *London Overture*. Er schuf außerdem zahlreiche Kammermusik- und Klavierwerke, Lieder und geistliche Kompositionen. Ireland starb am 12. Juni 1962 in Washington (Grafschaft Kent). MH

Charles Ives
1874 – 1954

Die Bedeutung von Ives als dem wichtigsten amerikanischen Komponisten und einem eigenständigen Wegbereiter der modernen Musik wurde erst in den 70er Jahren erkannt, wenn auch die aufführungspraktischen Schwierigkeiten einer Verbreitung im Konzertleben gewisse Grenzen setzen.

Ives wurde am 20. Oktober 1874 in Danbury/Connecticut als Sohn eines Kapellmeisters und Musiklehrers geboren. Der Vater hatte im Amerikanischen Bürgerkrieg eine Blaskapelle der Union Army



Charles Ives

dirigiert und bereits Klangexperimente veranstaltet, die für den Sohn wegweisend wurden. So teilte er einmal seine Blaskapelle in verschiedene Gruppen auf und ließ sie zu jeweils einer anderen Marschmusik aus verschiedenen Richtungen zum Dorfplatz marschieren, während er mit seinem Sohn vom Kirchturm aus die sich ständig verändernde Klangmixtur verfolgte, ein Freiluftexperiment, das – weniger kühn – in unseren Tagen erst Kupkovic in seiner *Parkmusik* anläßlich der Documenta 77 wieder aufgriff.

Ives lernte verschiedene Instrumente spielen und erhielt mit 12 Jahren eine Anstellung als Organist in der Ortskirche. Als 20jähriger komponierte er den *Song for Harvest Season* (Lied für die Erntezeit) für Gesang, Horn, Posaune und Orgel, bei dem jeder Part in einer anderen Tonart notiert war. Als er in Yale bei dem Rheinberger-Schüler Horatio Parker akademischen Unterricht erhielt, verzichtete er auf solche Ketzereien, aber es war ihm klar, daß er eine nichtakademische Musik schreiben wollte, so, wie es ihm auch klar war, daß er damit nicht seinen Lebensunterhalt würde verdienen können. Er beschloß deshalb, erst einmal unabhängig zu werden. Mehrere Jahre arbeitete er im Versicherungsgewerbe und gründete 1909 die erfolgreiche Firma Ives & Myrick. Er unterhielt eine Schule für Versicherungsagenten und schrieb einen Leitfaden für das Versicherungswesen. Nachts und an den Wochenenden widmete er sich seinen Kompositionen, unternahm aber – von einigen Privatdrucken abgesehen – kaum Anstrengungen, um sie an die Öffentlichkeit zu bringen. Was er von dieser hielt, kennzeichnet sein Ausspruch, als er 1947 – bereits schwer herz- und zuckerkrank – den Pulitzerpreis für seine *3. Symphonie* bekommen sollte: »Prizes are for schoolboys – I am no longer a schoolboy« (Preise sind für Schuljungen – ich bin kein Schuljunge mehr). Er starb am 19. Mai 1954 in New York.

Daß Ives fast alle musikalischen Neuerungen bis zu den Praktiken der jüngsten Avantgarde vorweggenommen hat, war eine verblüffende Entdeckung. So finden sich bei ihm atonale Wirkungen, bei denen die Dissonanzen Zufallsergebnis sind *(New England Holidays)*, polytonale Kontrapunktik *(Variations on America)*, Polymetrik (2. Satz der *4. Symphonie*), Zwölftonreihen (*Tone Roads* Nr. 3), Clusterbildungen (*Concord-Sonate*), Zitat (*2. Symphonie*) und Collage (2. Satz der *4. Symphonie*). Ives beschäftigte sich mit graphischer Notation; so trug er sich z. B. einmal mit dem Plan, die Grundformation des amerikanischen Fußballs als Ausgangspunkt für musikalische Strukturen zu verwenden.

Seine Praxis, die unterschiedlichsten musikalischen Materialien (Märsche, Choräle, Volkslieder, Zitate klassischer Musik) zu verwenden, verbindet ihn mit Gustav Mahler, der übrigens während seines Amerika-Aufenthaltes Ives' Bedeutung erkannte und das Manuskript der *3. Symphonie* mit nach Europa nahm, wo es verschollen ist. Waren aber für Mahler die musikalischen Zitate Zeichen der Gebrochenheit, der wehmütigen Beschwörung nicht mehr einholbarer Vergangenheit, so

äußert sich in der Unbekümmertheit von Ives die beste Tradition amerikanischen Pioniergeistes. Hinzu kommt bei ihm ein kauziger Humor, der sich vor allem in den zahlreichen Randbemerkungen zu seinen Kompositionen ausdrückt. Eine wichtige Komponente in Ives' Schaffen ist seine Liebe zu Neuengland, dem Land seiner Vorfahren. In diesen Zusammenhang gehören die Tongemälde *Three Places in New England*, und die *Holidays-Symphonie* (1913), eine Zusammenfassung von Orchesterstücken, die aber auch einzeln aufgeführt werden können (*Washington's Birthday – Decoration Day – Forth of July – Thanksgiving and/or Forefather's Day*). Neuengland ist auch die Heimat der Transzendentalisten von Concord (Massachusetts), die um die Mitte des 19. Jahrhunderts rousseauische Naturverehrung und utopistische Sozialkritik zu vereinen suchten. Ives setzte ihnen in der gewaltigen *Concord-Sonate* für Klavier ein Denkmal. Die pantheistische Naturfrömmigkeit Thoreaus spiegelt sich auch im Plan einer *Universal Symphony*. Ein Dutzend verschiedener Orchester, vom Kammerensemble bis zum Riesenapparat, sollten in der arkadischen Landschaft Neuenglands, auf Hügeln postiert oder auf einem Floß den Fluß hinuntertreibend, zusammen ertönen; eine Idee, die erst in unseren Tagen ansatzweise von Stockhausens *Parkmusiken* realisiert worden ist.

Symphonie Nr. 1
UA: 1910 (ohne den 2. Satz)

Ein Werk aus Ives' akademischer Lehrzeit, noch nicht sonderlich progressiv, aber im Finale doch schon deutlich zur karikaturistischen Übertreibung neigend. Die ungewöhnlichen Modulationen tilgte Ives in einer überarbeiteten Fassung auf Wunsch seines Lehrers.

Symphonie Nr. 2
UA: New York 1951 unter Leonard Bernstein

Diese Symphonie ist Musik über Musik, eine Abrechnung mit der europäischen Musiktradition, wie sie Ives während seines akademischen Studiums aufgenötigt worden war. So finden sich zahlreiche Zitate klassischer Musik, von Beethovens *Fünfter*, Brahms' *Erster*, Wagners *Tristan* und *Walküre*, Bach, Bruckner und Dvořák. Aber sie klingen eigentümlich verfremdet. Im letzten Satz schließlich zitiert Ives eine Fülle populärer amerikanischer Lieder, darunter seine Lieblingsmelodie, *Columbia, the Gem of the Ocean*. Hierin und in der höhnischen Dissonanz des Schlußakkords demonstriert er, daß er sich endgültig für Amerika entschieden hat. Merkwürdig und sehr charakteristisch in dieser fünfsätzigen Symphonie ist die Nebeneinanderstellung zweier langsamer Sätze (Adagio cantabile, Lento maestoso).

Symphonie Nr. 3 (The Camp Meeting)
UA: 1945 unter Lou Harrison

Die *3. Symphonie* ist kürzer als die *Zweite* und weist eine kammermusikalische Besetzung auf. Der erste und der letzte Satz waren ursprünglich Orgelkompositionen, der zweite existierte zuerst in einer Version für Streichquartett und Orgel. Im ersten und im dritten Satz werden presbyterianische Kirchenlieder und Themen aus bekannten Hymnen zitiert. Der mittlere Satz verwendet eine volkstümliche Melodie und Marschrhythmen. Ives gab den drei Sätzen die Untertitel: *Old Folks Gatherin', Children's Day* und *Communion*.

Symphonie Nr. 4
UA: New York 1965 unter Leopold Stokowski

Diese monströse Symphonie, Ives' Hauptwerk, wirkte 1927, als die ersten beiden Sätze uraufgeführt wurden, mit ihren chaotischen Klangmassen auf das Publikum wie ein Pandämonium. Heute erkennt man im unbekümmerten Neben- und Übereinander der verschiedensten musikalischen Verläufe eine sehr amerikanische Art des Geltenlassens, das mit dem demokratischen Pathos Walt Whitmans mehr gemeinsam hat als mit der hierarchischen Struktur der abendländischen Musik. Im ersten Satz, *Prelude* (Maestoso), singt der Chor Zeilen aus dem geistlichen Lied »*Watchmann, tell us of the night*« von Lowell Mason, einem Dichter des 19. Jahrhunderts. In die Geräusche einer erwachenden Stadt mischen sich Fetzen populärer Melodien. Haupt- und Fernorchester schlagen schon nach den ersten vier Takten eine unterschiedliche metrische Gangart ein und kommen erst am Schluß des Satzes wieder zusammen. Der zweite Satz (Allegretto) schildert das Leben der erwachten Stadt in all seiner Mannigfaltigkeit. Es wimmelt nur so von Bruchstücken amerikanischer Volksmusik, aus Balladen des Unabhängigkeitskriegs und religiösen Hymnen der Pioniere wie *Marching through Georgia, Yankee Doodle, Turkey in the Straw, Jesus Lover of my Soul, Columbia, the Gem of the Ocean* u.a. Manche ertönen sogar gleichzeitig. Das in sechs Gruppen aufgeteilte Orchester, in dem es keine Haupt- und Nebenstimmen mehr gibt, wurde in der Uraufführung von drei Dirigenten geleitet. Der dritte

Satz (Andante moderato) ist die Travestie einer Doppelfuge über die Hymnen *From Greenland's Icy Mountains* und *All Hail the Power*, vom Komponisten ironischerweise als Konzession an den Hörer kommentiert, »daß sich unsere Ohren ausruhen können«. Im letzten Satz (Largo maestoso) lebt der Tumult der Stadt in den drei unabhängigen Instrumentalgruppen Schlagzeug, Hauptorchester, Fernorchester noch einmal auf. Der Chor ist wiederum, allerdings nur summend, beteiligt.

Central Park in the Dark
(Zentralpark in der Dunkelheit)
entstanden 1898 – 1906
UA: New York 1954

Das kurze Werk war vom Komponisten ursprünglich als Gegenstück zur *Unanswered Question* gedacht und hatte den Untertitel: »Betrachtung über eine keineswegs ernste Sache oder Zentralpark im Dunkel während der guten alten Sommerszeit«. Es beschwört die nächtlichen Klänge und Geräusche des New Yorker Zentralparks. In den Klangteppich der Geigen brechen Ragtimesynkopen ein, man hört die vorbeifahrende Hochbahn und viele andere Geräusche, bis das Streicherdunkel des Anfangs wieder dominiert.

The Unanswered Question
(Die unbeantwortete Frage)
entstanden 1906.
UA: New York 1941

Dieses vielleicht bekannteste Werk von Ives hatte ursprünglich den Titel *A Contemplation of a Serious Manner* (Eine Betrachtung über eine ernste Angelegenheit). Drei Simultanverläufe sind übereinandergeschichtet. Das dreifache Pianissimo der Streicher verkörpert nach Ives' Partiturnotiz »die Stille«, die sechsmal vorgebrachte Zweitaktphrase der Trompete artikuliert »die ewige Seinsfrage«. Analog dazu setzt die Holzbläsergruppe zu Entgegnungen an, die immer verworrener und dissonanter werden («die Jagd nach der unsichtbaren Antwort»). Ein siebter Frageansatz bleibt unbeantwortet. Zurück bleibt die Grundierung der Streicher («die ungestörte Stille»).

Three Places in New England
(Drei Orte in Neuengland)
entstanden 1912 – 1914.
UA: Boston 1931

Zu diesem Orchesterwerk (auch als *New England Symphony* oder Orchestral Set Nr. 1 bezeichnet) ließ sich Ives durch historische Vorgänge in seiner engeren Heimat anregen. Er selbst hat dem dreiteiligen Werk ausführliche Überschriften und programmatische Texte in Versform mitgegeben.
I. *Das Saint-Gaudens-Reiterstandbild in Boston Common (Oberst Shaw und sein Farbigen-Regiment).* Eine schwermütig klingende Trauermusik zur Erinnerung an ein verdienstvolles Regiment und seinen Obersten, dem man ein Denkmal auf dem Gemeindeplatz in Boston errichtet hat. In die getragene Streichermelodie sind fragmentarische Zitate von Negro Spirituals, Hymnen, Volksliedern und Märschen eingeblendet. Bemerkenswert ist die Verwendung eines Klaviers zum Zweck neuer Klangkombinationen.
II. *Putnams Lager in Redding im Staat Connecticut.* Ein kleiner Junge nimmt an einem Picknick in dem Park teil, in dem die Helden der Revolution ehedem ihr Winterlager aufgeschlagen hatten. Er lauscht den Märschen der Bläserkapelle und erblickt einschlummernd im Traum die Statue der Freiheitsgöttin, die sorgenvoll die Soldaten bittet, ihr Anliegen nicht zu vergessen. Aber ihre Ermahnungen werden von den Pauken und Trompeten der toten Helden übertönt, in die sich die Klänge der Tanzmusik mischen, die zum Picknick aufspielt.
III. *Der Fluß Housatonik bei Stockbridge.* Diesem Satz liegt die Erinnerung an einen Morgenspaziergang und ein Gedicht von R.U. Johnson zugrunde, in dem das stetige Fließen des Flusses vom Dichter als Mahnung empfunden wird, selber nicht auf der Stelle zu treten. »Ich fürchte mich auch vor zuviel Muße; laß mich ein Gefährte sein über Wasserfälle und Sandbänke bis zum abenteuerlichen Meer.« Ein Stück wie dieses mit seinem Naturzauber macht es verständlich, daß man Ives als Impressionisten von Neuengland bezeichnete, doch weist seine erstaunliche Stimmenauffächerung schon auf die Klangfarbenmusik unserer Tage voraus. Der kurze Satz erhebt sich aus dem Pianissimoverlauf des Anfangs zu einer gewaltigen Steigerung, die an ihrem scharf dissonanten Höhepunkt plötzlich abbricht und von einer sanften Kadenz aufgefangen wird. SH

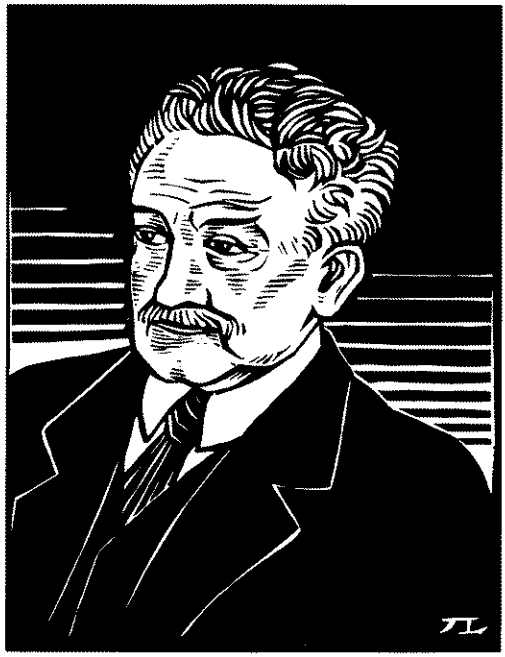
Leoš Janáček
1854 – 1928

Janáčeks Weg zum internationalen Ruhm war nicht weniger langwierig als seine persönliche Entwicklung zur individuellen Aussage. Der große mährische Komponist war 50 Jahre alt, als er mit der Aufführung seiner Oper *Jenufa* in Brünn seinen ersten Erfolg verzeichnen konnte. Weitere 12 Jahre dauerte es, bis sie aus der Provinz den Weg in die böhmische Hauptstadt Prag fand. Sämtliche wichtigen Werke mit Ausnahme von *Jenufa* entstanden in seinem letzten Lebensjahrzehnt von 1918 bis 1928. Er mußte mühsam um seine Anerkennung auf Avantgardeveranstaltungen kämpfen. Ein Jahr vor seinem Tod wurde er als 73jähriger zusammen mit Paul Hindemith und Arnold Schönberg als Mitglied in die Preußische Akademie der Künste aufgenommen.

Erst in den letzten Jahren sind seine späten Opern auf deutschen Bühnen heimisch geworden. Die Gründe für den späten Durchbruch sind vielfältig. Die isolierte Situation in Brünn spielte eine Rolle, noch mehr aber das Sprachenproblem. Die konsequente Erstbetonung im Tschechischen stellt jeden Übersetzer vor fast unlösbare Probleme, und da Janáčeks Opern von der völligen Einheit von Sprach- und Melodieduktus leben, verlieren sie in der Übersetzung notgedrungen etwas von ihrer Natürlichkeit. Glücklicherweise hat Max Brod die Übersetzungen ins Deutsche meisterhaft gelöst, und Janáček war sich auch über die Bedeutung dieses Freundschaftsdienstes durchaus im klaren.

Janáček wurde am 3. Juli 1854 im nordmährischen Hochwald als siebtes von elf Kindern geboren. Sein Vater war Lehrer und Organist; er schickte den 11jährigen nach Brünn, der nächsten größeren Stadt. In Prag erwarb der 20jährige sein Orgeldiplom. Dort lernte er auch den 13 Jahre älteren Dvořák kennen, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verband. Nach Abschluß seiner Studien in Leipzig und Wien kehrte er nach Brünn zurück, wo er eine Orgelschule gründete, die nach Errichtung der Tschechoslowakischen Republik 1919 in ein staatliches Konservatorium verwandelt wurde, an dem er zum Leiter einer Meisterklasse für Komposition avancierte.

Schon seit 1879 beschäftigte sich Janáček mit der Entstehung von Rhythmus und Melodie aus der Umgangssprache. Er sammelte einen riesigen Vorrat solcher »Sprachmelodien«, die für ihn »Fensterchen in die Seele« waren. Verstärkt wurde dieses neuartige Verständnis vom Wesen des Musikalischen durch seine Tätigkeit als Volksliedforscher (zusammen mit dem Brünner Dialektforscher František Bartoš). Janáček veröffentlichte bereits 15 Jahre vor Bartók in seinen *Volkstänzen in Mähren* (für Klavier zu zwei und vier Händen) Beispiele einer auf romantische Überwucherung verzichtenden Volksmusik mit karger Prägnanz im Rhythmischen und Melodischen. War seine erste Oper, *Šárka* (über eine sagenhafte Heldenjungfrau, eine Art böhmischer Judith, der schon Smetana in einer Tondichtung seines Zyklus *Mein Vaterland* ein Denkmal gesetzt hatte), noch in der Tradition der tragischen Oper im Stil Smetanas und Wagners geschrieben, so machte sich in seiner zweiten Oper, dem Einakter *Der Anfang eines Romans* (1891), der Einfluß der mährischen Volksmusik bemerkbar. Der große Wurf gelang dann um die Jahrhundertwende mit *Jenufa*, einem tragischen Gegenstück zu Friedrich Smetanas *Verkaufter Braut*. Hier erreichte Janáček die vollkommene Synthese von Rezitativ und Arioso, vergleichbar dem Bemühen Claude Debussys, der zur gleichen Zeit in *Pelléas et Mélisande* einen dem Sprachduktus der französischen Sprache angenäherten Vokalstil schuf. Auch in den Opern *Katja Kabanowa* und *Die Sache Makropoulos* stellte Janáček tragische Frauenschicksale in den Mittelpunkt. Seine Liebe zu Rußland (er sprach perfekt russisch) dokumentiert sich in der Wahl vieler Sujets, vor allem in seiner großartigen letzten Oper, *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* nach Dostojewski, einer in expressionistische Bereiche vorstoßenden Antioper, in der – noch mehr als in Mussorgskis *Boris Godunow* – das namenlose Leid der Entrechteten im Mittelpunkt steht. *Die Ausflüge des Herrn Broucek*, eine Satire auf provinzielles Kleinbürgertum, ist hierzulande weniger



Leoš Janáček. Holzschnitt von Jean Lebedeff

bekannt wie auch die Oper *Osud (Schicksal)*, in der die Welt einer mondänen Kurortgesellschaft nachgezeichnet wird. Zweifellos am populärsten ist *Das schlaue Füchslein*, das Walter Felsenstein 1956 durch eine beispielhafte Inszenierung bekannt gemacht hat und das inzwischen alle großen und auch kleine Bühnen erobert hat. In diesem Meisterwerk mit seinen auf jedes »Orchesterpedal« verzichtenden, ungemischt strahlenden Klangfarben äußert sich die pantheistische Naturliebe eines Mannes, der einmal gesagt hat: »In jeder Kreatur ein Funke Gottes.« Die Atmosphäre dem Diesseits zugewandter Lebensbejahung, durch die Liebe zu einer 40 Jahre jüngeren Frau hervorgerufen, umgibt auch die grandiose *Sinfonietta* mit der durchdringenden Frische ihrer Fanfaren und den unverbrauchten Erfindungsreichtum des Bläsersextetts *Mladi* (Jugend). Auf Janáček, der am 12. August 1928 in Ostrau gestorben ist, trifft in vollem Umfang Henry Millers Ausspruch zu: »Meine Jugend hat spät begonnen.«

Das Neuartige und Zukunftsweisende in Janáčeks Musiksprache ist sein Formbegriff, der an die Stelle des symphonischen Entwicklungsbegriffs die additive Reihung und Umsetzung relativ kurzer, rhythmisch prägnanter Motive setzt. Hans Heinz Stuckenschmidt hat dieses Verfahren treffend mit dem Bauprinzip der Schachtelhalme verglichen. Hinzu kommt die ungewohnte Orchestrierung, die bei den Opern Höhen- und Tiefenlagen bevorzugt, so daß sich die Gesangslinien dazwischen ungehindert entfalten können. Sie vermeidet, vor allem im Spätwerk, das Mischen der Orchesterfarben, wie Debussy und Ravel es so subtil beherrschten, und setzt zu dessen Stelle die Leuchtkraft der unvermischten Orchesterfarben, die sozusagen aus der Natur der einzelnen Instrumente entsteht. Damit wird Janáček zu einem Exponenten der Klangfarbenkomposition, wie sie in unseren Tagen systematisiert worden ist. Als weiterer »moderner« Zug kann Janáčeks Abkehr vom L'art pour l'art des Symbolismus gelten. Seine Hinwendung zum volkstümlichen Idiom einerseits und sein glühendes Engagement im rein humanen wie im politischen Sinn andererseits bewirken nicht zuletzt, daß seine Mitteilung auch heute noch zeitlos überzeugend wirkt.

Jenufa

Oper aus dem mährischen Bauernleben
in drei Akten – Text von Gabriele Preiß.
Deutsche Fassung von Max Brod.
UA: Brünn 1904
Wiener EA: 1918
Personen: Die alte Buryja (A) – Laca, ihr Stiefenkel (T) – Stewa, ihr Enkel (T) – Die Küsterin, Witwe, ihre Schwiegertochter (S) – Altgesell (Bar) – Dorfrichter (B) – Seine Frau (MS) – Karolka, ihre Tochter (MS) – Eine Magd (MS) – Barena, Dienstmagd in der Mühle (MS) – Jano, Schäferjunge (S) – Tante (A) – Zwei Stimmen (S und Bar) – Musikanten, Dorfvolk.

Ort und Zeit: in einem mährischen Gebirgsdorf Ende des 19. Jahrhunderts.

Jenufa, Ziehtochter im Haus der strengen Küsterin, erwartet von dem Müllerburschen Stewa ein Kind. Mit Bangen harrt sie auf das Ergebnis der Musterungskommission und ist glücklich, als sie erfährt, daß Stewa nicht einrücken muß. Aber zur erhofften Heirat kommt es nicht, da Stewa sich in stark angeheitertem Zustand so unmöglich benimmt, daß die Küsterin die Hochzeit um ein Jahr hinausschiebt. Laca, der vernachlässigte Stiefbruder Stewas, der Jenufa ebenfalls liebt, versucht ihr den Nebenbuhler auszureden. Da sie ihn kaum be-

achtet, schlitzt er ihr in einem Anfall rasender Eifersucht mit einem Messer die Wange auf.
Als Jenufa im Haus der Küsterin einen Knaben zur Welt gebracht hat, versucht die Hausherrin, Stewa, der sich mittlerweile mit Karolka, der Tochter des Dorfrichters, verlobt hat, an seine Pflicht zu erinnern und zur Ehe zu nötigen. Als dies mißlingt, ertränkt die Küsterin das Neugeborene im Eis, um ihr Haus vor Schande zu bewahren. Laca gegenüber behauptet sie, Jenufa habe ein totes Kind zur Welt gebracht; auch Jenufa selber sucht sie weiszumachen, daß es gestorben sei, während sie im Fieber lag. Sie überredet Jenufa, in die Hochzeit mit Laca einzuwilligen. Als am Morgen der Hochzeit das tote Kind aus dem Mühlbach gefischt wird und der Verdacht sich auf Jenufa richtet, nimmt die Küsterin die Schuld auf sich. Karolka erkennt Stewa als Urheber des Unheils und trennt sich von ihm; auch Jenufa will Laca freigeben. Als er erklärt, daß er immer bei ihr bleiben wolle, erkennt sie das Ausmaß seiner Liebe, so daß die Hochzeit doch noch über die Bühne gehen kann.
Die Musik ist von allen Opern Janáčeks am meisten aus dem Geist der mährischen Volksmusik empfunden. Dies zeigt sich besonders bei dem Rekrutenchor im ersten und der Hochzeitsmusik im letzten Akt. Ihr Gefühlsüberschwang und Pathos sind gleichermaßen fern von Kitsch wie hohler Pose. Typisch ist die kleinmotivische, der Wortmelodie angepaßte Deklamation, die aber auch Raum für kantable Aufschwünge läßt.

Katja Kabanowa
Oper in drei Akten – Text von Vincenc Červinka nach A. N. Ostrowskis Drama »Gewitter«. Deutsche Fassung von Max Brod.
UA: Brünn 1921
Deutsche EA: Köln 1922
Personen: Dikoj, Kaufmann (B) – Boris, sein Neffe (T) – Marfa Kabanicha, reiche Witwe (A) – Tichon, ihr Sohn (T) – Katja, seine Frau (S) – Kudrjasch, Lehrer (T) – Barbara, Pflegetochter der Kabanicha (MS) – Kuligin, Freund des Kudrjasch (Bar) – Glascha (MS) – Feklucha (MS) – Eine Frau (A) – Mägde, Volk.
Ort und Zeit: die Kleinstadt Kalinow an der Wolga Mitte des 19. Jahrhunderts.

In der dumpfen Kleinstadtatmosphäre von Kalinow lebt der gebildete, aber etwas farblose Boris widerstrebend bei seinem Onkel Dikoj, den er zu beerben hofft. In demselben Städtchen führt Katja ein tristes Dasein unter der Knute ihrer herrischen Schwiegermutter. Ihr Mann Tichon, zu schwach, um sie vor ihr zu schützen, geht auf den Gütern seiner Wege; Katja, die sich allein gelassen und unglücklich fühlt, verliebt sich in den jungen Boris. Nach einer Auseinandersetzung mit der Schwiegermutter über alte und neue Moralbegriffe gesteht sie Barbara ihre Liebe zu Boris. Diese hat Mitleid mit Katja und arrangiert ein Stelldichein im Rahmen der neuen Moral, für sich mit ihrem Liebhaber Kudrjasch und für Katja mit Boris. Katja kann nicht widerstehen und vergißt für ein paar Stunden das Elend ihrer Ehe. Aber Schuldgefühle richten Katja zugrunde. Als sie anläßlich der Rückkehr ihres Mannes, ihrer Sinne nicht mehr mächtig, in Gegenwart von Kudrjasch, Dikoj und der Kabanicha, die in einer Ruine Schutz vor einem Gewitter suchen, ihr Verhältnis zu Boris hinausschreit, kommt es zum Eklat. Die Schwiegermutter fordert strengste Bestrafung für Katja. Barbara und Kudrjasch entziehen sich ihrer Herrschaft durch Flucht nach Moskau. Boris, nichtssagende Worte stammelnd, läßt sich durch seinen Onkel strafversetzen. Katja stürzt sich verzweifelt in die Wolga, die anderen bleiben versteinert zurück.
Die an dramatischen und lyrischen Akzenten gleichermaßen reiche Musik bevorzugt russische b-moll-Stimmung. Die kurzgliedrige Motivverschachtelung läßt kein Leitmotivpanorama im Wagnerschen Sinn entstehen, sondern paßt sich unauffällig den psychologischen Situationen an.

Das schlaue Füchslein
Oper in drei Akten nach der Tiernovelle »Die Abenteuer des Füchsleins Schlaukopf« von Rudolf Tešnohlídek – Text vom Komponisten.
Deutsche Bearbeitung von Max Brod, Neufassungen von E. Richter, H. Voigt und W. Felsenstein.
UA: Brünn 1924
Deutsche EA: Mainz 1927
Personen: Der Revierförster (Bar) – Die Försterin (A) – Der Schulmeister (T) – Der Pfarrer (B) – Der Geflügelhändler Háraschta, ein Landstreicher (B) – Füchslein Schlaukopf (S) – Das kleine Füchslein (Kinderstimme) – Der Specht (A) – Der Dachs (B) – Andere Tiere: Hund, Hahn, Henne, Grille, junge Stute, Frosch, Fliege, Mücke, Eule, Eichelhäher (S bis B) – Ballett der Waldvögel, der Libelle, des Igels und des Eichhörnchens.
Ort und Zeit: Märchenwald und Märchenzeit.

Die von Max Brod durch Einbeziehung des Zigeunermädchens Terynka dramaturgisch bereicherte Handlung beginnt mit dem Traumerlebnis des Försters, der im Wald eingeschlafen ist und in den Augen eines jungen Füchsleins das Mädchen zu sehen glaubt, dem er hier zum erstenmal begegnete und das auch in den Köpfen seiner Mitzecher, des Dorfschulmeisters und des Pfarrers, herumspukt. Er greift sich das kleine Tier und nimmt es mit nach Hause, wo es für Unruhe im Hühnerhof sorgt, bis ihm schließlich die Flucht zurück in den Wald gelingt. Es fängt mit dem Dachs Streit an, der beleidigt seinen Bau räumt. Füchslein Schlaukopf begegnet Reineke Fuchs, und der Specht als Standes-

Das schlaue Füchslein. Städtische Bühnen Bielefeld, 1978. Der Hahn: GudrunVolkert, das Füchslein: Hiroko Kashiwagi; Inszenierung: Götz Fischer

beamter traut das Paar im Beisein der Tiere des Waldes. Als der Wilderer Háraschta dem Förster mitteilt, daß er Terynka heiraten werde, ist dieser verwirrt und legt ein Fuchseisen aus. Die zahlreichen Fuchskinder singen, von der Mutter gewarnt, ein Spottlied. Aber als sie über Háraschtas Korb voller Gänse herfallen, ereilt Füchslein Schlaukopf die tödliche Kugel des Wilderers, der ihm das Fell abzieht, um es Terynka zu schenken. Um seinen Katzenjammer zu besänftigen, flieht der Förster vor der Hochzeitsmusik in den Wald. Dort nickt er wieder wie zu Beginn ein und sieht wiederum ein Füchslein, das Schlaukopf wie aus dem Gesicht geschnitten ist. Er ist mit dem Gang der Dinge versöhnt und ergibt sich beruhigt in den Erneuerungswillen der Natur.
Die Musik dieses »Tschechischen Sommernachtstraums« (Vogel) ist schönstes Beispiel für Janáčeks Naturliebe und Gestaltungswille (»...ich tauche zwar in der Natur unter, doch ich gehe nicht unter«). Sie ist keineswegs impressionistisch, sondern vermittelt in ihrer eher kargen Nüchternheit die Faszination eines magischen Realismus.

Aus einem Totenhaus
Oper in drei Akten nach F.M. Dostojewskis »Aufzeichnungen aus einem Totenhaus« – Text vom Komponisten. Deutsche Fassung von Max Brod.
UA: Brünn 1930
Deutsche EA: Berlin 1930
Personen: Alexander Petrowitsch Gorjantschikow (Bar) – Aljeja, ein junger Tatar (S oder T) – Luka Kusmitsch (Gefängnisname), früher Filka Morosow (T) – Schischkow (Bar) – Der große Sträfling (Bar) – Platzkommandant (Bar) – Skuratow (T) – Tschekunow (Bar).
Ort und Zeit: russische Sträflingskolonie am Fluß Irtysch in Sibirien zur Zarenzeit um 1850.

Im Hof einer Gefängnisstation dämmern die Gefangenen in der düsteren Lageratmosphäre dahin. Der neue Gefangene Gorjantschikow wird eingeliefert und ausgepeitscht, obwohl er ein »Politischer« ist. Skuratow denkt an sein früheres schönes Leben und tanzt in irrer Ekstase umher, bis er zusammenbricht. Der große Sträfling hat einen Adler gefangen, dessen einer Flügel gelähmt ist. Gorjantschikow kommt mit Aljeja ins Gespräch und gewinnt dessen Vertrauen.
Am Ufer des Irtysch müssen die Häftlinge Staatsschiffe abwracken; sie bauen sich aus den Trümmern eine Theaterbühne und spielen darauf zwei Stücke, die ausgelassene Stimmung unter den Mithäftlingen auslösen. Im Dunkeln wirbt einer der Häftlinge um die Gunst einer Dirne. Alejeja wird bei einer Rauferei verwundet. Die Wache stellt die Ordnung wieder her.
Im Gefängnislazarett bringt Gorjantschikow Aljeja Lesen und Schreiben aus der Bibel bei. Schischkow erzählt, wie er vormals seine Frau erschlug, weil sie ihn betrogen hatte. In dem sterbenskranken Luka erkennt er seinen damaligen Nebenbuhler wieder. Gorjantschi-

kow erfährt, daß er begnadigt worden ist und entlassen wird. Die anderen Gefangenen geben dem Adler die Freiheit zurück in der Hoffnung, daß auch sie einmal diese Hölle lebend verlassen werden.
Die Musik dieser letzten Oper Janáčeks ist hart und herb und verzichtet auf melodiöse Höhepunkte. Es gibt keine solistischen Aufgaben im herkömmlichen Sinn; alle Gesangspartien sind als Teil eines Kollektivs zu verstehen. Die expressionistische Gewalt der erregenden Klangsprache im Orchester weist auf den ähnlich gearteten *Wozzeck* Alban Bergs voraus.

Taras Bulba
Rhapsodie für Orchester nach einer ukrainischen Legende von Nikolai Gogol
UA: Brünn 1921

Gogols historische Erzählung behandelt die Kämpfe der Zaporoger Kosaken gegen die Polen im 17. Jahrhundert. Das dreiteilige Werk ist keine symphonische Dichtung im Sinne Liszts, sondern ersetzt die motivische Durcharbeitung durch musikalische Gedanken, die ganz dem momentanen dramatischen Ausdruck zugeordnet sind.
1. Teil: Tod des Andreij. Taras Bulba tötet eigenhändig seinen Sohn, der aus Liebe zu einer schönen Polin zum Feind übergelaufen ist. 2. Teil: Tod des Ostapov. Der Vater muß mitansehen, wie sein zweitgeborener Sohn, der in polnische Gefangenschaft geraten ist, bei einem Fest in Warschau geköpft wird. 3. Teil: Prophezeiung und Tod des Taras Bulba. Der Kosakenhauptmann, der schließlich selbst von den Polen gefangengenommen worden ist, hat während seiner Hinrichtung auf dem Scheiterhaufen eine Vision vom kommenden Sieg und Ruhm seines Volkes. Der apotheotische Schluß gesellt zum Klang des vollen Orchesters die Orgel.

Sinfonietta
für Orchester
UA: Prag 1926

Der Anlaß für die Entstehung des Werkes war der bevorstehende Brünner Kongreß des Sokol, einer tschechischen Turnvereinigung mit patriotischem Hintergrund; für diese Veranstaltung sollte Janáček die Festfanfare schreiben. Den fünf Sätzen gab er folgende Überschriften: 1. Fanfaren, 2. Burg, 3. Königin-Kloster, 4. Straße, 5. Rathaus. Für Janáček verbanden sich damit lokale Gegebenheiten der Stadt Brünn. Dieter Schnebel sieht darin jedoch archetypische Konstellationen: »Die Fanfaren weisen auf das Fest der Lebensfreude, die Burg meint das Männliche und zugleich Schützende, die Klosterhöhle das weiblich Bergende, die Straße bedeutet den Bereich menschlicher Begegnungen, zugleich den des Austauschs, Verkehrs und den Zug in die Ferne, das Rathaus aber ist der Ort menschlicher Ordnung.« Jeder der fünf Orchestersätze ist für eine andere Besetzung geschrieben. Der 1. Satz ist für Blechbläser und Pauken, der 2. bevorzugt die Holzbläser, im 3. dominieren die Streicher, im 4. werden Holzbläser und Streicher kombiniert, der 5. Satz wiederholt den ersten mit dem ganzen Orchester.

Glagolitische Messe
für Soli, Chor, Orchester und Orgel
UA: Brünn 1927

Die Messe ist kein kirchenmusikalisches Werk im üblichen Sinn, obwohl sich der Text, von geringfügigen Kürzungen abgesehen, mit dem Messetext deckt, sondern ein inbrünstiger Lebenshymnus, für den Janáček gemäß seiner pantheistischen Naturfrömmigkeit an eine Realisierung unter freiem Himmel gedacht hat. Daß er mit diesem Werk jedenfalls nicht als ein resignierender Greis dastehen wollte, der im Alter seinen Frieden mit Gott macht, kann man der Postkarte entnehmen, die er einem Kritiker ins Haus schickte und auf der die gereizte Botschaft stand: »Weder Greis noch gläubig.« Die Aura des altslawischen Textes aus dem 9. Jahrhundert (»glagolitisch« heißt das vorkyrillische Alphabet, in dem die Texte geschrieben sind) verbindet sich für ihn mit dem Erlebnis der heimatlichen Natur. »Immerdar war der Duft der linden Wälder mir Weihrauch. Die Kirche wuchs mir zu der riesenhaften Größe des Waldes und des hochgewölbten Himmels in vernebelnde Weiten, eine Schafherde läutete darin die Glöckchen des Hochamts. Ich höre in dem Tenorsolo einen Hohenpriester, in dem Sopransolo einen mädchenhaften Engel, in dem Chor unser Volk. Die Kerzen – hohe Tannen im Wald und sternenentzündet und in der Zeremonie irgendwo die fürstliche Vision des heiligen Wenzeslaus. Und die Sprache der Glaubensapostel Kyrill und Method.«
Die Messe beginnt ähnlich wie die *Sinfonietta* mit feierlichen Fanfaren über Paukenbegleitung. Ein akkordisches Anfangsmotiv wird nach dem Variationsprinzip dynamischer Veränderung unterzogen. Das »Herr, erbarme dich« im Kyrie ist chorisch besetzt, gefolgt vom Sopransolo des »Christe eleison«. Das Gloria beginnt mit einer glockenartigen Melodie, bringt im Mittelteil vokale Terzengänge und mündet in ein ekstatisches Amen. Das Credo ist mit seinem hart deklamierenden Eröffnungsthema dramatisch akzentuiert, ein darauffolgendes orchestrales Zwischenspiel bezieht sich auf Szenen aus dem Leben Jesu. Das »Crucifixus« ist von verstörender Wildheit mit gewaltigem Aufschrei des Chores, das Sanctus verzichtet auf die übliche Stimmung verklärter Anbetung, sondern beginnt feierlich und selbstbewußt und mündet in jubelnde Weltlichkeit. Nach dem lyrisch-inständigen Agnus Dei

leitet ein bewegtes Orgelsolo zur feierlichen Intrada über, mit der das Werk zu einem unkonventionellen Schluß gelangt, der eben nicht Abschluß, sondern Aufbruch meint. SH

Leon Jessel
1871 – 1942

Der am 22. Januar 1871 in Stettin geborene Leon Jessel studierte in seiner Heimatstadt Musik, begann als Theaterkapellmeister und widmete sich dann ausschließlich seinen kompositorischen Arbeiten. Er schrieb Lieder und Couplets, Walzer, Märsche und Salonmusik. Charakterstücke wie *Parade der Zinnsoldaten* und *Der Rose Hochzeitszug* brachten ihm einen Ruf nach Berlin ein, wo er zunächst Mitarbeiter des Komponisten Walter Kollo war. Von seinem umfangreichen Schaffen, darunter viele plattdeutsche Singspiele und musikalische Volksstücke sowie 19 Operetten, ist nur seine 1917 in Berlin uraufgeführte Volksoperette *Schwarzwaldmädel* bis heute lebendig geblieben, die wie *Der Vogelhändler* von Carl Zeller und *Der fidele Bauer* von Leo Fall zu den Standardwerken dieses Genres gehört. Als Opfer der nationalsozialistischen Judenverfolgung starb Leon Jessel an den Folgen schwerer körperlicher Mißhandlungen während der Gestapohaft am 4. Januar 1942 in Berlin.

Schwarzwaldmädel
Operette in drei Akten – Text von August Neidhart.
UA: Berlin 1917
Personen: Blasius Römer, Domkapellmeister (Bar) – Hannele, seine Tochter (Soub) – Bärbele, Dienstmagd beim Domkapellmeister (Soub) – Jürgen, Wirt des Gasthofs »Zum Blauen Ochsen« (B) – Lorle, seine Tochter – Malwine von Hainau (S) – Hans (T) – Richard (T-Buffo) – Die alte Traudel – Schmusheim, ein Berliner (Komiker) – Theobald – Musikanten, Bauern, Bäuerinnen.
Ort und Zeit: St. Christoph im Schwarzwald zu Anfang dieses Jahrhunderts.
Schauplätze: im Haus des Domkapellmeisters; Platz vor dem Gasthof »Zum Blauen Ochsen«; im Gasthof »Zum Blauen Ochsen«.

Der alte Domkapellmeister Blasius Römer will seine junge Dienstmagd Bärbele heiraten. Einige Berliner Touristen, die Wanderburschen Hans und Richard, das kapriziöse Fräulein Malwine von Hainau und der sich als Salontiroler lächerlich machende Ur-Berliner Schmusheim bringen einigen Wirbel in das Idyll des Schwarzwaldortes St. Christoph, wo gerade das traditionelle Cäcilienfest gefeiert wird. Zum Schluß werden Hans und Bärbele ein Paar, und der im Herbst seines Lebens stehende Domkapellmeister sieht ein, daß Jugend zu Jugend gehört.

André Jolivet
1905 – 1974

Der neben Messiaen bedeutendste Vertreter der Gruppe »La Jeune-France« hielt sich zeitlebens von jedem Dogmatismus fern. Er wurde am 8. August 1905 in Paris geboren, wo er am 20. Dezember 1974 auch gestorben ist . In seiner Jugend schwankte er erst zwischen Drama, Bildhauerei und Musik, bis er sich endgültig für die Musik entschied. Er hatte das Glück, der einzige europäische Schüler von Edgar Varèse zu sein, dessen Klangexperimente für ihn wegweisend wurden. Parallel zu Oliver Messiaen erstrebte er anfänglich nicht mystisch-katholische, sondern heidnisch-magische Wirkungen, wie sie Igor Strawinski zum erstenmal in seinem *Sacre du Printemps* und Sergej Prokofjew in seiner skythischen Suite *Ala und Lolli* beschworen hatten. Zu dieser Phase gehören Werke wie *Ma-*

na für Klavier (1935), *Danse incantatoire* (Beschwörungstanz) für großes Orchester, *Ondes Martenot* und 6 Schlagzeuger (1936) sowie die *Cinq danses rituelles* (Fünf rituelle Tänze) für Klavier oder Orchester (1939). Ein zentrales Werk ist der symphonische Satz *Psyché* (1946), in dem Jolivet, angeregt durch den *Boléro* von Maurice Ravel, ein orchestrales Tutti gestalten wollte. Später mäßigte er die atonale Expressivität seiner Anfänge zugunsten einer erweiterten modalen Sprache. Er kam zu der Ansicht, daß »die wahre Musik diejenige ist, die jeder summen oder spielen kann, indem er glaubt, er habe sie selbst gemacht, oder in der er, wenn er sie hört, den Ausdruck seines eigensten, ganz einfach menschlichen Gefühls wiederfindet«. Wenngleich nicht so aufdringlich betont wie bei Messiaen, kommt auch bei Jolivet ein geistliches Moment zum Tragen, das seinen schönsten Ausdruck in der berühmten *Provenzalischen Messe* (mit dem Titelzusatz *pour le jour de la paix*, für den Tag des Friedens) für Sopran, Orgel und Tamburin (1940) findet. Daneben entstanden wirkungsvolle Instrumentalkonzerte (für Cello, Flöte, Harfe, Ondes Martenot und Trompete), 25 Bühnenmusiken, mehrere Ballette (*Guignol et Pandore*, 1944), die Buffo-Oper *Dolores* (1947) und das Oratorium *La verité de Jeanne* (1956). SH

Sidney Jones
1861 – 1946

Nach Arthur Sullivan war der am 17. Juni 1861 in Islington bei London geborene Sidney Jones Englands bedeutendster Operettenkomponist. Er schrieb zahlreiche Bühnenwerke und errang mit seiner Operette *Die Geisha* (UA: London 1896) Weltruhm.

Jones war der Sohn eines Militärkapellmeisters, der später auch als Theaterkapellmeister wirkte, und war bereits als 15jähriger Klarinettist im Orchester seines Vaters. Später wurde auch er Kapellmeister und reiste mit einer Theatertruppe, die Arthur Sullivans Operette *Der Mikado* aufführte, durch Großbritannien und dann durch ganz Europa. Das Vorbild Sullivans inspirierte Jones zu eigenen Operettenkompositionen, von denen neben der *Geisha* noch weitere in London erfolgreich aufgeführt wurden, sich aber nicht auf Dauer behaupten konnten. Außerdem schrieb er Lieder, Märsche und Tänze. Heute ist von ihm jedoch nur noch *Die Geisha* lebendig. Er starb am 29. Januar 1946 in Kew bei London.

Die Geisha
Operette in zwei Akten – Text von Owen und Harry Grunbank.
UA: London 1896
Personen: O Mimosa San, eine Geisha (S) – Katana, japanischer Leutnant (T) – Imari, japanischer Polizeipräfekt – Juliette, eine Französin (Soub) – Lady Constance Wynne, eine reiche Engländerin (S) – Reginald Fairfax, englischer Schiffsoffizier (T-Buffo) – Molly Seamore, seine Verlobte (Soub) – Tommy, Seekadett (T-Buffo) – Wun-Hi, ein Chinese, Besitzer des Teehauses der zehntausend Freuden (Komiker) – Geishas, englische Schiffsoffiziere und Touristen, Japaner und Japanerinnen.
Ort und Zeit: eine japanische Küstenstadt um die Jahrhundertwende
Schauplätze: Teehaus der zehntausend Freuden; Haus des japanischen Polizeipräfekten.

In einer japanischen Hafenstadt besuchen die Offiziere eines englischen Schiffes das Teehaus der zehntausend Freuden. Fairfax verliebt sich in die junge Geisha Mimosa. Da kommt auch die reiche englische Touristin Lady Wynne, die auf ihrer Luxusjacht eine Weltreise macht, mit ihren Freundinnen in das Teehaus, verläßt es aber schockiert, als sie das lustvolle Treiben der englischen Offiziere mit den Geishas sieht. Natürlich hat die schöne Geisha Mimosa viele Verehrer, unter ihnen den japanischen Leutnant Katana und den Polizeipräfekten Imari, der seine Amtsgewalt mißbraucht, um Mimosa für sich zu gewinnen. Das Teehaus soll geschlossen und die Geishas öffentlich versteigert wer-

den. Vergeblich versuchen der chinesische Teehausbesitzer Wun-Hi und die hübsche Französin Juliette, den Polizeipräfekten umzustimmen. Molly, die Verlobte des englischen Schiffsoffiziers Fairfax, hält anfangs Mimosa für eine Konkurrentin, erkennt dann aber, daß es sich um einen harmlosen Flirt handelt, und beschließt aus Übermut, sich als Geisha verkleidet ebenfalls versteigern zu lassen.
Der Polizeipräfekt will selbstverständlich bei der Versteigerung Mimosa erwerben, aber die reiche Lady Wynne macht ihm einen Strich durch die Rechnung. So kauft er die angebliche Geisha Molly und will sie heiraten. Die so entstandenen Komplikationen werden schließlich durch die Französin Juliette gelöst, die Mollys Rolle übernimmt und sich mit dem Polizeipräfekten trauen läßt. Fairfax bekommt seine Molly zurück, und durch Lady Wynnes Vermittlung werden Mimosa und Katana ein Paar.

Scott Joplin
1868 – 1917

Als Ragtime wird eine afroamerikanische Musik bezeichnet, die als Vorläufer des Jazz gilt, da beide Stilrichtungen aus einer Kombination europäischer tonaler Harmonie mit afrikanischen Rhythmen hervorgingen. Aber: Ragtime entstand um 1880 in Missouri, Jazz hingegen um die Jahrhundertwende in New Orleans; Ragtime war ausschließlich Klaviermusik, während Jazz die Instrumente der Blaskapellen benutzte; und wo Jazz auf Improvisation basierte, waren die Ragtime-Stücke komponiert, aufgeschrieben und durch Drucklegung verbreitet. Das Wort »Ragtime« bezieht sich auf die typisch afrikanischen Akzentverschiebungen, die als »ragged« (uneben, zackig, zerrissen) empfunden wurden.

Der hervorragende Ragtime-Komponist Scott Joplin wurde am 24. November 1868 in Texarkana/Texas, geboren. Sein Vater, ein Arbeiter und Exsklave aus North Carolina, war erst fünf Jahre zuvor durch die allgemeine Emanzipation befreit worden. Als Sklave spielte er Violine bei den Tanzabenden der Weißen; die Mutter, eine frei Geborene, sang und spielte Banjo; ein jüngerer Bruder spielte Gitarre. Als der 7jährige Scott bei Nachbarn ein Klavier entdeckte, zeigte er eine solche natürliche Begabung, daß seine Eltern ihm ein gebrauchtes Piano kauften. Damals gab es in fast jeder Stadt im Mittleren Westen der USA einen deutschen Musiklehrer, und ein solcher, beeindruckt von dem Spiel, das Scott sich selber beigebracht hatte, gab ihm kostenlosen Unterricht. Mit 14 verließ Joplin seine Heimatstadt und begann ein Wanderleben in »the sporting world«, dem Milieu der Bordelle, in dem ein unterhaltsamer Pianist immer gut verdienen konnte – zu einer Zeit, als es weder Radio noch Schallplatten gab. Am längsten hielt er sich in St. Louis und Sedalia, Missouri, auf; 1893 spielte er in Chicago, zur Zeit der Weltausstellung. 1897 brachten Musikverleger die ersten Piano- Rag-Noten auf den Markt; der Erfolg war überwältigend. Zwei Jahre später bekam Joplin seinen ersten Verlagsvertrag. Schon seine zweite Publikation, *Maple Leaf Rag*, wurde zum Schlager und hat seine Popularität bis heute nicht eingebüßt. Weitere Publikationen folgten (*The Entertainer, Easy Winners*), die Joplin berühmt und – zeitweilig – wohlhabend machten. Als »King of Ragtime« gab er 1907 sein Wanderleben auf und zog nach New York. Bis zu seinem Tod dort am 1. April 1917 hatte er rund 40 Piano Rags veröffentlicht; dazu Märsche, Walzer, Twosteps und Lieder. Sein ehrgeizigstes Projekt war die afroamerikanische Volksoper *Treemonisha* (1908-1911). Joplin glaubte an das Werk, ließ die Noten auf eigene Kosten drucken und fand Geldgeber für eine Aufführung, die 1915 in einem Saal in Harlem stattfand. Die einzige Vorstellung war ein Mißerfolg; Joplin war am Boden zerstört. Vor wenigen Jahren wurde die Oper in Amerika wieder aufgeführt und für die Schallplatte eingespielt. Obwohl die Handlung wie auch die Musik zum Teil banal ist, hat *Treemonisha* ergreifende Augenblicke – wie viele der Piano Rags: zugleich raffiniert und naiv. LB

Mauricio Kagel geb. 1931

Der argentinische Avantgardekomponist Kagel, wiewohl kein Schüler von John Cage, hat mit den Denkanstößen des amerikanischen Gurus der neuen Musik am entschiedensten Ernst gemacht, wenn auch in seiner Produktion nur selten etwas dem Zufall überlassen bleibt. An Erfindungsreichtum übertrifft er Cage vielleicht noch. Das Überraschende, nicht selten Provozierende seiner stets gegen die eingefahrene Erwartungshaltung der Hörer gerichteten Freisetzung und Inszenierung musikalischer Klangquellen und -möglichkeiten wird durch clownesken Übermut gemildert, der aber nicht den grundsätzlichen Ernst seiner Absichten vergessen läßt.

Kagel wurde am 24. Dezember 1931 in Buenos Aires geboren und ist im wesentlichen Autodidakt. Er kam 1957 als Stipendiat des Deutschen Akademischen Austauschdienstes nach Deutschland, wirkte u. a. als Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen (1960 bis 1966) und wurde 1969 als Nachfolger von Stockhausen Leiter des Instituts für Neue Musik an der Rheinischen Musikschule und der Kölner Kurse für Neue Musik. 1974 erhielt er einen Ruf als Professor an die dortige Musikhochschule.

Kagel hat im Lauf seiner musikalischen Entwicklung einen weiten Weg durchmessen. Mit der Gründlichkeit des Systematikers (»Hören ist Denken«) hat er von allem Anfang an Tradition in Frage gestellt und die Grenzüberschreitung der Medien angepeilt. Schon in seinem *Streichsextett* (1953), das vom Kompositionsstandard der Schönbergschule ausgeht, nähert sich der verfremdende Einsatz der Streicher der elektronischen Klangwelt, die er dann in *Transición I* und *II* (1958-1960) ausprobiert, dann aber nicht isoliert weiterverfolgt. In *Anagrama* für vier Gesangssoli, Sprechchor und Kammerensemble (1957/58) benutzt er ein lateinisches Palindrom Dantes zu Wortneubildungen in vier verschiedenen Sprachen. Verständlichkeit tritt dabei hinter der bis zur Geräuschhaftigkeit erweiterten Klangkomponente zurück. In der Folge experimentiert er mit ungewöhnlichen Klangerzeugern und denaturierten Klangquellen, so in der *Pandorasbox* (1960) für Bandoneon, in der *Musik für Renaissance-Instrumente* zum Monteverdi-Jahr 1967. Die *Ornithologica multiplicata* (1968) verstärkt mit Hilfe von Kontaktmikrophonen das Gezwitscher von Singvögeln. In *Schall* (1968) bezog er in ein Instrumentarium von 54 Schallquellen Jahrmarktinstrumente und Kuckuckspfeifen ein, eine selbstgebaute Glockengeige, Schildkrötenschalen, historische und exotische Blasinstrumente, einen Gartenschlauch und allerlei Gerümpel. *Unter Strom* (1968/69) ist eine Fortsetzung mit mechanisch-akustischen Mitteln. *Acustica* (1970) verläuft auf zwei Ebenen; einem Tonband mit elektronischen, instrumentalen und vokalen Klängen wird ein Musikerensemble gegenübergestellt, das mit einem z. T. höchst merkwürdigen Instrumentarium Klänge und Geräusche erzeugt. Es gibt dabei sogar Vögel, die beim Durchfliegen einer Lichtschranke Töne auslösen, so daß Sichtbares zum Vehikel von Klangereignissen wird. In *Exotica* (1972) wird der Begriff der Exotik relativiert, indem Meisterinterpreten Instrumente spielen, die zu spielen sie nicht gelernt haben. *Zweimannorchester* (1973) überantwortet zwei Musiker einem Rieseninstrumentarium mit 250 Konstruktionselementen, das sie von Drehstühlen aus in Gang setzen und zum Klingen bringen, Symbol für die Verstrickung in Automatik und Travestie des traditionellen Orchesters. Kagel widmet das Stück »einer Institution, die in Gefahr steht, auszusterben, dem Orchester«. Dabei ergeben sich mehr theatralische als musikalische Wirkungen, deren Komik allerdings etwas Unheimliches hat. Vom schauspielartigen Musizieren kam Kagel denn auch folgerichtig zum »instrumentalen Theater«, das in anspielungsreicher Weise Klang, Wort, Bewegung und kabarettistische Aktion zu einer Art von neuem Gesamtkunstwerk verbindet, zum erstenmal 1969 in *Sur Scène*, dann in den *Variaktionen* (1965) für Sänger und Schauspieler, am spektakulärsten in seinem abendfüllenden Werk *Staatstheater* (1971), einer Persiflage des traditionellen Opernbetriebs, und in der »Lieder-Oper« *Ars Deutschland* (1980). Kagel schildert seinen Weg zum

instrumentalen Theater so: »Ich fand, daß die meisten Elemente, die ein Konzert begleiten, szenischer Natur sind, und versuchte, einige dieser Elemente, die zum Ritual des Konzerts gehören, zu betonen, musikalisch zu artikulieren.« Der Oper wirft er vor, daß sie nicht die Musik, sondern die Handlung inszeniert, wodurch Symbiose von »absoluter« Musik und szenischer Darstellung vereitelt werde.

In Verfolgung dieses Ansatzes entstanden weitere wichtige Bühnenwerke. *Mare Nostrum* (1975) ist eine ätzende Satire auf den Kolonialismus, in *Kantrimusik* (1975) geht es um fiktive Folklore. Volksmusik, wie es sie nie gegeben hat, wird zum Schluß vom Dröhnen eines Traktors überlagert. *Bestiarium* – Klangfabeln auf zwei Bühnen (1976) – bezeichnet Kagel als ein »bös naives Stück für bös naive Erwachsene«. Aufblasbare Plastiktiere müssen die zerstörerische Tierliebe von Erwachsenen über sich ergehen lassen. Ihre Lebens- und Todesäußerungen werden mit brasilianischen und französischen Lockpfeifen imitiert. In einem Spiel auf zwei Ebenen wird aber auch der Mensch selber mit tierischen Attributen versehen und zum Schluß gehenkt, während eine flügelschlagende Eule ihn um einige Atemzüge überlebt.

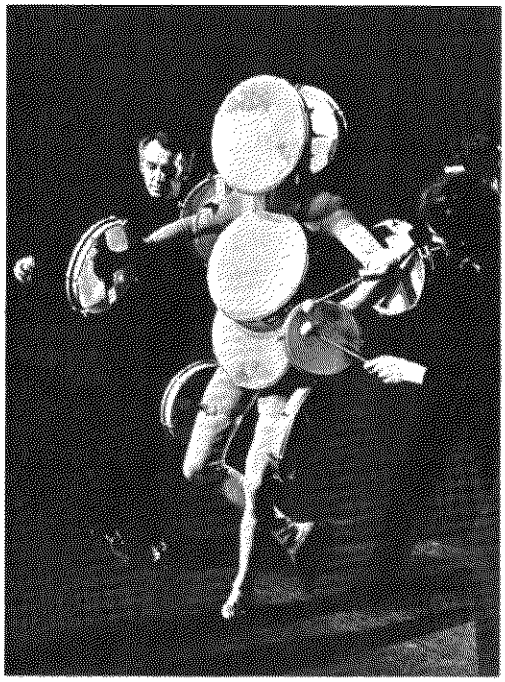
Theologische Fragestellungen dominieren in *Die Erschöpfung der Welt* (1980), in *La Trahison orale* (Der mündliche Verrat, 1983) und in den *Liturgien* (1990). Ein weiterer Motivkern Kagelschen Erfindungsreichtums ist die hintersinnige Anverwandlung von Gestalten der Musikgeschichte, so in dem Film *Ludwig van* (1970), den *Variationen ohne Fuge* nach den Händel-Variationen von Brahms (1973), in *Fürst Igor, Strawinsky* (1982) und in der großen *Sankt-Bach-Passion* (1985). Eine Reihe von filmischen Arbeiten gibt es ebenso von ihm wie preisgekrönte Hörspiele. Da Kagel eine Zunahme publikumsloser Konzerte (Schallplatte, Kassette) feststellt, hat das Medium des Rundfunks für ihn besonderen Reiz. In *Der Tribun* (1980), einer Studie über die Verführbarkeit der Masse, ist der Autor Komponist, Sprecher und Regisseur in einem. Sein Hörspiel *Rrrrrr* (1982), eine Radiophantasie mit 46 musikalischen Fragmenten, deren Überschriften allesamt mit dem Buchstaben R beginnen, dient dann in seinem *Hörspiel über eine Radiophantasie* (1982) als Hintergrundmusik für Feierabendentspannung, die die Lückenhaftigkeit unserer Wahrnehmung bloßstellt.

Bühnenwerke

Staatstheater

Eine szenische Komposition in 9 Stücken.
UA: Hamburg 1971

In *Staatstheater* zerlegt Kagel den eingefahrenen Apparat eines traditionellen Opernbetriebs in seine einzelnen Darstellungsmittel (Aktion, Gesang, Tanzgeste, Instrumentation) und gibt ihn dergestalt der Lächerlichkeit preis. Diese Form der Gesellschaftskritik (»Die Oper ist es nicht wert, daß man seine Kraft vergeudet«) verzichtet zwar auf das vordergründig politische Engagement eines Hans Werner Henze oder eines Luigi Nono, entfaltet aber gerade in ihrer Beschränkung auf das ureigene Gebiet der Kunst provokative Wirksamkeit, wie die wütenden Reaktionen eines Teils des Uraufführungspublikums bewiesen.
Staatstheater besteht aus neun in sich geschlossenen Stücken: *Repertoire* (Szenisches Konzertstück), *Einspielungen* (Musik für Lautsprecher), *Ensemble* (für 16 Stimmen), *Debüt* (für 60 Stimmen), *Saison* (Sing-Spiel in 65 Bildern), *Spielplan* (Instrumentalmusik in Aktion), *Kontra-Danse* (Ballett für Nichttänzer), *Freifahrt* (Gleitende Kammermusik), *Parkett* (Konzertante Massenszenen).
In *Repertoire* werden akustische Grundmaterialien vorgeführt, die im normalen Theaterrepertoire nicht vorkommen. Musikinstrumente werden dazu nicht benötigt; statt dessen hört man in Dutzenden von kurzen Mimo-Szenen beispielsweise eine Ventilpumpe, einen Reißverschluß, einen Wecker, Zellophan, Metallstäbe, Teppichklopfer. In *Mea culpa* klopft ein Akteur mit einer Schlagzeug-Fußmaschine gegen einen unter seinem Pullover verborgenen Teller. In *Ensemble* sitzen 14 Starsolisten, Vertreter der großen Fächer wie Koloratursopran, Tenor-Buffo und Basso profondo, in den Kostümen einer ihrer Hauptrollen auf goldenen Stühlen. Sie singen die musikalischen Verhaltensmuster ihrer Rollen auf Nonsense-Silben und entlarven so die Primitivität von Operntextbüchern. Gleichzeitig wird durch die Kombination verschiedener Stimmtimbres wie etwa eines dramatischen Soprans mit einem Koloratursopran demonstriert, welche ungewohnten Klangfarben sich auf diese Weise erzeugen lassen. Nachdem sich die normalerweise stehenden Solisten zu einem sitzenden Ensemble zusammengefunden haben, löst sich im Abschnitt *Debüt* der normalerweise



Staatstheater. Hamburgische Staatsoper, 1973. Der Trommelmann

statische Chor in 60 solistische Rollen auf, die eine beliebig zu arrangierende Folge von winzigen Auftritten haben, in denen die Bühnenfiguren aller Zeiten vom Bettelweib bis zum König Revue passieren. Der Tote im Leichenwagen zieht unversehens den Vorhang zurück und beginnt einen zornigen Disput mit dem Trauerzug; der Schwan erscheint ohne Lohengrin, aber mit Kassettenrecorder; anstelle des Drachen wird ein Krokodil vom Schnürboden herabgelassen, und Siegfried schlägt mit einem Schaumgummihammer auf den Amboß, eine Materialentgleisung, wie sie schon der Pop-Artist Claes Oldenburg vorgeführt hat. Opernchöre spielen Mundharmonika oder tragen feierlich Aida-Trompeten vor sich her. In *Kontra-Danse* mühen sich Nichttänzer mit Posen und Figuren der Ballettkonvention ab; die *Freifahrt* des Orchesters ist auf ein paar Bläser, Streicher und Schlagzeuger beschränkt, die sich mit der Erzeugung einiger Töne abquälen, während hinter ihnen eine Projektionsfläche die Wasser- und Feuerprobe aus der *Zauberflöte* suggeriert. Zum Schluß verbinden sich Chor und Solisten in der Intonation des immer gleichen Intervalls, während sie nebenbei gymnastische Lockerungsübungen absolvieren.
Der Einfallsreichtum dieser Operntravestie erschließt sich in vollem Umfang nur in der szenischen Realisation. Ein Schallplattenmitschnitt der Hamburger Uraufführung vermittelt die musikalische Komponente.

Mare Nostrum
Entdeckung, Befriedung und Konversion des Mittelmeerraumes durch einen Stamm aus Amazonien.
UA: Berlin 1975

Das Werk entstand als Auftragsarbeit der Berliner Festwochen zusammen mit dem Pariser Festival d'automne zum 25jährigen Bestehen der Festwochen anläßlich des Programm-Leitthemas »Die kulturelle Einheit rund um das Mittelmeer in Geschichte und Gegenwart«. Kagel erläutert die Idee des Werkes so: »Dieses Mal sollten die Außereuropäer jenen Kontinent entdecken, von dem die ertragreichen Kolonisationsreisen ausgingen. Der Stamm aus Amazonien, der das Mittelmeer entdeckt und befriedet, um es schließlich angemessen zu konvertieren, geht mit dem gleichen Ehrgeiz und der gleichen Rücksichtslosigkeit zu Werk wie jene Eroberer, die für dieses Spiegelbild Modell gestanden haben.« Kagel meint also, die Indianer wären beim Kolonisieren nicht anders vorgegangen als die Weißen, wenn sie nur zuerst am Zuge gewesen wären. Die Austauschbarkeit historischer Rollenträger offenbart also eine Art Machtdarwinismus. Die Umkehrung entlarvt jedoch auch die Überheblichkeit der Kolonisatoren, die ihre ausbeuterische Habgier ja immer mit dem Mäntelchen der Menschheitsbeglückung getarnt haben. Ein Bariton singt die Rolle des Indianers, des letzten Überlebenden eines zur Zeit der Handlung schon ausgestorbenen Indianerstammes. Er bedient sich bei seinem Bericht einer Art von Gastarbeiterdeutsch, um sich glaubhaft auszudrücken. Ein Kontratenor verkörpert die Rolle des jeweiligen »weißen Eingeborenen« der mediterranen Länder, die Ziel der Invasion aus Amazonien sind. Ihr Eroberungszug geht von Portugal nach Spanien, Italien, Griechenland, in die Türkei und nach Israel-Palästina. Die Spanier müssen sich, nachdem man ihnen die Zungen herausgeschnitten hat, auf Befehl des Zauberers zum Stammesglauben bekehren. Dies ist erzählte Handlung; wirkliche Handlung gibt es nur wenig auf der Bühne, für die Kagel ein hölzernes Becken in der Form des Mittelmeers vorsieht, um das sich die Sänger und Instrumentalisten gruppieren. Der Indianer tötet stellvertretend für alle Eroberten den als arabische Bauchtänzerin verkleideten weißen Eingeborenen im immer mehr sich verschmutzenden Mittelmeer (»Totenbauchtanz«).
Die Musik enthält sich allzu vordergründiger Exotismen. Es gibt Anklänge an spanische, altfranzösische, italienische und arabische Musik, die den Fortgang der Eroberung widerspiegeln, sich jedoch nie rein entfalten, sondern ständig das Empfinden hervorrufen, daß ein Idiom das andere unterdrückt und in primitiven Mischformen aufgeht. Höhepunkte sind die Verfremdungseffekte des Mozartschen *Rondo alla turca*, wo

unter Einbeziehung arabischer Modi demonstriert wird, wie Türken den Satz gehört hätten, sowie die Paraphrase über eine Szene aus der *Entführung*.

Die Erschöpfung der Welt
Szenische Illusion in 11 Bildern: I. Zum Ursprung: einige Taten und Flüche des Herrn – II. Die Entstehung des Bühnenbildes als Parabel – III. Der zoologische Garten Gottes – IV. Flut, Sintflut, Vorsintflut – V. Hymnus und Prozession der Ebenbilder Gottes – VI. Chronik der Fortpflanzung und Verwandlung – VII. Appetit und Glaube – VIII. Klagelieder – IX. Tanzszene zur Totenfeier mit Danksagung – X. Tableau de concert – XI. Fleischwolf Gottes: Finale.
UA: Stuttgart 1980

Die verräterische Umformulierung des Titels von Schöpfung in Erschöpfung gibt einen Hinweis darauf, daß es Kagel auch diesmal darum geht, festgefahrene Anschauungen und Lesarten – hier den Schöpfungsbericht – kritisch unter die Lupe zu nehmen. Das beginnt schon beim 1. Bild, in dem Mann und Frau in einer hoffnungslos zerstörten Welt zu einer Art dreibeinigem Monster verschmolzen sind, das die Stichworte einer negativen Theologie artikuliert: »Am Ende erschöpfte Gott den Himmel und die Erde. Die Erde war wüst und öde, Smog lag auf der Urflut, und der Geist Gottes schwamm in den Abwässern. Und Gott sprach: Es werde Licht! Aber es ward kein Licht. Und Gott sah, daß die Finsternis gut war.« In den folgenden Bildern wird die biblische Schöpfungsgeschichte rekapituliert. Gott gelingt es doch noch, nach einigen vergeblichen Versuchen Licht werden zu lassen. Adam und Eva entdecken mit der Sexualität die Musik (Flöte und Glocke als Geschlechtsorgane), ein Fabelbestiarium à la Hieronymus Bosch mit phantasievollen Lauterzeugungsmöglichkeiten entsteht. Die weiteren Stationen vom Aufstieg und zugleich Niedergang des Menschen erreichen im 10. Bild einen Höhepunkt mit der Kantate über »Höre mich, erhöre mich«.
Aber der theologische Appell an das Ohr Gottes hat nicht die gewünschte Wirkung. Im Gegenteil. Zum apokalyptischen Finale senkt sich der »Fleischwolf Gottes« über die Menschheit, eine Zerstörungsmaschinerie, die als eine Art grausiger Deus ex machina die abgetrennten Köpfe und Gliedmaßen wieder ausspuckt.
Kagels blasphemisch wirkender theologischer Ansatz resultiert aus seiner Beschäftigung mit dem Problem der Theodizee, der Rechtfertigung Gottes angesichts des Bösen in der Welt. Da laut Kagel »Gott eine Erfindung des Menschen ist, die notwendig ist, um einen Dialog führen zu können«, wird klar, daß für ihn die Darstellung Gottes als eines zerstörerischen Demiurgen Symbol für die Selbstzerstörung des Menschen ist.

Orchesterwerke

Heterophonie
für Orchester
UA: Köln 1962

Dieses wichtige Werk, Kagels Beitrag zur aleatorischen Kompositionspraxis, wurde bei seiner Uraufführung von den Musikern torpediert, so daß erst die von Michael Gielen durchgesetzte Aufführung im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik (1967), die auch als Schallplattenmitschnitt vorliegt, eine zureichende Vorstellung vermittelt.
Heterophonie bedeutet musikalisch den Zusammenhang des Nichtzusammenhängenden, den gleichzeitigen Ablauf verschiedener Klangereignisse, die von Aufführung zu Aufführung variieren. Die Anzahl der bespielten Teile und ihre Reihenfolge bleiben im Rahmen bestimmter Vorgaben ins Ermessen des Dirigenten gestellt; selbst Instrumentalbesetzung und Sitzweise der Musiker können von Mal zu Mal verändert werden. In der Notierung der Einzelverläufe hält Kagel kunstvoll die Mitte zwischen serieller Prädetermination und aleatorischer Beliebigkeit, indem er nur die Lage und die Lagenbewegung notiert. Als Kompositionsmaterial dienen ihm charakteristische Kammermusikbesetzungen der letzten 60 Jahre, die er durch ein collageartiges Verfahren zueinander in Beziehung setzt.

Variationen ohne Fuge für großes Orchester über »Variationen und Fuge über ein Thema von Händel« für Klavier op. 24 von Johannes Brahms
UA: Hamburg 1973 aus Anlaß der Festveranstaltungen zum 140. Geburtstag von Brahms

Kagels Haltung, welche die substantielle Bewahrung der Tradition in einem Prozeß des Weiterdenkens anvisiert, spricht sich in einer fiktiven Adresse an den Komponisten in humorvoll begütigender Weise aus: »... bin in Versuchung, eines Ihrer Werke abzuschreiben und dabei manche unbedeutende Veränderung vorzunehmen. Es wimmelt nun plötzlich von Dissonanzen... Ich versichere Ihnen, daß ich den rhythmischen Verlauf Ihrer Komposition nicht anzutasten gedenke. Lediglich die Reihenfolge der Variationen und die Harmonik möchte ich umstellen – ohne das Wesentliche der Ideen unkenntlich zu machen.« Tatsächlich übernimmt Kagel den Rhythmus der einzelnen Teile vom Original, etwa die duolisch-triolische Struktur der dritten, das Stakkato der siebenten und das Ostinato der achten Variation. Das Händel-Thema wird eingangs kakophonisch verschleiert, klingt in verstümmelter Form mehrmals an, bis es sich zum Schluß aus den mannigfachen Überlagerungen her-

ausgearbeitet hat. Die krönende Schlußfuge allerdings entfällt; statt dessen tritt ein Brahms-Imitator im Bratenrock und mit Bart auf die Bühne und rezitiert eine Textcollage von Äußerungen des Hamburger Meisters über seine Heimatstadt.

Liturgien
für Soli, Chor und Orchester
UA: Köln 1990

Die *Liturgien* sind eine Utopie von der friedlichen Koexistenz der drei großen Weltreligionen Judentum, Christentum und Islam, wie sie Lessing in seiner Ringparabel in »Nathan der Weise« vorschwebte. Kagel verwendet dafür einige Fragmente altjüdischer Gebete, des Muezzinrufs, der Psalmen, der katholischen Karsamstagsliturgie, byzantinischer Hymnentexte, des Te Deums und der »Missa votiva pro pace«. Die Überlagerung der verschiedenen Liturgien verdeutlicht die humanistische Überzeugung, daß alle Religionen im Grunde an denselben Gott glauben. So begegnen sich gleich zu Beginn das christliche Credo (Bar), das jüdische Morgengebet (B) und der Muezzinruf (T). Auf dem Höhepunkt erklingt in einer Art musikalischer Ökumene die Anrufung der Namen Gottes in den verschiedensten Sprachen. Kagel imaginiert mit den Mitteln der Klangillusion die Aura der verschiedenen Religionen: die baßlastige Atmosphäre der russischen Kirche mit ihrem Glockengeläut, das jüdische Ritual mit dem Klang der Trompete und des Widderhorns Schofar, das hier durch einen Zink repräsentiert ist sowie die Verkündigungsinbrunst des Islam. SH

Emmerich Kálmán
1882 – 1953

Der am 24. Oktober 1882 in Siófok am Plattensee geborene ungarische Komponist Emmerich Kálmán gehört neben Franz Lehár zu den führenden Repräsentanten des auf die klassische Zeit der Wiener Operette folgenden sogenannten silbernen Zeitalters der österreichisch-ungarischen Operette. Nach seinen Budapester Studienjahren betätigte er sich zunächst als Musikkritiker und komponierte ernste Musik. 1907 wurde er mit dem Franz-Joseph-Preis der Stadt Budapest ausgezeichnet. Er übersiedelte nach Wien und begann, angeregt durch Lehárs großen Erfolg, Operetten zu schreiben. Sein 1908 im Theater an der Wien uraufgeführtes Werk *Herbstmanöver* bestätigte sofort seine Begabung für dieses Genre. Die Wurzeln des großen Erfindungsreichtums seiner Melodien waren die in seiner Heimat ausgeprägte Liebe zur ungarischen Zigeunermusik und seine natürliche Affinität zur Wiener Walzertradition, die so musikalisch eigenständige Welterfolge wie die Operetten *Die Csárdásfürstin* (1915) und *Gräfin Mariza* (1924) kennzeichnen. Die Renaissance vor allem dieser beiden Werke nach langen Jahren des nationalsozialistischen Verbots bestätigte ihre unverwüstliche Lebenskraft und ihre kompositorische Qualität. Ihre von gesellschaftlichen Standesunterschieden abgeleiteten Handlungsinhalte, die wohl schon zum Zeitpunkt der Uraufführung nicht sonderlich ernst genommen wurden, gehören zu einem Schema, dessen wirklichkeitsferne Romantik wichtiger Bestandteil der zu einem Eigenleben stilisierten Operettenwelt ist. Emmerich Kálmán emigrierte 1939 nach Amerika. Nach dem Kriege kehrte er nach Europa zurück und starb am 30. Oktober 1953 in Paris. Von seinen zahlreichen Erfolgswerken, in denen er von den 20er Jahren an auch Elemente der modernen Tanzmusik wirkungsvoll verarbeitete, seien hier nur noch *Die Bajadere* (1921), *Die Zirkusprinzessin* (1926), *Das Veilchen vom Montmartre* (1930) und seine letzte Operette, *Arizona-Lady* (1954), genannt.

Die Csárdásfürstin
Operette in drei Akten – Text von Leo Stein und Béla Jenbach.
UA: Wien 1915
Personen: Leopold Maria, Fürst von und zu Lippert-Weylersheim – Anhilte, seine Frau – Edwin Ronald, ihr Sohn (T) – Komtesse Stasi, Nichte des Fürsten (Soub) – Graf Boni Káncsianu (T-Buffo) – Sylva Varescu, Kabarettchansonette (S) – Feri von Kerekes, genannt Feri bácsi (Komiker) – Eugen von Rohnsdorf, Oberleutnant

– Botschafter MacGrave – Ein Notar – Kavaliere, Tänzerinnen, Zigeunermusiker, Kellner, Hofgesellschaft.
Ort und Zeit: Budapest und Wien um 1900.
Schauplätze: Kabarett »Orpheum« in Budapest; Wiener Palais des Fürsten von und zu Lippert-Weylersheim; Halle eines Wiener Nobelhotels.

Die gefeierte und umworbene Budapester Kabarettchansonette Sylva Varescu kann den von ihr geliebten Grafen Edwin Ronald von und zu Lippert-Weylersheim aus Standesgründen nicht heiraten. Abgesehen von solchen Rücksichten ist Edwin überdies durch fürstliche Familienpolitik der Komtesse Stasi versprochen. Sein der Chansonette gegebenes Eheversprechen zählt dabei wenig. Um ihn zu vergessen, geht Sylva auf eine längere Gastspielreise nach Amerika, während Edwin von ihrer Treulosigkeit überzeugt ist. Auf seiner Verlobung mit Stasi erscheint dann Sylva als angebliche Gattin des Grafen Boni Káncsianu. Schließlich löst sich alles in Wohlgefallen auf, und die richtigen Paare finden zueinander.

Gräfin Mariza
Operette in drei Akten – Text von Julius Brammer und Alfred Grünwald.
UA: Wien 1924

Personen: Gräfin Mariza (S) – Fürst Moritz Dragomir Populescu (Komiker) – Baron Koloman Zsupán, Gutsbesitzer aus Varasdin (T-Buffo) – Graf Tassilo Endrödy-Wittenburg (T) – Lisa, seine Schwester (Soub) – Teschekko, ein alter Diener Marizas – Berko, Zigeuner – Manja, eine junge Zigeunerin – Bauernburschen und -mädchen, Zigeuner, Dorfkinder, Gäste, Tänzerinnen.
Ort und Zeit: Ungarn um 1924.
Schauplatz: auf dem schloßähnlichen Landgut der Gräfin Mariza.

Unter falschem Namen verwaltet Graf Tassilo Endrödy-Wittenburg den Gutsbesitz der Gräfin Mariza, um für seine Schwester Lisa eine Brautausstattung zusammenzusparen. Da erscheint eines Tages in Begleitung einer Gesellschaft, der auch Lisa angehört, die Gräfin Mariza auf ihrem Landsitz. Um die lästigen Freier abzuwimmeln, hat sie als Bräutigam einen gewissen Baron Koloman Zsupán aus Varasdin erfunden, der nun zu ihrer Überraschung tatsächlich auftaucht. Um die Verwirrung vollkommen zu machen, verliebt sich die Gräfin in ihren Gutsverwalter, glaubt jedoch durch einen mißverständlichen Brief, von ihm nur ausgenutzt zu werden. Zum Schluß klärt sich alles auf, die Gräfin heiratet Tassilo und dessen Schwester Lisa den Grafen Zsupán.

Heinrich Kaminski 1886 – 1946

In einer Zeit, die zutiefst geprägt war vom Ersten Weltkrieg und von seinen verheerenden Folgen, nahm die Musik in Deutschland in weiten Bereichen eine Wende zur Sachlichkeit und Nüchternheit. Eine neue Ordnung wurde angestrebt, Musik geschrieben, die bar jeglichen Weltschmerzes den Geist der Zeit in klare Tonalität und sparsame, rationale Satzstrukturen zu fassen versuchte. Ungeachtet dieser Entwicklung gab es einzelne, die einen ganz anderen Weg gehen mußten. Zu ihnen gehörte Heinrich Kaminski, der am 4. Juli 1886 in Tiengen im Schwarzwald geboren wurde. Für ihn bedeutete musikalisches Schaffen die Suche nach einem dem Menschen innewohnenden geistigen Urprinzip. Seine Musik, auch wenn zum Teil sakral wie die Orgelmusik, der *69.* und der *130. Psalm*, das *Magnifikat* und seine Choräle, hat wenig mit der Kirche zu tun. Sie zeugt vielmehr von einer inneren Religiosität, dem Ausdruck einer höchst vergeistigten Lebenshaltung, die der Komponist und seine Familie bis in den realen Alltag hinein zu verwirklichen suchten. Vieles in Kaminskis Leben fügte sich denn auch für den Außenstehenden auf eine fast wundersame, für ihn aber auf eine seiner Weltanschauung völlig entsprechende Weise. Doch war er keineswegs weltfremd oder lebte gar zurückgezogen. Er erkannte sehr wohl die drohenden Zeichen der Zeit, und seine Musik, besonders die *Dorische Musik für Orchester* (1934), wurde von vielen in einer Epoche zunehmenden Barbarismus als ein letztes Stück humanistischer Geisteswelt empfunden. Während des Dritten Reiches erging gegen ihn ein zeitweiliges Berufsverbot, Verfolgung drohte, die ihn ins Exil zwang, Todesfälle

in der Familie und im engeren Freundeskreis überschatteten sein Leben. Nachdem es ihm noch gelungen war, *Das Spiel vom König Aphelius,* eine pessimistische Legende von der Vergeblichkeit des Guten, abzuschließen, erlag er am 21. Juni 1946 in Ried (Bayern) einem Krebsleiden. Heute gehört er zu den fast Vergessenen. Werke wie sein *Concerto grosso,* wie *Introitus und Hymnus,* die Lieder und seine Kammer- und Instrumentalmusik warten auf eine Wiederentdeckung. JK

John Kander
geb. 1927

Am 18. März 1927 in Kansas City/Missouri geboren, studierte John Kander zunächst am Oberlin College in Ohio und dann an der Columbia University in New York und beendete seine Ausbildung als Master of Arts. Danach arbeitete er als Arrangeur, Korrepetitor und Dirigent, schrieb Film- und Fernsehmusiken und hatte mit einem Song für Barbra Streisand großen Erfolg. In den 60er Jahren begann er sich als Bühnenkomponist einen Namen zu machen. Nach *A Family Affair* (1962) und *Flora, the Red Menace* (1965) folgte 1966 das Musical *Cabaret.* Mit diesem Werk erreichte John Kander den bisherigen Höhepunkt seiner Komponistenlaufbahn.

Für den 1972 nach dem Musical *Cabaret* gedrehten und mit acht Oscars ausgezeichneten Film, der mit Liza Minelli, Joel Grey, Michael York und Helmut Griem in den Hauptrollen ein Welterfolg wurde, schrieb Kander einige neue Songs. Auch in der Handlung weicht der Film bei einigen Episoden vom Bühnenmusical ab. In beiden Versionen ist die Musik in Stil und Instrumentation perfekt den Melodien und Rhythmen der 20er Jahre nachempfunden. Anklänge an den zeitgenössischen Musikstil von Kurt Weill verleihen dem Werk eine besonders authentische Note. Die musikalische Umsetzung auch der gesellschaftlich-politischen Situation zu Anfang der 30er Jahre zeigt sich sehr eindringlich in dem Song *Tomorrow Belongs to Me* (Der morgige Tag ist mein), der als schlichtes, gefühlsbetontes deutsches Volkslied beginnt und sich dann durch rhythmische Verschiebungen schließlich in ein nationalsozialistisches Marschlied verwandelt.

Von den nachfolgenden Bühnenwerken *The Happy Time* (1968), *Zorbá* (1968), *70 Girls, 70* (1971), *Chicago* (1975) und *The Act* (1977) wurden *Zorbá* (Sorbas) und *Chicago* auch im deutschsprachigen Raum aufgeführt. John Kanders bisher letzter großer Erfolg war der Titelsong des Films »New York, New York« (1977), den Liza Minelli kreierte und dem dann auch Frank Sinatra zu weltweiter Popularität verholfen hat.

Cabaret

Musical in zwei Akten – Buch von Joe Masteroff nach den »Berlin Stories« von Christopher Isherwood und dem Schauspiel »I Am a Camera« von John van Druten, Gesangstexte von Fred Ebb – Deutschsprachige Fassung von Robert Gilbert.

UA: New York 1966

Personen: Sally Bowles, Kabarettsängerin – Der Conférencier – Clifford Bradshaw, Schriftsteller – Ernst Ludwig – Fräulein Schneider, Zimmervermieterin – Herr Schultz, Obsthändler – Fräulein Kost – Ein Zollbeamter, ein Taxichauffeur, Matrosen, Barbesucher, Kellner, eine Damenkapelle und Girls im »Kit-Kat-Club«.

Ort und Zeit: Berlin zu Anfang der 30er Jahre unseres Jahrhunderts.

Der junge amerikanische Schriftsteller Clifford Bradshaw reist nach Berlin, um dort Anregungen für einen Roman zu erhalten. Er erlebt die letzte Phase der Weimarer Republik und die ersten Sturmzeichen des aufkommenden Nationalsozialismus.

Ernst Ludwig, ein junger Deutscher, den Clifford auf der Reise nach Berlin kennenlernt, vermittelt ihm eine billige Unterkunft bei Fräulein Schneider, der Inhaberin einer kleinen Pension. Im »Kit-Kat-Club«, einem der vielen Berliner Animierlokale mit Tischtelefon und Kabarettprogramm, begegnet Clifford der dort auftretenden Sängerin Sally Bowles. Die beiden verlieben sich ineinander und ziehen zusammen.

Sie macht ihn mit dem Berliner Nachtleben und vor allem mit dem Tingeltangel-Milieu vertraut, dessen schillernde Zwiespältigkeit der Conférencier des »Kit-

Kat-Clubs« ebenso anziehend wie abstoßend repräsentiert. Clifford und Sally verleben eine glückliche Zeit, doch die sich immer aggressiver gestaltenden politischen Verhältnisse greifen auch in ihr Leben ein. Ernst Ludwig versucht, Clifford für die Politik der Nationalsozialisten zu benutzen. Als es zu antijüdischen Ausschreitungen kommt, löst die Zimmervermieterin Fräulein Schneider ihre Verlobung mit dem jüdischen Obsthändler Schultz. Clifford begreift, daß er nicht mehr lange in Deutschland bleiben kann, und bittet Sally, die von ihm ein Kind erwartet, mit ihm nach Amerika zu gehen. Sie will aber ihre Karriere fortsetzen und den »Kit-Kat-Club« nicht verlassen. So läßt sie das Kind abtreiben und bleibt beim Kabarett, das für sie das Leben ist, so wie ihr umgekehrt das Leben wie ein Kabarett erscheint. SP

Rudolf Kattnigg
1895 – 1955

Rudolf Kattnigg wurde am 9. April 1895 in Klagenfurt in Kärnten geboren und studierte an der Wiener Musikakademie, an der er dann ab 1922 lehrte und 1926 zum Professor ernannt wurde. Von 1928 bis 1934 war er Direktor der Musikschule in Innsbruck, lebte anschließend in Berlin und ab 1939 in Wien, wo er sich auch als Konzert- und Operndirigent einen Namen machte. Er schrieb u. a. Symphonien, Orchesterwerke, Konzerte für Soloinstrumente, Kammermusik, Klavierstücke, Lieder, Filmmusik und vor allem Operetten, von denen die 1937 in Leipzig uraufgeführte *Balkanliebe* besonders erfolgreich war. Die Hauptfigur dieser auf reizvolle Weise südslawische und italienische Musikelemente verwendenden Operette ist der Fürst des balkanischen Phantasiestaats Illyrien, der in Venedig im Exil lebt, zum Schluß aber sein Land und die geliebte Braut zurückerhält. Das Tenorlied *Juble, mein Herz* und die Barkarole *Leise erklingen Glocken vom Campanile* aus diesem Werk sind noch heute sehr bekannt. Rudolf Kattnigg starb am 2. September 1955 in Klagenfurt.

Milko Kelemen
geb. 1924

Der jugoslawische Komponist Milko Kelemen lebt und wirkt in Deutschland; hier haben ihn auch die Aufführungen seiner Opern bekannt gemacht. Er wurde am 30. März 1924 zu Podrawska Slatina (Kroatien) geboren, studierte an der Musikhochschule in Zagreb, bei Olivier Messiaen in Paris und bei Wolfgang Fortner in Freiburg. Seine Teilnahme an den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt brachte ihn auf die Idee, in seiner Heimat die Musikbiennale Zagreb ins Leben zu rufen. 1969 erhielt er einen Ruf an das Robert-Schumann-Konservatorium in Düsseldorf, 1973 an die Musikhochschule Stuttgart.

Kelemen begann mit folkloristischen und neoklassizistischen Werken. Für seine aus der Beschäftigung mit der Dodekaphonie erwachsene Kompositionsmethode der »Gruppentechnik« wurde vor allem das Vorbild Fortners bestimmend. Er organisiert kleine und kleinste Intervalle in Gruppen, die er »Modi« nennt, innerhalb deren die Parameter austauschbar oder wiederholbar sind. Er selber erläutert sein Verfahren wie folgt: »So eine Kompositionsweise ist eigentlich nicht zwölftönig, da Tongruppen ausgelassen werden oder auch einige Male hintereinander benutzt werden können. Auch ist diese Arbeitsweise nicht seriell, weil die einzelnen Gruppen der Töne, der rhythmischen, dynamischen oder Anschlagswerte im Rahmen jeder Gruppe austauschbar sind, im Sinne eines kleinen Modus.«

Kelemens Stärke liegt in der unerschöpflichen Phantasie seiner Klangfarbenerfindung. So verwendet er u. a. Kuriosa wie Ketten, Kupferfolien, gestimmte Steine oder auch einen Sack mit zerschlagenen Glasflaschen. Sein Orchester ist meist groß besetzt und mit Soloinstrumenten kombiniert. Viele seiner Stücke sind erstaunlich prägnant und kurz. Aus der Fülle seiner Werke seien genannt: *Equilibres* für zwei Orchester (1963), *Composé* für zwei Klaviere und Orchestergruppen (1967), *Changeant* für Violoncello und Orchester (1968).

Für seine Opern wählt er die literarischen Vorlagen aus dem Bereich des absurden Theaters und des existentiellen Ideendramas. *Der neue Mieter* (nach Eugène Ionesco) wurde 1964 in Münster uraufgeführt, *König Ubu* nach Alfred Jarry 1965 in Hamburg, *Der Belagerungszustand* nach Albert Camus 1970 ebenfalls in Hamburg. Das letztgenannte Werk wurde sein größter Erfolg. Die Aura des durch das Auftreten der Pest entstehenden Grauens wird mit elektronischen Mitteln beschworen, aber neben Geräuscheffekten aller Art gibt es auch »opernmusikalische Elemente« (Kelemen) wie Duette, Terzette und Ensembles. Die Chorpartien sind am reichsten mit musikalischer Lyrik ausgestattet, die Solopartien pendeln zwischen Sprechgesang und exaltiertem Ausdruck. SH

Rudolf Kelterborn
geb. 1931

Als einer der wenigen Schweizer Komponisten nach Arthur Honegger, Frank Martin und Rolf Liebermann findet Rudolf Kelterborn internationale Beachtung. Er wurde am 3. September 1931 in Basel geboren und studierte bei Willy Burkhard, Günter Bialas, Wolfgang Fortner und Igor Markevitch. 1960-1968 unterrichtete er an der Nordwestdeutschen Musikakademie in Detmold, ging dann als Kompositionslehrer an die Musikhochschule Zürich und war 1975–1980 Abteilungsleiter Musik im Deutsch-schweizerischen und Rätoromanischen Radio in Basel. Anschließend übte er Lehrtätigkeiten in Karlsruhe und Zürich aus.

Kelterborns Schreibweise ist durch äußerste Intervallspannungen gekennzeichnet und erlaubt sich trotz serieller Schreibweise der Tonalität angenäherte Freiheiten. Musik ist für ihn Medium der Mitteilung. Er beruft sich auf Bachs Begriff einer »Recreatio animae«, Musik als seelisch-geistige Gemütsergötzung, was natürlich nicht in einem platt unterhaltenden Sinn mißverstanden werden sollte. Kelterborn ist sich der Grenzen musikalischer Mitteilung bewußt: »Was Musik nicht kann, ist dies: politisch oder gesellschaftsverändernd wirken. Selbst Versuche, durch eine Art kritischer Komposition Mißstände des Musikbetriebs, Überholtheiten der Konzertformen, das Unwesen der Starinterpreten und ähnliches an den Pranger zu stellen, müssen scheitern.« Das richtet sich deutlich an die Adresse Mauricio Kagels und ist eine Absage an den Agitationsanspruch Luigi Nonos. Kelterborn hat dagegen einerseits eine Vorliebe für dramatische Formen, andererseits eine Affinität zur Sphäre des Traumhaft-Irrationalen. Letztere wird schon in der Wahl der Titel ersichtlich: *Vier Nachtstücke* für Kammerorchester (1963), *Phantasmen* für großes Orchester (1966), *Traummusik*, sechs Stücke für kleines Orchester (1971). Das dramatisch-gestische Element wird in Werken wie *Kommunikationen* für sechs Instrumentalgruppen (1973) und *Changements* für großes Orchester (1973) spürbar. So verwundert es nicht, daß Kelterborn auch ein Ballett geschrieben hat: *Relations* (1976), das sich in folgende 5 Abschnitte gliedert: Equilibre, Interventions, Groupements, Résonances und Confrontations. Von seinen Opern (*Die Errettung Thebens*, Zürich 1963, *Kaiser Jovian*, Karlsruhe 1967, *Ein En-*

gel kommt nach Babylon, UA: Zürich 1977) war letztgenannte am erfolgreichsten. Bemerkenswert dabei ist, daß Dürrenmatt sein Stück für die Opernbühne umschrieb.

Als weitere Komponente im Schaffen Kelterborns verdient die geistliche Musik erwähnt zu werden: *Musica Spei* für Chor, Orgel und Solosopran (1968) und das Oratorium *Die Flut* nach der Bibelübersetzung Martin Bubers (1965). SH

Jerome Kern 1885 – 1945

Jerome Kern gehört der Generation vor George Gershwin an und war einer der erfolgreichsten und besten Musicalschreiber des New Yorker Broadway. Er wurde am 27. Januar 1885 in New York geboren und erhielt eine vorzügliche musikalische Ausbildung in New York, Heidelberg und London. Der »Master of Arts« begann aber seine Karriere ganz von unten als Song-Plugger, Probenpianist und Arrangeur. Bald wurden die Produzenten auf seine frischen melodischen Einfälle aufmerksam und bauten seine Songs in ihre Shows ein. Sein erstes eigenes Werk, *The red Petticoat* (1912), brachte zum erstenmal den Wilden Westen in einer zusammenhängenden Handlung auf die Bühne. Die Serie der großen Erfolge begann 1914 mit der Operette *The Girl from Utah* (darin der Song *They didn't believe me*); es folgten 1920 *Sally* (mit *Look for the Silver Lining*) und 1925 *Sunny* (mit der Melodie *Who*). Sein bestes Werk war aber das 1927 uraufgeführte Musical *Show Boat* nach dem gleichnamigen Roman von Edna Ferber. Kern begnügte sich darin nicht mit der billigen Reihung von Nummern, sondern bemühte sich um die musikalische Profilierung der Hauptgestalten und des Handlungsablaufs. Aufsehen erregte, daß hier zum erstenmal die Liebe einer Farbigen zu einem Weißen thematisiert wurde. Die deutsche Erstaufführung fand erst 1970 in Freiburg statt.

Jerome Kern schrieb insgesamt 33 Bühnenwerke. Er war ein unermüdlicher Arbeiter, der an seinen Einfällen feilte. »Im allgemeinen schreibe ich zwanzig Melodien, um zwei gute zu gewinnen.« Er verzichtete auf komplizierte Harmonien, wie sie dann Gershwin verwendete, doch erwies sich die Einfachheit seiner Melodien als erstaunlich ausbaufähig in einem fast symphonisch zu nennenden Sinn.

Kern schrieb auch mehrere Konzertkompositionen: *Scenario for Show Boat* (1931), *Day Dreaming* (1941) und die *Mark-Twain-Suite* (1942).

Show Boat
Musical in zwei Akten – Buch und Gesangstexte von Oscar Hammerstein nach dem gleichnamigen Roman von Edna Ferber – Deutschsprachige Fassung von Janne Furch.
UA: New York 1927
Personen: Kapitän Andy – Parthy, seine Frau – Magnolia, beider Tochter – Gaylord Ravenal – Julia, eine Mulattin – Steve, ihr Mann – Ellie – Frank – Joe, Heizer – Queenie, Köchin – Windy, Steuermann – Pete, Maschinist – Rubberface, Inspizient – Der Sheriff – Zwei Bärenjäger – Jim, Besitzer des »Trocadero« – Jack, Pianist – Baumwoll- und Hafenarbeiter, Frauen und Mädchen, Besucher der Weltausstellung von 1893 in Chicago, Schausteller, ein Hotelportier, Gäste und Personal des »Trocadero«.

Ort und Zeit: in der Hafenstadt Natchez am Mississippi; auf dem Theaterschiff »Cotton Blossom« in Chicago zwischen 1890 und 1927.

Im 19. Jahrhundert fuhren auf dem Mississippi und seinen zahlreichen Nebenflüssen Theaterschiffe von Anlegeplatz zu Anlegeplatz. Die Shows auf diesen Schiffen waren für die Bewohner der Städte und Dörfer und für die Arbeiter auf den Plantagen oft die einzige Abwechslung und Unterhaltung. Dementsprechend bestand das Repertoire der Theaterschiffe vorwiegend aus sehr volkstümlichen Schauspiel-, Gesangs- und Tanzdarbietungen.
Eines dieser Theaterschiffe, das Show Boat »Cotton Blossom« (Baumwollblüte), legt in dem kleinen Städtchen Natchez an und wird von der Bevölkerung mit

Begeisterung empfangen. Kapitän Andy stellt die Mitglieder seiner Theatertruppe vor und fordert die Schaulustigen auf, die Vorstellung zu besuchen.
Die mit dem Schauspieler Steve, einem Weißen, verheiratete Mulattin Julia ist der Star der Truppe. Da der eifersüchtige Steve gegen Pete, der Julia nachstellt, handgreiflich geworden ist, denunziert Pete die im Staate Mississippi verbotene Mischehe. Zwar gelingt es Steve und Julia, der Verhaftung zu entgehen, aber sie müssen das Schiff verlassen und fliehen. Um die Show zu retten, übernimmt Magnolia, die Tochter des Kapitäns und seiner geschäftstüchtigen Ehefrau Parthy, die Rolle von Julia. Auch für Steve wird schnell ein Ersatz gefunden. Der Abenteurer und Glücksspieler Gaylord Ravenal hat sich in Magnolia verliebt. Da er außerdem vom Sheriff aufgefordert wurde, die Stadt zu verlassen, nutzt er die Gelegenheit, sich als Schauspieler auf dem Schiff anzubieten, und wird Magnolias Partner auf der Bühne und im Leben. Sie heiraten, verlassen einige Jahre später das Show Boat und gehen nach Chicago.
Ravenal verfällt wieder dem Glücksspiel, und da er unfähig ist, für seine Frau und die kleine Tochter Kim zu sorgen, trennt er sich von der Familie.
Ellie und Frank, die früher auch auf der »Cotton Blossom« Schauspieler und Sänger waren und nun im modernen Showbusineß Karriere machen, treffen mit der verzweifelten Magnolia in Chicago zusammen. Sie geben ihr den Rat, sich in dem Nachtlokal »Trocadero« zu bewerben, wo außer ihnen auch die Mulattin Julia auftritt. Auch sie wurde von ihrem Mann verlassen und ist deshalb dem Alkohol verfallen. Als Julia erfährt, daß Magnolia dringend eine Arbeit braucht, um sich und ihr Kind zu ernähren, verläßt sie heimlich das »Trocadero«, damit Magnolia ihre Stelle einnehmen kann.
Magnolia macht als Showstar Karriere. Ravenal, der die Trennung von seiner Frau bereut, befreit sich endgültig von seiner Spielleidenschaft. Auf dem Show Boat »Cotton Blossom«, das noch immer von dem inzwischen alt gewordenen Kapitän Andy geleitet wird, treffen die beiden nach vielen Jahren wieder zusammen und finden erneut zueinander. SP

Wilhelm Kienzl
1857 – 1941

Von Kienzls 10 Opern wird heute nur noch *Der Evangelimann* gespielt. Der Komponist wurde am 17. Januar 1857 in Waizenkirchen (Oberösterreich) geboren, studierte in Graz neben Musik auch Philosophie, Physik und Literatur und wurde 1879 in Wien mit der Arbeit »Die musikalische Deklamation« promoviert. Er lernte Richard Wagner in Bayreuth kennen und war mit dem Volksdichter Peter Rosegger eng befreundet. Verschiedene Positionen als Kapellmeister führten ihn nach Amsterdam, Hamburg, München und Graz. An den Welterfolg seines *Evangelimanns* (1895) konnte er nur noch mit dem *Kuhreigen* (1911) anknüpfen. In Kienzls Musik mischen sich verschiedene Einflüsse. In seiner Kammermusik wird das Vorbild Adolf Jensens und Robert Schumanns spürbar. Auf dem Gebiet der Oper gelangte er zu einer eigenständigen Mischung aus romantischen, volkstümlichen und veristischen Elementen, die er selbst als »in der künstlerischen Darstellung realistisch und im Ziel ideal« charakterisierte. Kienzl starb am 3. Oktober 1941 in Wien.

Der Evangelimann
Oper in zwei Akten nach einer Erzählung aus L. F. Meißners »Aus den Papieren eines Polizeikommissärs«.
UA: Berlin 1895
Personen: Friedrich Engel, Vogt im Kloster St. Othmar (B) – Martha, dessen Nichte und Mündel (S) – Magdalena, deren Freundin (A) – Johannes Freudhofer, Schullehrer zu St. Othmar (Bar) – Mathias Freudhofer, sein jüngerer Bruder, Amtsschreiber im Kloster (T) – Xaver Zitterbart, Schneider (T) – Anton Schnappauf, Büchsenmacher (B) – Friedrich Aibler, älterer Bürger (Bar) – Seine Frau (MS) – Frau Huber (S) – Hans, Bauernbursche (T) – Die Stimme des Kegelbuben (S) – Ein alter Leiermann – Der Abt – Benediktiner, Bürger, Bauern, Knechte, Kinder.
Ort und Zeit: Benediktinerkloster St. Othmar in Niederösterreich 1820 und Wien 1840.

Johannes Freudhofer beobachtet mit steigender Eifersucht die Liebe zwischen Martha und seinem jüngeren Bruder Mathias. Er schwärzt die beiden beim Klostervogt an, der daraufhin Mathias aus dem Amt jagt. Da Martha weiter zu ihm hält, steckt Johannes das Kloster in Brand und lenkt den Verdacht geschickt auf seinen

Bruder. Der 2. Akt spielt 20 Jahre später. Martha hat sich inzwischen aus Verzweiflung in die Donau gestürzt. Mathias zieht, nach 20 Jahren unschuldig ertragener Haft immer noch mit dem Makel des Brandstifters behaftet, als Wanderprediger von Ort zu Ort. Als sein Bruder ihm auf dem Todeslager gesteht, daß er seinerzeit das Kloster angezündet hat, bringt er die moralische Kraft auf, ihm zu verzeihen.
Die Musik zu diesem etwas rührseligen Sujet ist reich an biedermeierlichen Elementen (Kegelszene). Die bekanntesten Arien sind »O schöne Jugendtage« und »Selig sind, die Verfolgung leiden«.. SH

Wilhelm Killmayer
geb. 1927

Killmayer zählt zu den wenigen deutschen Gegenwartskomponisten von Rang, die den Boden der Tonalität nie verlassen haben. Er wurde am 21. August 1927 in München als Sohn eines Lehrers geboren, studierte bei Freiherr von Waltershausen und wurde 1952 Schüler Carl Orffs, von dem er das volksliedhafte, durch vielfache Schlagzeugzutaten gewürzte Idiom übernahm. Er wirkte zeitweise als Ballettkapellmeister an der Bayerischen Staatsoper in München, wo er 1974 eine Professur an der Musikhochschule übernahm..

Killmayer schreibt mit Vorliebe für Singstimmen: »Ich verwende die Singstimme als alleinigen Träger des musikalischen Geschehens. Der Orchesterpart ist Begleitung und Stütze, wie in der italienischen Oper bei Verdi und wie im Jazz. Meine unmittelbaren Vorbilder sind der Jazz und die Opernformen aus vorklassischer Zeit.« Bekannt wurde er durch seine übermütig verspielten Bühnenwerke nach Texten von Tankred Dorst, die Ballettoper *La Buffonata* (1961) und die musikalische Posse *Yolimba oder Die Grenzen der Magie* (Wiesbaden 1964, Neufassung 1970). Daß ihm nicht nur das geistreich Unterhaltsame zu Gebote steht (*27 Lektionen und Intermezzi in französischer und deutscher Sprache für Sänger und Schauspieler* 1965-1970 und *Französisches Liederbuch* 1980), beweist die ergreifende Kantate *Salvum me fac* für Bariton und Klavier (1971) nach den Worten des 68. Psalms »Herr errette mich, denn die Wasser gehen mir ans Leben«. Weitere Vertonungen gelten Texten von Garcia Lorca, Sappho und Hölderlin. Insbesondere Hölderlin erweist sich zunehmend als Inspirationszentrum für Killmayers Musikschaffen. Wie auch Harald Genzmer in seiner »Musik für großes Orchester nach Worten von Friedrich Hölderlin« (1979) und Heinz Holliger in seinem »Scardanelli-Zyklus« beschäftigt er sich in den *Hölderlin-Liedern* (1980-1985) im Vorgriff auf eine geplante Hölderlin-Oper mit den späten im Tübinger Turm entstandenen Gedichten. Killmayer schrieb auch Werke für apart besetztes Kammerorchester, z. B. *The Woods so wilde* (1970) nach einem englischen viktorianischen Lied und *Erinnerung an Mitterndorf* (1973), wo er als Junge vier Jahre verbrachte. In *Schumann in Endenich* (1972) versuchte er mit sparsamen Mitteln und unter Verzicht auf Zitate ein Psychogramm des Komponisten während seines letzten Lebensstadiums in der Anstalt in Endenich zu entwerfen. Auch mit der Gattung der Symphonie und symphonischer Dichtung hat sich Killmayer mehrfach auseinandergesetzt SH

Volker David Kirchner
geb. 1942

Volker David Kirchner, geboren am 25. Juni 1942 in Mainz, stammt aus einer alten Musikerfamilie, deren Vorfahren chassidische Juden waren. Ersten Violinunterricht erhielt Kirchner mit 5 Jahren. Als 8jähriger unternahm er – unter der Obhut seines Großvaters – erste Kompositionsversuche. In Mainz studierte Kirchner bei Günter Kehr (Violine) und Günter Raphael (Komposition). 1959 ging er mit Günter Kehr an die Kölner Hochschule für Musik. Hier nahm er an Kompositionskursen von Bernd Alois Zimmermann teil und hatte Kontakt zum Kreis um Karlheinz Stockhausen. Er setzte sich mit der neuen Musik und gleichzeitig mit dem zeitgenössischen Jazz auseinander. 1966-1988 war Kirchner Bratscher im Radio-Symphonieorchester Frankfurt, eine lehrreiche und fruchtbare Zeit, in der er spieltechnische Möglichkeiten mit ihren natürlichen Begrenzungen intensiv kennenlernte, »um nicht für den Schreibtisch, sondern vielmehr für die Praxis zu schreiben«. Heute lebt Kirchner als freischaffender Komponist in Mainz.

Seit Mitte der 70er Jahre arbeitet Kirchner hauptsächlich an musikdramatischen Werken. 1974 entstand *Die Trauung* nach dem Schauspiel von Witold Gombrowicz, eine traumartige Reflexion über die verlorene Nachkriegsgeneration. 1979 folgte das »szenische Requiem« *Die fünf Minuten des Isaac Babel*, 1980 *Das kalte Herz*, eine szenische Ballade nach Motiven von Wilhelm Hauff, die der Komponist 1987 überarbeitet hat, 1984/85 das Musikdrama *Belshazar*.

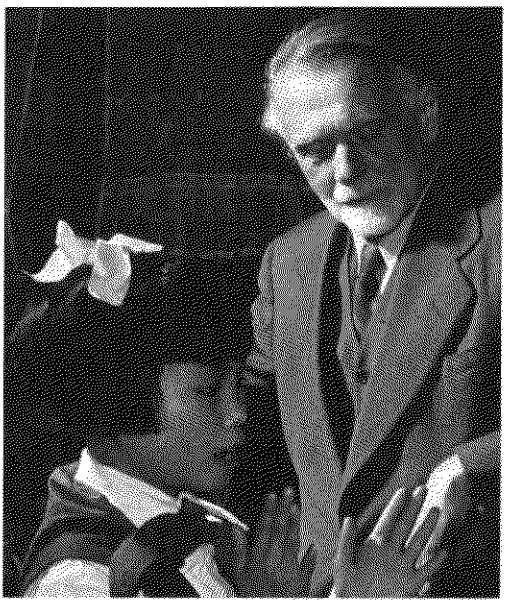
Die jüngsten Kompositionen Kirchners, das 1990 uraufgeführte *Requiem* – kompositorischer Reflex auf den Tod des Vaters – und *Erinys*, Threnos in zwei Teilen nach der »Orestie« des Aischylos, setzen die Reihe szenisch-dramatischer Werke fort. Aus dem Bereich reiner Instrumentalkompositionen verdienen die 1. Symphonie *Totentanz* (1982) und das Violakonzert *Schibboleth* (1989) hervorgehoben zu werden. Kirchners Musik verlangt geradezu nach dramatischer Agitation. Seine Bühnenmusiken sind expressive, meist symphonisch gedachte Fresken, die in ihren elegischen Momenten der Symphonik Schostakowitschs verwandt sind, während die tumultartigen Massenszenen (*Belshazar*) aus der Feder Pendereckis stammen könnten. SA

Giselher Klebe
geb. 1925

Der am 28. Juni 1925 in Mannheim geborene Giselher Wolfgang Klebe studierte in Berlin und war Privatschüler von Boris Blacher. Mit Orchester-, Kammermusik- und Konzertwerken machte er schon sehr früh auf sein eigenwilliges Talent aufmerksam und war dann auch mit Bühnenwerken erfolgreich. Klebe erhielt mehrere Preise und wurde 1957 als Dozent an die Nordwestdeutsche Musikakademie in Detmold berufen (1962 Professor). Von seinen frühen Arbeiten wurden besonders die *Orchestralen Metamorphosen über Paul Klees Bild »Die Zwitschermaschine«* bekannt. Klebe ging von den variablen Metren seines Lehrers Blacher aus und setzte sich mit der Reihentechnik auseinander, die er aber so handhabt, daß ihm die Möglichkeiten funktionaler Harmonik erhalten bleiben. Er schrieb zahlreiche Instrumentalwerke, darunter mehrere Symphonien und Vokalwerke. Nach den Balletten *Pas de trois* (1951), *Signale* (1955) und *Fleuronville* (1956) wandte er sich der Gattung der Literaturoper zu. Von seinen Opern seien genannt *Die Räuber* (UA: Düsseldorf 1957) nach Schiller, *Die tödlichen Wünsche* (UA: Düsseldorf 1959) nach Balzacs Roman »Das Chagrinleder«, *Die Ermordung Cäsars* (UA: Essen 1959) nach Shakespeare, *Alkmene* (UA: Berlin 1961) nach Kleist, *Figaro*

läßt sich scheiden (UA: Hamburg 1963) nach Ödön von Horváth, *Jacobowsky und der Oberst* (UA: Hamburg 1965) nach Franz Werfel, *Das Märchen von der schönen Lilie* (UA: Schwetzingen 1969) nach Goethe, *Ein wahrer Held* (UA: Zürich 1975) nach John Millington Synges Schauspiel »The Playboy of the Western World« und *Das Mädchen aus Domrémy* (UA: Stuttgart 1976) nach Schillers »Jungfrau von Orleans«, *Der jüngste Tag* (UA: Mannheim 1980) nach dem Schauspiel Ödön von Horváths und *Die Fastnachtsbeichte* (UA: Darmstadt 1983) nach einer Erzählung von Carl Zuckmayer.

Zoltán Kodály 1882 – 1967



Zoltán Kodály, um 1953

Am 16. Dezember 1882 in Kecskemét geboren, gilt Kodály nach Béla Bartók, mit dem er befreundet war, als bedeutendster Repräsentant der neuen Musik Ungarns. Als Komponist von internationalem Rang sowie als Volksliedforscher, Musiktheoretiker, Pädagoge und Musikkritiker gab er der ungarischen Musikentwicklung unseres Jahrhunderts entscheidende Impulse.

Kodály begann bereits als Kind zu komponieren und studierte dann am Konservatorium in Budapest, wo er später als Dozent wirkte. Aufenthalte in Berlin und Paris beeinflußten seine künstlerische Entwicklung, die sich am internationalen Musikgeschehen orientierte, aber – stärker noch als bei Bartók – in der Folklore und in nationalen Traditionen wurzelte und so zu einem sehr persönlichen, originellen Stil führte. Vor allem sein kraftvoller *Psalmus hungaricus,* die mitreißenden *Maroszéker Tänze,* die *Tänze aus Galánta* und die aus seiner Oper *Háry János* hervorgegangene Suite wurden international bekannt. Die Oper *Háry János* (UA: Budapest 1926) entstand nach einem Text von Béla Paulini und Zsolt Harsányi.

Der Titelheld ist eine ungarische Volksgestalt, eine Art ungarischer Münchhausen, und wurde von den Librettisten witzig-parodistisch gestaltet. Kodály schrieb dazu eine geistreich funkelnde, melodisch üppige und glänzend instrumentierte Musik. Auch die Oper *Die Spinnstube* (UA: Budapest 1932) ist musikalisch sehr gehaltvoll, obwohl es sich mehr um Stimmungsbilder handelt, um Volkslied- und Volkstanzszenen, die durch eine Rahmenhandlung zusammengehalten werden. Wie in allen seinen Werken ist auch hier die Musik vom französischen Impressionismus, von der deutschen Spätromantik, von der Zigeunermusik und von der ungarischen Volksmusik inspiriert. Außerdem schrieb Kodály zahlreiche Orchesterwerke, darunter die poetische symphonische Dichtung *Sommerabend,* Kirchenmusik, Chöre, Lieder, Kammermusik und Klavierwerke. Er starb am 6. März 1967 in Budapest.

Walter Kollo
1878 – 1940

Walter Kollo wurde am 28. Januar 1878 im ostpreußischen Neidenburg geboren. Nach einer umfassenden musikalischen Ausbildung am Konservatorium in Sondershausen war er als Korrepetitor und Theaterkapellmeister in Königsberg und Stettin tätig. Fasziniert von dem musikalischen Kolorit der Operette *Frau Luna* von Paul Lincke, übersiedelte er 1906 nach Berlin und wurde sehr rasch einer der führenden Komponisten des deutschen Unterhaltungstheaters. Er war zunächst Hauskomponist des Kabaretts »Roland von Berlin«, wo er zusammen mit der Volkssängerin Claire Waldoff seine steile Berliner Karriere begann. In Zusammenarbeit mit dem Librettisten Rudolph Schanzer und dem Komponisten Willy Bredschneider hatte er seine ersten Theatererfolge und entfaltete dann seine besondere Begabung für das volkstümliche Bühnengenre der musikalischen Berliner Posse. Seine Lieder und Couplets trafen genau den Berliner Volkston. Sie haben sich aus dem Zusammenhang seiner zeitbezogenen Bühnenwerke, von denen *Drei alte Schachteln* (1917), *Marietta* (1923) und *Die Frau ohne Kuß* (1924) zu nennen sind, gelöst und sind bis heute Evergreens geblieben. Walter Kollos umfangreiches Schaffen ist eine von der Kaiserzeit bis in die 20er Jahre reichende musikalische Chronik Berlins. In diesem Zusammenhang seien hier nur seine beiden Märsche *Untern Linden, Untern Linden* aus der Posse *Filmzauber* (1912) und *Solang noch Untern Linden* aus der Haller-Revue *Drunter und Drüber* (1923) genannt, in denen sich das Zeitklima der Jahre vor und nach dem Ersten Weltkrieg charakteristisch spiegelt. Das spezifische Können Walter Kollos als musikalischer Chronist Berlins bestätigt vor allem der bis heute anhaltende Erfolg seines zusammen mit dem Komponisten Willy Bredschneider geschaffenen Bühnenwerks *Wie einst im Mai* (1913), einer über drei Generationen reichenden Berliner Familienchronik. Dieser theaterwirksame Aspekt wurde durch die 1943 von Willi Kollo, dem Sohn des Komponisten, geschaffene textliche und musikalische Neufassung noch verstärkt. Walter Kollo starb am 30. September 1940 in seiner Wahlheimat Berlin.

Erich Wolfgang Korngold
1897 – 1957

Korngold war schon in jungen Jahren so erfolgreich, daß sich Dirigenten wie Arthur Nikisch und Felix Weingartner seiner Werke annahmen. Seinen größten Triumph erlebte er als 23jähriger, als in Hamburg und Köln gleichzeitig seine Oper *Die tote Stadt* uraufgeführt wurde, die dann 80 Bühnen nachspielten, aber nach einem Jahrzehnt schon wieder vergessen war. Erst im Sog der Nostalgiewelle ist sie wiederaufgeführt und auf Schallplatte eingespielt worden.

Korngold wurde am 29. Mai 1897 in Brünn geboren. Sein Vater, Julius Korngold, war der gefürchtete Chefkritiker der »Neuen Freien Presse« in Wien, der Arnold Schönberg und seiner Schule das Leben so sauer machte, daß diese sich mit der Gründung einer eigenen Zeitschrift (»23«) zur Wehr setzten. Der junge Korngold durfte schon als 10jähriger seine ersten Kompositionen Gustav Mahler vorspielen, der ihm auch Alexander von Zemlinsky als Lehrer empfahl. Einige Werke des 13jährigen erschienen als Privatdruck in der renommierten Universal-Edition. Seine beiden Einakter *Der Ring des Polykrates* und *Violante* (1916) hatten in München und unter seiner eigenen Leitung in

Wien großen Erfolg, der dann vom Welterfolg der *Toten Stadt* (1920) noch übertroffen wurde. Zu dieser Zeit war Korngold Dirigent am Hamburger Stadttheater. 1927 wurde er an die Wiener Musikhochschule berufen. 1934 emigrierte er in die USA, wo er im Auftrag der Filmgesellschaft Warner Brothers Pictures im Lauf der Jahre 15 größere Filmmusiken schrieb, in denen er Wagnersche Leitmotivtechnik auf die Gattung der Filmmusik übertrug. Außerordentlich erfolgreich wurden seine Musiken zu den Errol-Flynn-Filmen »Captain Blood« (Unter Piratenflagge, 1935), »The Adventures of Robin Hood« (König der Vagabunden, 1938) und »Sea Hawk« (Herr der sieben Meere, 1940). In der Musik zu dem 1942 entstandenen Film »The Constant Nymph« (Eine jungfräuliche Liebe) endet erstmals eine Filmhandlung mit einem durch keine Dialoge unterbrochenen, rein musikalischen Finale von über 6 Minuten Dauer. Korngolds Pionierarbeit als Filmkomponist setzte neue Maßstäbe für Möglichkeiten und Qualität von Filmmusik. Am 29. November 1957 starb er in Hollywood.

Korngold ist mit seiner an Giacomo Puccini orientierten opulenten Melodik und seiner Orchesterbrillanz ein typischer Vertreter des musikalischen Jugendstils. Für seine Erfolgsoper *Die tote Stadt* adaptierte er ein Hauptwerk des literarischen Symbolismus, den Roman »Bruges la morte« (1892) des Maurice Maeterlinck nahestehenden belgischen Dichters Georges Rodenbach, der darin das flandrische Brügge in eine Brutstätte der Dekadenz verwandelte, vergleichbar Thomas Manns »Tod in Venedig«. Die orchestrale Meisterschaft der Partitur ist unbestritten und erreicht in der Glocken- und Prozessionsvision eindrucksvolle Höhepunkte. Die Melodik neigt mit ihren sentimentalen Aufschwüngen etwas zum Operettenhaften; dies gilt gerade für die beliebtesten Stücke wie *Glück, das mir verblieb* und *Mein Sehnen, mein Wähnen.* Von seinen Werken der Emigrationszeit verrät die *Symphonie in Fis-Dur* (1950) immer noch die Klaue des Löwen. Häufig gespielt wird das *Violinkonzert in D-Dur,* dessen Themen ebenfalls aus Filmmusiken stammen und Virtuosen wie Jascha Heifetz alle Möglichkeiten zu geigerischer Selbstdarstellung bieten. Im Zuge seiner Renaissance wurden auch die Filmmusiken wiederentdeckt, auf mehreren CDs zugänglich gemacht und als filmhistorische Meisterwerke gewürdigt.

Die tote Stadt
Oper in drei Akten – Text von Paul Schott alias Julius Korngold nach dem Roman »Bruges la morte« von Georges Rodenbach und dessen Dramatisierung »Le mirage«.
UA: Hamburg und Köln 1920
Personen: Paul (T) – Marietta (S) – Frank (Bar) – Brigitta (A).

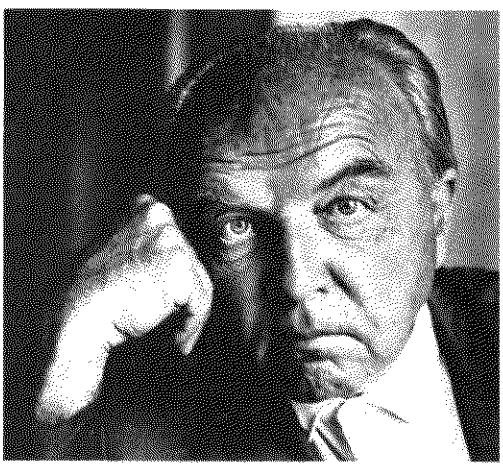
Die Oper, die eines der meistgespielten Werke in den 20er Jahren war, erhielt im Dritten Reich Aufführungsverbot. Wiederaufnahmen nach dem Zweiten Weltkrieg fanden trotz des durchaus guten Stoffes und vieler einprägsamer Melodien beim Publikum wenig Anklang. Der Stoff ist in hohem Maße psychologisch und symbolisch zu deuten. Ein junger Mann, Paul, lebt in der atmosphärisch »toten« Stadt Brügge nur noch der Erinnerung seiner zu jung verstorbenen Frau. Als ihn eines Tages ein Freund mit einer Varietétänzerin bekanntmacht, überrascht ihn die verblüffende äußere Ähnlichkeit dieser Frau mit der Verstorbenen. Zwischen ihm und dieser Frau bahnt sich eine verwirrende Beziehung an. Paul wird von ihrer erotischen Ausstrahlung angezogen, doch zugleich von der Erinnerung an die Tote immer wieder in seine Scheinwelt zurückgeholt. Im Verlauf einer Traumsequenz treibt die Tänzerin, die Paul Totenkult vorwirft und sich die an seine frühere Frau erinnernden Gegenstände aneignet, ihn in tiefste Gewissenskonflikte, aus denen er sich nur durch Mord an ihr befreien kann. Wieder in die Realität zurückgekehrt, fühlt er die Erleichterung, die ihm das Traumerlebnis gebracht hat. Die Fesseln der Erinnerung sind zerrissen, und er verläßt auf Anraten seines Freundes für immer die »tote Stadt«.

Georg Kreisler geb. 1922

Der österreichische Komponist, Pianist, Kabarettist und Schriftsteller Georg Kreisler wurde am 18. Juli 1922 in Wien geboren und studierte dort Klavier, Violine und Musiktheorie. 1938 emigrierte er mit der Familie in die USA, vervollkommnete an der University of Southern California seine musikalische Ausbildung und war dann von 1942 bis 1945 US-Soldat. Nach dem Zweiten Weltkrieg arbeitete er als Pianist und Chansonsänger in New Yorker Nachtlokalen und schrieb Songs für Rundfunk und Fernsehen. 1955 kehrte er in seine Geburtsstadt zurück, machte sich schnell als Interpret eigener Chansons einen Namen und gehörte mit Gerhard Bronner, Helmut Qualtinger, Peter Wehle und seiner späteren Frau Topsy Küppers zu den führenden Vertretern des Wiener Nachkriegskabaretts. In Rundfunk und Fernsehen, auf zahllosen Tourneen und nicht zuletzt durch viele Schallplatten machte er als Pianist und Vortragskünstler seine makaber-grotesken Chansons im ganzen deutschsprachigen Raum populär.

Sein gesellschaftskritisches und politisches Engagement kommt nicht zuletzt auch in dem Bühnenwerk *Heute abend: Lola Blau* (1971) zum Ausdruck. Bei diesem Einpersonenstück handelt es sich um eine Folge von Chansons, die in einen lockeren biographischen Handlungsablauf gebracht sind und insgesamt das Schicksal von Lola Blau, einer fiktiven jüdischen Schauspielerin und Diseuse, widerspiegeln. Wie damals Georg Kreisler selbst muß Lola Blau 1938 Österreich verlassen, emigriert nach Amerika und kehrt nach dem Krieg, enttäuscht von den Praktiken des amerikanischen Showbusineß, in ihre österreichische Heimat zurück. SP

Ernst Křenek geb. 1900



Ernst Křenek, 1985

»Křenek ist tatsächlich eine der am wenigsten verstandenen zeitgenössischen Gestalten.« Das sagte der kanadische Pianist Glenn Gould einmal über Ernst Křenek, den er als Student kennengelernt hatte und sein Leben lang verehrte. Ein Urteil, das Jahre überdauern dürfte, denn kaum ein Komponist des 20. Jahrhunderts hat so viel komponiert wie Křenek, und so wenig davon ist überhaupt erst einem größeren Publikum bekannt geworden.

Ernst Křenek wurde am 23. August 1900 in Wien geboren. Er studierte dort an der Universität und an der Musikakademie und ging dann mit seinem Lehrer Franz Schreker nach Berlin. 1924 lebte er in Zürich; danach war er bis 1927 künstlerischer Beirat der Staatstheater in Kassel und Wiesbaden. Anschließend wirkte er vorwiegend in Wien, bis er 1938 in die USA emigrierte, wo er an mehreren Universitäten lehrte und heute noch lebt.

Křenek hat sich in vielen Stilen versucht und von romantischen und impressionistischen Entwicklungsphasen und kühnen avantgardistischen Experimenten mit Jazz und Zwölftonmusik bis zu seinem reifen Altersstil zahlreiche Wandlungen durchlaufen. 1924 machte er mit der szenischen Kantate *Zwingburg* erstmals ein größeres Publikum auf sich aufmerksam. Erich Kleiber dirigierte die Uraufführung an der Berliner Staatsoper. 1927 löste die Oper *Jonny spielt auf* in Leipzig einen Theaterskandal aus.

Das Werk feiert den Siegeszug des Jazz und schockierte das Opernpublikum in aller Welt mit Maschinenmusik, einem singenden Gletscher, Operetteneffekten, Bahnhofs- und Zuggeräuschen sowie anderen modernen Zutaten. Wenige Jahre später überraschte dann der in Křenek großer Oper *Das Leben des Orest* (UA: Leipzig 1930) offenkundige Klärungs- und Reifeprozeß des Künstlers, der sich in der musikalisch und textlich bedeutenden Oper *Karl V.* (UA: Prag 1938) fortsetzte. Das Werk, zu dem er selbst bemerkte, daß er damit aus Überzeugung zu politischen Problemen Stellung nehmen und den Universalismus des mittelalterlichen katholischen Reichs den zersetzenden Kräften von Nationalismus, Materialismus und religiöser Gleichgültigkeit entgegensetzen wollte, erfüllt in hohem Maße Křenek Forderung nach einem epischen Bekenntnistheater. In Deutschland wurde diese Oper, die neben dem *Leben des Orest, Pallas Athene weint* (UA: Hamburg 1955), dem *Goldenen Bock* (UA: Hamburg 1964) und *Orpheus und Eurydice* (1973) zu seinen wichtigsten Bühnenschöpfungen gehört, erst nach dem Krieg bekannt. *Karl V.* wurde 1984, 50 Jahre nachdem die Uraufführung von den Nationalsozialisten verhindert worden war, erstmals an der Staatsoper in Wien aufgeführt.

Zwischen diesen weltweit beachteten Meilensteinen modernen Musiktheaters entstanden zahlreiche Vokal- und Instrumentalwerke, die bis zu kühnen Experimenten mit elektronischer Musik führten und vom Hörer ein Höchstmaß an Aufmerksamkeit und Konzentration verlangen. Křenek hat immer die intellektuelle Beteiligung seiner Hörer gefordert – sicher ein Grund dafür, warum seine Kompositionen im Konzertsaal selten zu hören sind.

Neben Werken für die Opernbühne schrieb Křenek 5 Symphonien, von denen die zweite (UA: Kassel 1923) am bekanntesten geworden ist. Sie ist mit einer Spieldauer von knapp einer Stunde sein umfangreichstes Orchesterwerk überhaupt. Ihre eruptive atonale Anarchie beeindruckte Theodor W. Adorno. Außerdem entstanden 4 Klavierkonzerte, 2 Violinkonzerte, 2 Cellokonzerte und weitere instrumentale Solokonzerte.

Als Komponist, der sich gleichermaßen zum Beruf des Schriftstellers hingezogen fühlte, schrieb sich Křenek die meisten seiner Libretti und Liedertexte selbst, so beispielsweise zum *Reisebuch aus den österreichischen Alpen* (1929). Gelegentlich hört man im Konzertsaal noch die *Gesänge des späten Jahres* (1931) und *Spätlese*, uraufgeführt 1973 in München von Dietrich Fischer-Dieskau und dem Komponisten selbst. Der Pianist Glenn Gould spielte 1964 in seinem letzten öffentlichen Konzert neben Bachs *Kunst der Fuge* und Beethovens op. 110 Ernst Křeneks *3. Klaviersonate* (1943), eine der herausragenden Zwölftonkompositionen unseres Jahrhunderts. Eines der letzten größeren Werke Křeneks ist das Oratorium *Opus sine nomine* (1988). Křenek ist ein überaus lesenswerter Essayist, der mehrere Bücher schrieb. Eine umfassende Biographie veröffentlichte John L. Stewart (Hans Schneider. Tutzing 1990).

Jonny spielt auf

Oper in zwei Teilen – Text vom Komponisten.
UA: Leipzig 1927
Personen (Gesangs- und stumme Rollen): Max, ein Komponist (T) – Anita, eine Sängerin (S) – Der Neger Jonny, Jazzband-Geiger (Bar) – Daniello, ein Violinvirtuose (Bar) – Yvonne, ein Stubenmädchen (S) – Der Manager (B-Buffo) – Der Hoteldirektor (T) – Ein Bahnangestellter (T) – Drei Polizisten (T, Bar, B) – Stubenmädchen, Groom, Nachtwächter im Hotel, Polizeibeamter, zwei Chauffeure, Ladenmädchen, Gepäckträger, Hotelgäste, Reisende, Publikum, Stimme des Gletschers.
Ort und Zeit: in einer mitteleuropäischen Großstadt;

in Paris; an einem Gletscher in den Hochalpen. Die Handlung spielt zur Zeit der Komposition.

Max, ein melancholischer Opernkomponist, begegnet der Sängerin Anita bei einem Spaziergang am Gletscher. Die beiden kommen sich näher. Anita muß wegen eines Engagements nach Paris reisen. Dort wird sie von Jonny, einem schwarzen Jazzband-Geiger, belästigt und von Daniello, einem Konzertgeiger, gerettet.
Sie verbringt die Nacht mit Daniello. Jonny stiehlt Daniellos wertvolle Geige. Max erfährt von Anitas Eskapaden und will sich umbringen. Doch er hört Anita ein Lied singen, das er für sie komponiert hat, und beeilt sich, zu ihr zu gelangen. In den hektischen Schlußbildern wird Max als Geigendieb verdächtigt, stürmt der abreisenden Anita hinterher und springt in letzter Sekunde auf den abfahrenden Zug zu Anita. Dann verwandelt sich die Bahnhofsuhr in einen goßen Globus, und »Jonny spielt auf« für die Menge in der Bahnhofshalle: Die Musik Amerikas beherrscht die Welt, und alles tanzt nach Jonnys Geige.
Jonny spielt auf ist mehr als eine Farce, mehr auch als eine bloße »Jazzoper«. In ihr hat Křenek auf sehr populäre Art auch Autobiographisches verarbeitet: das Dilemma des Künstlers, der sich in der Tradition des zweifelnden »romantischen« Künstlers sieht und den das Leben zwingt, sich zu entscheiden, aktiv zu werden und auf den Zug in die ersehnte Freiheit aufzuspringen.

Karl V.
Bühnenwerk mit Musik in zwei Teilen – Text vom Komponisten.
UA der Erstfassung: Prag 1938
UA der Neufassung: Düsseldorf 1958
Personen (Gesangs- und Schauspielrollen): Kaiser Karl V. (Bar) – Isabella, seine Gemahlin (S) – Johanna die Wahnsinnige, seine Mutter (MS) – Ferdinand, sein Bruder (T) – Franz I. von Frankreich (T) – Eleonore, seine Gemahlin, Schwester Karls V. (S) – Juan de Regla, ein junger Mönch, Beichtvater Karls V. – Henri Mathys, Leibarzt Karls V. (B) – Francisco Borgia, ein Jesuit (T) – Alarcón (Bar), Alba (B) und Frundsberg (B), Hauptleute des Kaisers – Frangipani (T) – Papst Clemens VII. – Ein Kardinal – Martin Luther (Bar) – Moritz von Sachsen, Kurfürst – Sultan Soliman (Bar) – Hofastrologe (T) – Pizarro (T) – Kanzler des Kaisers – Ein spanischer Freigeist – Vier Uhren (S und A) – Geister des Fluches, des Leichtsinns, der Überheblichkeit und des Leidens (S und A) – Mönche, Nonnen, Landsknechte, Ketzer, Volk.
Ort und Zeit: Spanien im Jahr 1558.
Schauplatz: das Kloster San Gerónimo de Yuste.
Mit modernen dramatischen und musikalischen Mitteln wird in diesem Bühnenwerk eine durch glaubensfeindlichen Materialismus und totalitären Nationalismus auf Selbstzerstörung zielende Welt zu geschichtlicher Besinnung ermahnt. In der Gestalt des Kaisers Karl V. wird der universale christliche Geist des mittelalterlichen Reiches beschworen und den modernen Kräften der Zerstörung entgegengesetzt.
Der Kaiser hat seiner weltlichen Macht entsagt, um sich im Kloster auf seinen Tod vorzubereiten. Gestalten und Ereignisse seines Lebens und seines durch Glaubenskämpfe gekennzeichneten Zeitalters ziehen noch einmal an ihm vorüber. Er zerbricht schließlich an dem Zwiespalt zwischen seinem Wollen und der politischen Wirklichkeit einer durch Kriege zerrütteten Welt.

Pallas Athene weint
Oper in einem Vorspiel und drei Akten – Text vom Komponisten.
UA: Hamburg 1955
Personen: Pallas Athene (MS) – Sokrates (B-Bar) – Alkibiades (T) – Meletos (T) und Meton (Bar), seine Schüler und Freunde – Althaea, Priesterin von Eleusis (S) – Agis, König von Sparta (B) – Timaea, Königin (S) – Lysander, General (T) – Brasidas, Hauptmann (Bar) – Ktesippos, sein Sohn (T) – Nauarchos (Bar) – Ein athenischer Senator (T) – Schatten im Elysium, Volk von Athen.
Ort und Zeit: Athen und Sparta in der Endphase des Peloponnesischen Krieges.
Schauplätze: im Elysium; Straße in Athen vor dem Haus des Sokrates; Palast des Königs von Sparta; Höhle am Hymettos; Platz in Athen.

Das Geschehen des aus Anlaß der Wiedereröffnung der im Zweiten Weltkrieg zerstörten Hamburgischen Staatsoper entstandenen Werkes, das den Peloponnesischen Krieg zwischen Athen und Sparta zum historischen Hintergrund hat, ist gleichnishaft zu verstehen.
Pallas Athene, die griechische Göttin der Weisheit, weint über den Niedergang der Stadt Athen, in der einst die Freiheit wohnte und Kunst und Wissenschaft blühten und die nun durch Zwietracht und Krieg in die Knechtschaft Spartas gefallen ist. Zugleich beweint sie den Philosophen und Weisen Sokrates, der von seinem eigenen Volk umgebracht wurde.
Historische Ursachen und Ereignisse des Kampfes zwischen Athen und Sparta um die Vorherrschaft in Griechenland werden frei und aktualisierend gehandhabt, um fundamentale menschliche und politische Probleme von Freiheit und Demokratie bühnengemäß zu veranschaulichen.

Eduard Künneke
1885 – 1953

Der am 27. Januar 1885 in Emmerich am Niederrhein geborene Eduard Künneke war der bedeutendste Vertreter der modernen Operette nach dem Ersten Weltkrieg. Er studierte an der Berliner Musikakademie, wo der Komponist Max Bruch sein Lehrer war, und begann als Opernkomponist. Durch seine Tätigkeit als Chordirektor und Theaterkapellmeister lernte er dann auch das musikalische Unterhaltungstheater genauer kennen. Seine 1921 in Berlin uraufgeführte Operette *Der Vetter aus Dingsda* wurde durch die stets einfallsreiche und erfreulich unsentimentale, zündende Musik ein großer Erfolg, der dem Werk bis heute treu geblieben ist. Neben zahlreichen weiteren Operetten, von denen nur noch *Glückliche Reise* (1932) an den internationalen Erfolg des *Vetters aus Dingsda* anknüpfen konnte, schrieb Eduard Künneke Filmmusiken, Lieder und Orchesterwerke der gehobenen Unterhaltungsmusik wie die *Tänzerische Suite*, die Suite *Blumenwunder*, die *Lönslieder-Suite*, die *Biedermeier-Suite* und ein Klavierkonzert. Er starb am 27. Oktober 1953 in Berlin.

Der Vetter aus Dingsda
Operette in drei Akten – Text von Hermann Haller und Rideamus nach einem Lustspiel von Max Kempner-Hochstädt.
UA: Berlin 1921
Personen: Julia de Weert (S) – Hannchen, ihre Freundin (Soub) – Julius Kuhbrot, genannt Josse, Julias Onkel – Wilhelmine, genannt Wimpel, seine Frau – Egon von Wildenhagen – Ein Fremder (T) – Ein zweiter Fremder (T-Buffo) – Karl und Hans, Diener.
Ort und Zeit: Villa de Weert in Holland um 1920.

Julia, die reiche Erbin des de Weertschen Familienvermögens, die in der Obhut ihres Onkels und Vormunds und ihrer Tante lebt, hängt noch immer mit der schwärmerischen Liebe eines Backfischs an ihrem Vetter Roderich. In jugendlichem Überschwang hatten sich beide ewige Treue geschworen, als er vor sieben Jahren nach Batavia ging; doch seitdem hat sie nichts mehr von ihm gehört. Da taucht ein Fremder auf, ein armer Wandergesell, der seinen Namen nicht nennen will. Als er ihre romantische Liebesgeschichte erfährt, gibt er sich als der aus Batavia zurückgekehrte Vetter aus, denn er hat sich gleich in Julia verliebt. Da erscheint ein zweiter Fremder, der Gefallen an Julias Freundin Hannchen findet. Er wird für den erwarteten Vetter August Kuhbrot gehalten, den der Onkel und die Tante gern mit Julia verheiraten möchten, doch er ist Roderich de Weert, der Vetter aus Batavia. Allerdings hat er seinen einstigen Treueschwur längst vergessen, und Julia hat inzwischen in dem armen Wandergesellen, der in Wahrheit der ihr von Onkel und Tante zugedachte Vetter August Kuhbrot ist, ihre Liebe gefunden.

Helmut Lachenmann
geb. 1935

Lachenmann ist ein Protestkomponist, der seine ästhetische Position in der Verweigerung eingefahrener Erwartungshaltungen (in bezug auf Schönklang, Tonalität, traditionellen Formbegriff) sieht. Er wurde am 27. November 1935 in Stuttgart als Sohn eines evangelischen Pfarrers geboren, studierte erst bei Johann Nepomuk David und lernte dann in Darmstadt Luigi Nono kennen, als dessen einziger Schüler er 1958-1960 in Venedig lebte. Anschließend zog er nach München, wo er zunächst als freischaffender Komponist und Pianist tätig war. 1966 erhielt er einen Ruf an die Musikhochschule in Stuttgart, über Ludwigsburg, Hannover und Basel führte ihn sein Weg wieder zurück nach Stuttgart, wo er 1981 Professor für Komposition wurde.

In der Zusammenarbeit mit Nono konnte sich Lachenmann mit den Problemen der seriellen Kompositionsmethode und der gesellschaftlichen Funktion von Musik auseinandersetzen. In beidem kam er zu von Nonos Praktiken abweichenden Ergebnissen: »An die Stelle des starr punktuellen Klangs bei Nono sollten bei meiner Musik Klangtypen verschiedener Art treten: Ein- und Ausschwingungsprozesse, Impulse, statische Farben, Fluktuationen, Texturen, Strukturen.« Der Methode der direkten politischen Agitation mit den Mitteln der Musik steht er skeptisch gegenüber: »Indem ich jede Arbeit als Versuch individueller Emanzipation auffasse, bewahre ich meiner Musik vielleicht mehr Glaubwürdigkeit als diejenigen, welche es sich doch immer wieder nicht verkneifen können, die künstlerische Missionarsrolle zu übernehmen und damit wieder jene militante Form von Geborgenheit zu vermitteln, die alle Kunst auf recht gefährliche Weise ungefährlich und – pardon – apolitisch macht.« Eine Zeitlang befaßte sich Lachenmann mit den Möglichkeiten der Aleatorik, »nicht im Sinne von Improvisation, sondern von vielfacher Vertauschbarkeit innerhalb fester Anordnungen«. Da er jedoch befürchtete, seinem Streben nach Genauigkeit würde die Kontrolle entgleiten, zog er in der Folge möglichst exakte Notierung vor. Bei seinem Bemühen, das Publikum mit Klängen zu konfrontieren, die nicht gleich den gehobenen Charakter haben, der ihnen im Konzertsaal fast automatisch anhaftet, spielt die Technik der verfremdeten Instrumental- und Vokalbehandlung eine wesentliche Rolle. In seinen Werken *Air*, Musik für großes Orchester mit Schlagzeug-Solo (1968), und *Kontrakadenz* für großes Orchester (1970/71) werden die akustischen Vorgänge nicht als fertiges Ergebnis präsentiert, dem man möglichst keine Mühe mehr anmerken soll, sondern als Erfahrung des konkreten Materials und der Weise der Tonerzeugung überhaupt. In *Accanto* für einen Klarinettisten und Orchester (1976) läuft das Mozartsche Klarinettenkonzert auf einem Tonband mit und wird durch zeitweise Anhebung vernehmbar eingeblendet; aber die so stimulierte Hörerwartung gerät nicht in den ungestörten Genuß des Bekannten. Im vokalen Bereich wird dieses Verfahren in den *Consolations* (1978) demonstriert, die sich aus *Consolations I* für 12 Stimmen und Schlagzeug (Text aus Ernst Tollers »Masse Mensch«) und *Consolations II* für 16 Stimmen (Textmaterial aus dem »Wessobrunner Gebet«) zusammensetzen und durch ein Prä-, Inter- und Postludium zur Fünfsätzigkeit erweitert werden. Dem Ganzen wurde noch ein neuer Text unterlegt, eine deutsche Fassung von Andersens »Mädchen mit den Schwefelhölzern«. Der in einzelne Laute, Silben, manchmal auch Wörter aufgesplitterte Vokalklang verweist in seiner Häßlichkeit dialektisch auf die vorenthaltene Konsonanz. Politisches Engagement wird in *Harmonica-Musik für großes Orchester mit Tuba solo* (1981 – 1983) spürbar, das sich gleichfalls auf Tollers Drama »Masse Mensch« bezieht. In dem umfangreichen Orchesterwerk *Ausklang – Musik für Klavier mit Orchester* (1984/85) ist die klangliche Askese früherer Werke größerer Farbigkeit gewichen. Ein weiterer Schritt in diese Richtung ist das Klarinettentrio *Allegro sostenuto* (1989), das sich im Verzicht auf Motivik im herkömmlichen Sinn mit den Klangcharakteren der Instrumente auseinandersetzt. SH

Edouard Lalo
1823 – 1892

Lalo, der am 27. Januar 1823 in Lille geboren wurde, hatte es nicht leicht, Musiker zu werden, da alle seine Vorfahren die militärische Laufbahn eingeschlagen hatten und sein Vater nicht einsah, warum es bei seinem Sohn anders sein sollte. So mußte er sich mittellos in Paris niederlassen, wo er sich aber bald als Bratschist bei Kammermusikabenden einen Namen machte. Von seinen drei Opern hatte nur *Le Roi d'Ys* (1888) Erfolg. Auch sein Ballett *Namouna* (1882) wird heute kaum noch gespielt. Dagegen erfreut sich seine *Symphonie espagnole* (1873) außerordentlicher Beliebtheit. Dieses dem spanischen Violinvirtuosen Pablo de Sarasate gewidmete Violinkonzert zählt zu den Standardwerken der Violinliteratur. Daneben werden gelegentlich auch die *Fantaisie norvégienne* (1880) und das *Concerto russe* (1883), ebenfalls für Violine und Orchester, gespielt sowie das *Cellokonzert in d-moll* (1880). Lalo war zu Lebzeiten – er starb am 22. April 1892 in Paris – unterschätzt; heute genießt er mit seinen das Lokalkolorit verschiedener Länder einbeziehenden Werken eine vergleichbare Wertschätzung wie der 20 Jahre jüngere Alexis Emanuel Chabrier.

Symphonie espagnole op. 21
Sätze: I. Allegro non troppo – II. Scherzando, Allegro molto – III. Intermezzo, Allegro non troppo – IV. Andante – V. Rondo, Allegro.
UA: Paris 1875

Die Begegnung mit dem spanischen Violinvirtuosen Pablo de Sarasate und die Wirkung, die von dessen musikalisch-gestalterischem Temperament ausging, inspirierten Lalo zu der Komposition dieses fünfsätzigen Werkes. Die für ein Violinkonzert untypische Satzfolge entspricht im wesentlichen jener der klassischen Symphonie. Zusätzlich steht zwischen Scherzo und langsamem Satz ein Intermezzo. Die Melodien und Rhythmen, insbesondere des Soloviolinparts, beschwören spanisches Kolorit. Drei verschiedene Versionen der Habanera, eines über Spanien nach Europa eingeführten Modetanzes, erscheinen im 1., 3. und 5. Satz und unterstreichen die zyklische Anlage dieses originellen Violinkonzerts.

Joseph Lanner
1801 – 1843

Joseph Lanner wurde am 12. April 1801 in Wien geboren. Er war musikalischer Autodidakt und begann seine Laufbahn zusammen mit Johann Strauß Vater als Geiger eines Liebhaberquartetts, das sich später unter seiner Leitung zu einem großen Tanz- und Unterhaltungsorchester entwickelte und in volkstümlichen Wiener Lokalen spielte. Dieses Orchester wurde dann so populär, daß Lanner es teilen mußte und Johann Strauß Vater die Leitung des zweiten Orchesters übernahm. Es kam zu einem Zerwürfnis zwischen Lanner und Strauß, dem sogenannten Walzerkrieg; später söhnten sich die beiden jedoch wieder aus. Joseph Lanner schrieb insgesamt über 200 Walzer, Ländler und andere volkstümliche Wiener Tänze. Er starb am 14. April 1843 in Oberdöbling bei Wien.

Sein besonderes Verdienst besteht darin, daß er dem Walzer, der zuvor nur ein kurzes Tanzstück gewesen war, eine große zyklische Form gab, die dann von Johann Strauß Vater und Sohn zum klassischen Wiener Walzer ausgeprägt wurde. Seine Walzer *Hofballtänze* op. 161, *Die Romantiker* op. 167 und *Die Schönbrunner* op. 200 werden noch heute viel gespielt.

Franz Lehár 1870 – 1948

Franz Lehárs Volkstümlichkeit muß man als musikgeschichtliche Tatsache anerkennen, ob man die Operette mag oder nicht. Lehár war ohne jeden Zweifel ein Meister seines Faches, ein an schöpferischen Einfällen reicher Musiker, ein handwerklicher Gestalter von großem Können, ein Temperamentsmensch, dem das Musizieren aus dem Blut und aus der Empfindung kam, überdies ein Künstler, der auch den viel mißbrauchten Figuren der Typen-Operette echtes Leben einzuhauchen wußte.

Franz Lehár wurde am 30. April 1870 in dem ungarischen Donaustädtchen Komorn, das heute zur Tschechoslowakei gehört, als Sohn eines Militärkapellmeisters geboren. In seinen Adern floß deutsches, ungarisches und französisches Blut. In Prag absolvierte er das Konservatorium, wurde Orchestermusiker in Barmen-Elberfeld, war dann Geiger in der Wiener Militärkapelle seines Vaters und entschied sich 1890 für die Militärkapellmeister-Laufbahn. Als Komponist begann er mit einer Reihe von Märschen, Tänzen und Liedern. 1899 entstand sein später weltbekannt gewordener Konzertwalzer *Gold und Silber*. Sein erstes Bühnenwerk war die Oper *Rodrigo*, die jedoch nicht aufgeführt wurde. 1896 brachte das Leipziger Stadttheater seine Oper *Kukuschka* heraus. 1902 wandte er sich mit *Wiener Frauen* und *Der Rastelbinder* der Operette zu. 1904 folgten *Der Göttergatte* und *Die Juxheirat*. Ein Jahr später wurde *Die lustige Witwe* in Wien uraufgeführt. Das Werk ging um die Welt und machte Lehár zum bedeutendsten Repräsentanten der nachklassischen Operette. Bis zu seinem 55. Lebensjahr schrieb Lehár 25 Operetten, darunter *Der Graf von Luxemburg* (1909), *Zigeunerliebe* (1910), *Eva* (1911), *Wo die Lerche singt* (1918), *Frasquita* (1922), *Die gelbe Jacke* (1923) und *Cloclo* (1924).

In den Jahren 1925 bis 1929 liegen die Uraufführungen jener Operetten, die durch ihren Einfallsreichtum, ihre sinnfällige, stark zum Gefühlhaften, ja Sentimentalen neigende Melodik und ihren Zuschnitt auf eine einzelne Sängerpersönlichkeit – ursprünglich war stets an Richard Tauber gedacht – in der Gunst des Publikums, abgesehen von der *Lustigen Witwe*, weitaus höher stehen als die genialen Frühwerke. Die typischen Lehár-Operetten dieser zweiten Schaffensperiode sind *Paganini* (1925), *Der Zarewitsch* (1927), *Friederike* (1928) und *Das Land des Lächelns* (1929). Dabei übernahm Lehár oft Musik aus seinen früheren Operetten, beispielsweise für *Das Land des Lächelns* aus der *Gelben Jacke* von 1923. Die Goethe-Operette *Friederike* wurde unter Bezugnahme auf das musikalische Bühnengenre der Goethe-Zeit als Singspiel bezeichnet; freilich fehlten operettenhafte Züge nicht.

Nach 1929 war die Zeit der Uraufführungssensationen vorbei. Die Operette *Schön ist die Welt* (1931), eine Umarbeitung von *Endlich allein* aus dem Jahr 1914, erreichte nicht mehr die hohen Aufführungszahlen der Werke seiner mittleren Schaffensperiode. Das als Spieloper konzipierte Alterswerk *Giuditta* wurde unter der musikalischen Leitung des Komponisten und mit Richard Tauber in der Tenorrolle des Octavio 1934 in der Wiener Staatsoper uraufgeführt, wobei trotz einprägsamer Passagen doch Lehárs ermüdende Schaffenskraft spürbar wurde. Zuletzt entstand eine Neubearbeitung der Operette *Zigeunerliebe*, die 1942 in Budapest uraufgeführt wurde, ein von der Volkspoesie des Balkans inspiriertes Werk, das für Lehárs ursprüngliche melodische Begabung und sein folkloristisches Einfühlungsvermögen besonders charakteristisch ist.

Franz Lehár starb als hochgeehrter Operettenkönig der sogenannten Silbernen Operettenära am 24. Oktober 1948 in seiner Villa in Bad Ischl, die heute Museum ist.

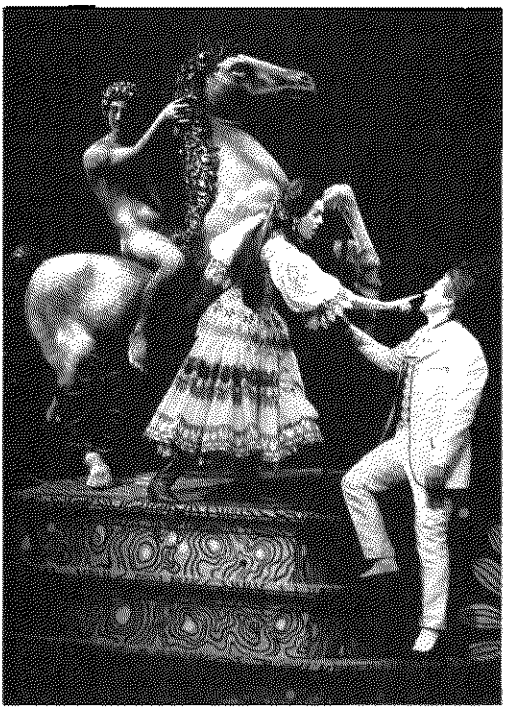
Operetten

Lehárs Kunst, die alle zeitgenössischen Erscheinungen auf dem Gebiet der leichten Muse überstrahlte, war ein Nachklang der großen Epoche der klassischen Wiener Operette. Wie Johann Strauß, Carl Millöcker und Franz von Suppé das Goldene Zeitalter der Operette repräsentierten, so Lehár das Silberne Operettenzeitalter des frühen 20. Jahrhunderts, dessen Hauptwerk die 1905 in Wien uraufgeführte *Lustige Witwe* ist.

Die lustige Witwe
Operette in drei Akten – Text von Victor Leon und Leo Stein nach dem Lustspiel »Der Gesandtschaftsattaché« von Henri Meilhac.
UA: Wien 1905
Personen: Baron Mirko Zeta, pontevedrinischer Gesandter in Paris (Bar) – Valencienne, seine Frau (S) – Graf Danilo Danilowitsch, pontevedrinischer Gesandtschaftssekretär, Kavallerieleutnant i.R. (T) – Hanna Glawari (S) – Camille de Rosillon (T) – Vicomte Cascada – Raoul de Saint-Brioche – Bogdanowitsch, pontevedrinischer Konsul – Sylviane, seine Frau – Kromow, pontevedrinischer Gesandtschaftsrat – Olga, seine Frau – Pritschitsch, pensionierter Oberst und pontevedrinischer Militärattaché – Praskowia, seine Frau – Njegus, pontevedrinischer Gesandtschaftsangestellter (Komiker) – Damen und Herren der Gesellschaft, Dienerschaft, Grisetten.
Ort und Zeit: Paris um 1900.
Schauplätze: Salon im pontevedrinischen Gesandtschaftspalais; Gartenfest bei Hanna Glawari; Salon bei Hanna Glawari, der wie das Pariser Barrestaurant und Nachtlokal »Maxim« ausgestattet ist.

Pontevedro, ein fiktiver Balkanstaat, ist in Geldnöten. Es muß daher verhindert werden, daß die Pontevedrinerin Hanna Glawari, eine reiche, in Paris lebende Witwe, einen Ausländer heiratet. Graf Danilo, der Sekretär der pontevedrinischen Gesandtschaft in Paris, dessen nächtliches Standquartier das Grisettenlokal »Maxim« ist, wäre der richtige Mann für sie. Er war sogar schon vor ihrer einträglichen Verehelichung mit dem reichen Glawari in Hanna verliebt gewesen, hatte aber aus Standesrücksichten auf eine Ehe mit ihr verzichtet. Und er liebt sie noch immer! Nur darf es jetzt nicht danach aussehen, daß er sie nun allein wegen ihres Geldes heiraten möchte. Auch Hanna konnte ihn nicht vergessen und reizt nun seine Eifersucht, indem sie erklärt, den um sie werbenden Pariser Camille de Rosillon heiraten zu wollen. Der verschmähte Danilo zieht sich gekränkt zurück. Um den drohenden Staatsbankrott noch zu verhindern, will sich schließlich der pontevedrinische Botschafter von seiner kapriziösen Frau scheiden lassen und die millionenschwere Witwe heiraten. Doch Hanna erklärt, daß sie im Falle ihrer Wiederverheiratung laut Testament ihr ganzes Vermögen verliert. Ihre Millionen gehören von jetzt an dem von ihr zum Gatten erwählten Grafen Danilo. In ihrem Palais hat sie für ihn das »Maxim« nachbauen lassen, um ihm den Abschied zu erleichtern.

Der Graf von Luxemburg
Operette in drei Akten – Text von Alfred Maria Willner und Robert Bodanzky.
UA: Wien 1909



Die lustige Witwe. Württembergische Staatsoper Stuttgart, 1971. Hanna: Colette Lorand, Danilo: Eberhard Wächter. Inszenierung: John Cranko, Bühnenbild: Jürgen Rose

Personen: René, Graf von Luxemburg (T) – Angèle Didier, Sängerin an der Pariser Oper (S) – Fürst Basil Basilowitsch (Komiker) – Gräfin Stasa Kokozow (A) – Armand Brissard, Maler (T-Buffo) – Juliette Vermont, seine Freundin (Soub) – Sergej Mentschikoff, Notar – Pawel von Pawlowitsch, russischer Botschaftsrat – Pélégrin, Standesbeamter – Hotelmanager – Jules, Oberkellner – Karnevalsmasken, Maler, Modelle, Damen und Herren der Gesellschaft, Diener, Hotelpersonal.
Ort und Zeit: Paris vor 1914.
Schauplätze: Atelier des Malers Armand Brissard; Palais der Angèle Didier; Vestibül eines Nobelhotels.

Im Atelier des Malers Brissard feiert man ausgelassen den Pariser Karneval. Auch René, der verarmte, aber lebenslustige und leichtsinnige Graf von Luxemburg, dessen Vater Brissards Studium bezahlt hat, ist dabei. Man spricht von der Pariser Opernsängerin Angèle Didier, die in dem russischen Fürsten Basilowitsch einen Mäzen hat. Aus Standesgründen kann er die von ihm angebetete Sängerin nicht heiraten. Sie soll daher eine Scheinehe mit dem Grafen von Luxemburg eingehen, dann wieder geschieden und als Gräfin Basilowitschs Frau werden. Gegen eine hohe Abfindung ist der Graf

dazu bereit. Getrennt durch einen Wandschirm, werden die beiden getraut, nur beim Ringwechsel begegnen sich ihre Hände. Später sieht Graf René die Sängerin auf der Bühne und verliebt sich in sie. Inkognito erscheint er auf dem Fest, das Angèle aus Anlaß ihrer Scheidung gibt. Als Fürst Basilowitsch seine Verlobung mit ihr bekanntgeben will, wird er daran erinnert, daß Angèle ja noch verheiratet ist. Sie versichert, daß dies nicht ernst zu nehmen sei, da dieser Mann seinen gräflichen Namen für Geld verkauft habe. Das Ganze sei nur eine Farce, die ihr dazu verholfen habe, Gräfin zu werden. Trotzdem müssen jedoch die Gräfin und der Graf von Luxemburg erkennen, daß ihre Ehe keine Farce ist, sondern echte Zuneigung.

Der Zarewitsch

Operette in drei Akten – Text von Béla Jenbach und Heinz Reichert nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Gabriela Zapolska.

UA: Berlin 1927

Personen: Der Zarewitsch (T) – Der Großfürst, sein Oheim – Der Ministerpräsident – Der Oberhofmeister – Sonja, eine Tänzerin des Hofballetts (S) – Der Kammerdiener – Iwan, der Leiblakai (T-Buffo) – Mascha, seine Frau (Soub) – Bordolo – Soldaten der Palastwache, Hofgesellschaft, Tänzerinnen, Lakaien.

Ort und Zeit: Rußland und Italien Ende des 19. Jhs.

Der Zarewitsch. Deutsches Künstlertheater Berlin, 1927. Uraufführung. Zarewitsch: Richard Tauber, Sonja: Rita Georg

Schauplätze: Zimmer des Zarewitschs im Palast des Zaren; Saal im Palais des Zarewitschs; Villa in Neapel.

Der soldatischen Idealen lebende Zarewitsch ist Frauen gegenüber gehemmt und ablehnend. Man versucht vergeblich, ihn aus Staatsräson zu einer Heirat zu bewegen. Schließlich soll der Zarewitsch durch eine List umgestimmt werden. Die Tänzerin Sonja wird in Soldatenuniform ins Privatgemach des Zarewitsch gebracht. Der Zarewitsch findet Gefallen an dem vermeintlichen jungen Tscherkessen, bis er erkennt, daß es sich um ein Mädchen handelt. Sonja überredet ihn jedoch, auf das Spiel einzugehen, und gewinnt schließlich sein Vertrauen. Vor den Hofleuten soll sie als seine Geliebte erscheinen. Aus seiner Sympathie für Sonja wird Liebe. Doch bald soll Sonja einer standesgemäßen Partnerin Platz machen – der Zarewitsch muß eine Prinzessin heiraten. Um ihn der Geliebten zu entfremden, wird Sonja verleumdet. Sonja schwört ihm ihre Unschuld, und er glaubt ihr. Um den Hofintrigen zu entgehen, fliehen sie nach Neapel. Doch als der Zar stirbt, begreift der Zarewitsch, daß er sich seiner Fürstenpflicht nicht entziehen kann und sich von Sonja trennen muß.

Das Land des Lächelns

Operette in drei Akten – Text von Ludwig Herzer und Fritz Löhner-Beda nach dem Libretto der Lehár-Operette *Die gelbe Jacke* (1923) von Victor Leon.

UA: Berlin 1929

Personen: Graf Lichtenfels, österreichischer Feldmarschalleutnant – Lisa, seine Tochter (S) – Graf Gustav von Pottenstein, ein junger Dragonerleutnant (T-Buffo) – Prinz Sou-Chong, chinesischer Thronfolger (T) – Tschang, sein Oheim – Mi, seine Schwester (Soub) – Fu-Li, Sekretär der chinesischen Gesandtschaft in Wien – Der Obereunuch (Komiker) – Offiziere, Damen und Herren der Wiener Gesellschaft, chinesischer Hofstaat.

Ort und Zeit: Österreich und China um 1910.

Schauplätze: Palais Lichtenfels in Wien; Sou-Chongs Palast in Peking.

Lisa, die Tochter des Wiener Grafen Lichtenfels, gibt ein Fest aus Anlaß ihres Sieges beim Reitturnier. Auch Sou-Chong, ein chinesischer Prinz, ist eingeladen. Graf Pottenstein möchte Lisa heiraten, aber sie hat nur noch Sinn für den exotischen Prinzen. Auch Sou-Chong ist in Lisa verliebt, in ihren Wiener Charme, in ihre Schönheit. Doch er verbirgt seine Zuneigung hinter fernöstlichem Zeremoniell. Als ihm ein Bote die Nachricht von seiner Wahl zum chinesischen Ministerpräsidenten überbringt, gesteht Lisa dem zur baldigen Abreise gezwungenen Prinzen ihre Liebe und folgt ihm bedenkenlos nach China.

Das vollkommene Glück der beiden Liebenden zerbricht jedoch an der Konfrontation der Europäerin mit

den Traditionen und Sitten des exotischen Landes. Nach der Landessitte wird der Prinz mit vier chinesischen Prinzessinnen vermählt. Sou-Chong versichert Lisa, daß es sich um eine reine Formalität handle, doch der mächtige Tschang gibt Lisa zu verstehen, daß sie als Europäerin niemals den Platz einer ebenbürtigen Frau einnehmen könne. Lisa ist hilflos und verzweifelt und sehnt sich nach Europa, nach Wien zurück.
Ihr Jugendfreund Graf Pottenstein hat sich als Attaché nach China versetzen lassen und ist ihr nachgereist. Er gewinnt sofort die Sympathie der kleinen Mi, der Schwester des Prinzen, verschafft sich Zutritt zu den Frauengemächern und bereitet mit Mis Hilfe Lisas Flucht vor. Prinz Sou-Chong überrascht die Fliehenden, muß aber erkennen, daß er Lisa nicht mit Gewalt halten kann, und gibt sie frei. Lisa kehrt mit Graf Pottenstein nach Europa zurück, und Prinzessin Mi muß auf ihren neugewonnenen Freund verzichten.
Prinz Sou-Chong und Prinzessin Mi bleiben allein zurück und bemühen sich, hinter einem asiatischen Lächeln Haltung zu bewahren und ihren Schmerz zu verbergen.

Mitch Leigh
geb. 1928

Irwin Mitchnik, geboren am 30. Januar 1928 in New York, wurde unter dem Künstlernamen Mitch Leigh bekannt. Er studierte Musik an der Yale University in New Haven/Connecticut und war dort Schüler von Paul Hindemith. Mit verschiedenen Gelegenheitsaufträgen, insbesondere Werbespots für Rundfunk und Fernsehen, erwarb er erste praktische Erfahrungen als Komponist. Obwohl er bald in der Werbebranche ein sehr gefragter Mann war, suchte er nach größeren kompositorischen Aufgaben. 1963 schrieb er für die Komödie »Too True to Be Good« (Zu wahr, um schön zu sein) von George Bernard Shaw in der Inszenierung von Albert Marre die Schauspielmusik. Zwei Jahre später folgte das Musical *Man of La Mancha* (Der Mann von La Mancha).

Der amerikanische Schriftsteller Dale Wasserman hatte ein Fernsehspiel nach Motiven des Romans »Don Quijote« von Cervantes geschrieben, das er später zu einem Bühnenstück gestaltete. Der Regisseur Albert Marre machte Wasserman den Vorschlag, das Stück zu einem Musical umzuarbeiten. Mit der Komposition wurde Mitch Leigh beauftragt. Nach anfänglichen Schwierigkeiten, einen Produzenten zu finden, kam das Musical als Off-Broadway-Produktion 1965 zur Uraufführung. Trotz zustimmender Kritiken, die vor allem das enge logische Ineinandergreifen von Spiel, Gesang, Musik und tänzerischen Elementen hervorhoben, war das Musical nicht sofort erfolgreich. Erst nach einigen Wochen Laufzeit setzte es sich beim Publikum durch und gehörte dann zu den wichtigsten amerikanischen Musicalproduktionen der 60er Jahre. Das gilt auch für Mitch Leighs Partitur, die auf das traditionelle Instrumentarium größerer Orchester verzichtet, außer Gitarre und Kontrabaß ohne Saiteninstrumente auskommt und sich ganz auf solistisch besetzte Holzbläser, verdoppeltes Blech und Rhythmusinstrumente konzentriert. Eine weitere besondere Farbe erhält die Musik durch die freie Verarbeitung von Flamenco-Elementen der spanischen Folklore.

Zwei weitere Musicals von Mitch Leigh, *Cry for Us All* (1970) und *Home Sweet Homer* (1975), konnten sich nicht durchsetzen.

Der Mann von La Mancha
Musical in einem Akt – Buch von Dale Wasserman nach dem Roman »El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha« von Miguel de Cervantes Saavedra, Gesangstexte von Joe Darion – Deutschsprachige Fassung von Robert Gilbert.
UA: New York 1965
Personen: Der Dichter Cervantes / Alonso Quijano, ein spanischer Landjunker, als fahrender Ritter genannt Don Quijote von La Mancha – Sein Diener/Sancho Pansa, sein Knappe – Der Hauptmann – Soldaten – Inquisitoren – Der »Gouverneur«, der »Herzog« und andere Gefangene, von denen die weiteren Rollen der Romanhandlung gespielt werden: Aldonza Lorenzo/Dulcinea von Toboso – Der Wirt – Maria, seine Frau – Antonia, Alonso Quijanos Nichte – Dr. Sansón Carrasco, ihr Verlobter, Arzt / Der Spiegelritter – Die Haushälterin – Der Padre – Der Barbier – Pedro, Juan, Anselmo, Tenorio, Paco und José, Maultiertreiber – Fermina, eine Magd – Ein Zigeunermädchen – Zigeuner – Don

Quijotes Pferd Rosinante und Sancho Pansas Esel.
Ort und Zeit: ein Kerker in Sevilla und verschiedene imaginäre Schauplätze in Spanien zu Ende des 16. Jahrhunderts.

Im Mittelpunkt der Handlung stehen verschiedene Episoden aus dem berühmten Roman »Don Quijote« des spanischen Dichters Cervantes. Wie der Held seines Romans befindet sich auch der Dichter in ständigem Widerspruch zu den Realitäten der Umwelt.
Zu Beginn des Musicals wird Cervantes mit seinem Diener von der spanischen Inquisition in den Kerker geworfen, weil er es gewagt hat, als Steuereinnehmer Klostergut zu pfänden. Seine Mitgefangenen wollen ihn ausrauben, finden aber nur das Manuskript seines Romans »Don Quijote« und beabsichtigen, die für sie wertlosen Papiere zu verbrennen. Der verzweifelte Einspruch des Dichters veranlaßt den Anführer der Gefangenen, Cervantes Gelegenheit zu geben, über sein Leben und Schaffen Rechenschaft abzulegen. Cervantes macht den Kerker zur Bühne und bezieht dabei die Gefangenen als Akteure ein. Er selbst übernimmt die Rolle des Don Quijote, der sich in seiner übersteigerten Phantasie als Ritter fühlt. Sein Diener wird zu dessen Knappen Sancho Pansa. Dadurch verschmilzt das Schicksal des Dichters mit den Abenteuern des gegen alles Böse streitenden Ritters Don Quijote.
Beschworen werden Don Quijotes Kampf gegen eine Windmühle, die er für einen vierarmigen Riesen hält; seine schwärmerische Liebe zu der Dirne Aldonza, die er in seiner Einbildung zur edlen Dame Dulcinea von Toboso macht und gegen vermeintliche Widersacher mit dem Schwert verteidigt; seine Erhebung zum Ritter von der traurigen Gestalt durch den Wirt einer zweifelhaften Schenke; seine Begegnung mit Zigeunern, die er für maurische Abkömmlinge eines afrikanischen Fürsten hält und von denen er ausgeraubt wird; und schließlich sein Kampf gegen den Spiegelritter, in Wirklichkeit den Arzt Sansón Carrasco, der den als geistesgestört geltenden Abenteurer zu seiner Familie zurückbringt. Don Quijote, der als fahrender Ritter gegen das Unrecht zu Felde zog, stirbt als angeblich Geistesgestörter auf seinem Landsitz in der Mancha, ohne jedoch seinen Idealen untreu zu werden.
Tief beeindruckt bezeugen schließlich die Gefangenen dem Dichter ihre Achtung und hoffen, daß es ihm gelingen möge, sich vor der Inquisition ebenso überzeugend zu verteidigen wie vor ihnen. SP

Ruggiero Leoncavallo
1857 – 1919

Am 23. April 1857 in Neapel geboren und am dortigen Konservatorium ausgebildet, mußte sich Leoncavallo über ein Jahrzehnt lang als Pianist, Musikschriftsteller und -kritiker durchschlagen, bis ihm nach einigen unaufgeführt gebliebenen Opernkompositionen mit der Oper *Der Bajazzo* (1892) der große Wurf gelang. Dieses Werk war das erfolgreiche Ergebnis eines Preisausschreibens des Mailänder Verlegers Edoardo Sanzogno. Die Uraufführung an der Mailänder Scala unter Leitung des jungen Arturo Toscanini wurde zu einem Triumph. In Konkurrenz mit Giacomo Puccini hat Leoncavallo dann auch eine Oper *La Bohème* (1897) nach Henri Murgers gleichnamigem Roman geschrieben, außerdem die im Auftrag von Kaiser Wilhelm II. entstandene Oper *Der Roland von Berlin* (1904) sowie einige weitere Opern und Operetten, die sich jedoch nicht durchsetzen konnten. Auch seine Klavierstücke und Lieder, ausgenommen die Kanzone *La Mattinata,* und ein Requiem blieben ohne Erfolg. Der *Bajazzo* ging jedoch um die ganze Welt und gehört noch heute, meistens zusammen mit Pietro Mascagnis Opern-Einakter *Cavalleria rusticana* aufgeführt, zu den Standardwerken aller Opernbühnen. Leoncavallo starb am 9. August 1919 in Montecatini in der Toskana und ging als Wegbereiter des italienischen Verismus in die Operngeschichte ein.

Der Bajazzo
Oper in zwei Akten und einem Prolog – Text vom Komponisten.
UA: Mailand 1892
Personen der Handlung und zugleich Figuren der im zweiten Akt der Oper aufgeführten Komödie: Canio, Leiter einer Komödiantentruppe / Bajazzo (T) – Nedda, sein Weib / Colombine (S) – Tonio, Komödiant / Taddeo (Bar) – Beppo, Komödiant / Harlekin (T) – Silvio, ein junger Bauer (Bar) – Landleute und Kinder.
Ort und Zeit: Italien an einem sommerlichen Feiertag des Jahres 1865.
Schauplatz: Dorfplatz von Montalto in Kalabrien, wo die Wanderkomödianten ihre Bühne aufschlagen.

Wenn das Publikum auch gewöhnlich die Tränen der Schauspieler für falsch hält, so erklärt Tonio im Prolog der Oper, werde doch das folgende aus dem Leben gegriffene Spiel zeigen, daß auch hinter der Maske des Spaßmachers ein fühlendes Herz und eine leidende Seele verborgen sein könnten.
Wanderkomödianten ziehen in ein Dorf ein. Canio, der mit der hübschen Schauspielerin Nedda verheiratet ist, lädt die Dorfbewohner zur Abendvorstellung ein. Schon seit langem stellt der Schauspieler Tonio der hübschen Nedda nach. Als er wieder einmal zudringlich wird, ohrfeigt ihn Canio, und da ihn auch dies nicht abschreckt, wird er von Nedda mit der Peitsche geschlagen. Tonio schwört Rache. Auch der junge Bauer Silvio hat sich in Nedda verliebt und überredet sie, die Komödianten zu verlassen und mit ihm ein neues Leben zu beginnen. Die beiden werden von Tonio belauscht, der Canio von der Untreue seiner Frau erzählt und ihn zu hemmungsloser Eifersucht anstachelt. Trotz seiner Verzweiflung muß Canio das Bajazzokostüm anziehen und Komödie spielen.
Seine Frau ist die Darstellerin der den Bajazzo mit dem Harlekin betrügenden Colombine. Spiel und Wirklichkeit gehen ineinander über, und der eifersüchtige Bajazzo tötet Nedda und ihren Geliebten Silvio. Canio wird als Mörder festgenommen, und der Harlekinspieler Tonio verkündet der Menge: Geht ruhig heim, das Spiel ist aus.

Anatoli Liadow
1855 – 1914

Von Liadow, dem begabtesten Schüler Nikolai Rimski-Korsakows, sind heute nur noch drei Tondichtungen lebendig: *Baba-Jaga* (über eine russische Hexe, der auch Mussorgski ein Stück in seinen *Bildern einer Ausstellung* gewidmet hat), *Der verzauberte See* und *Kikimora.*

Liadow wurde am 11. Mai 1855 in St. Petersburg geboren. Sein Vater war Kapellmeister an der Kaiserlichen Russischen Oper und ließ ihm schon frühzeitig eine sorgfältige musikalische Erziehung angedeihen. Seine offenkundige Begabung war mit einer ebenso offenkundigen Arbeitsunlust gekoppelt. Die erwähnten Tondichtungen huldigen einem impressionistisch aufgelockerten russischen Folklorismus, was damit zusammenhängt, daß Liadow gemeinsam mit Mili Balakirew im Auftrag der Kaiserlichen Geographischen Gesellschaft Volkslieder sammelte. Zu größeren Werken kam es nicht, da Liadows an Oblomows Lethargie erinnernder Pessimismus und übergroße Selbstkritik eine Entfaltung seiner Talente verhinderten. SH

Rolf Liebermann
geb. 1910

Als Großneffe des berühmten impressionistischen Malers Max Liebermann (1847-1935) wurde Rolf Liebermann am 14. September 1910 in Zürich geboren. Er studierte zunächst Jura, wurde Bankbeamter und Versicherungsinspektor und widmete sich der Musik aus Liebhaberei. Ab 1937 ließ er sich von Hermann Scherchen (1891-1966) in Wien zum Dirigenten ausbilden und studierte dann in der Schweiz bei Wladimir Vogel Komposition. Danach war er einige Jahre als Tonmeister tätig, übernahm 1950 die Leitung der Orchesterabteilung des Senders Beromünster, 1957 die der Musikabteilung des Norddeutschen Rundfunks in Hamburg, 1959 die Intendanz der Hamburgischen Staatsoper und 1973 die der Pariser Oper. Als Komponist begann Liebermann mit Unterhaltungs- und Kabarettmusik und erregte dann mit avantgardistischen Instrumental- und Vokalwerken Aufsehen. Hervorzuheben sind das *Furioso* für Orchester (1947), die Kantate *Streitlied zwischen Leben und Tod* (1950), das *Konzert für Jazzband und Symphonieorchester* (1954) und das *Capriccio* für Sopran, Violine und Orchester (1959). Seine Opern *Leonore 40/45* (UA: Basel 1952), *Penelope* (UA: Salzburg 1954) und *Die Schule der Frauen* (UA: Louisville/USA 1955) waren ebenfalls sehr erfolgreich.

Leonore 40/45 spielt während des Zweiten Weltkriegs und kurz danach in Frankreich und behandelt die Liebe einer Pariserin und eines deutschen Besatzungssoldaten, die trotz aller Widerstände zueinanderfinden und alle nationalen Vorurteile überwinden. Die Oper *Penelope* bedient sich einer antiken und einer modernen Stilebene, die sich teilweise überschneiden, und gewinnt der bekannten Geschichte von Penelope, die von Freiern bedrängt auf die Heimkehr ihres Gatten Odysseus aus dem Trojanischen Krieg wartet, aktuelle Antikriegs- und Heimkehrer-Aspekte ab. *Die Schule der Frauen* ist eine moderne komische Oper nach Molières gleichnamiger Komödie und bisher Liebermanns meistgespieltes Bühnenwerk. Die Oper entstand im Auftrag der Philharmonischen Gesellschaft von Louisville in Kentucky/USA und wurde dort uraufgeführt. Die europäische Erstaufführung fand im Rahmen der Salzburger Festspiele 1957 statt. 1987 wurde Liebermanns Oper *La Forêt* (Der Wald) uraufgeführt, 1990 *Freispruch für Medea* für Sopran, Frauenchor und großes Orchester, Keimzelle einer geplanten weiteren Oper.

Der Wald (La Forêt)
Komödie in fünf Akten – Text von Hélène Vida nach Alexander Ostrowski.
UA: Genf 1987 (französische Fassung)
UA: Schwetzingen 1988 (deutsche Fassung)
Personen: Regine Raviner (Koloratur-MS) – Larissa (MS) – Malfortune (B-Bar) – Bonaventure (T-Buffo) – Chateigner (B) – Thomas, sein Sohn (T) – Alexis (Koloratur-S) – Dr. Tibere (B) – Foucade (Bar) – Carpe (B) – Oulita (A).
Rolf Liebermanns vorläufig letzte komische Oper – der Komponist arbeitet zur Zeit an einer Medea-Oper – steht stilistisch in der Tradition seiner früheren Opern *Leonore 40/45, Penelope* und *Die Schule der Frauen*.

Regine Raviner, eine ältliche Witwe mit Hang zur Lebedame, liebt den Gymnasiasten Alexis. Um sich das verschwenderische und ausschweifende Leben mit ihm leisten zu können, verkauft sie Stück für Stück ihres Waldbesitzes an den Großhändler Chateigner. Dessen Sohn Thomas liebt Regines Nichte Larissa und möchte sie heiraten. Chateigner will aber nur einer Hochzeit zustimmen, wenn die Mitgift entsprechend groß ist. Auch Regine steht diesem Wunsch ablehnend gegenüber, da sie, um ihren gesellschaftlichen Ruf zu wahren, ihren Geliebten Alexis mit Larissa vermählen möchte. Diese Grundkonstellation, noch ergänzt um Regines Neffen Malfortune (Der Unglückliche), dem die Tante noch Geld schuldet, entspinnt eine geistvolle Komödie, die nach zahlreichen dramatischen Wendungen das junge Paar Thomas und Larissa am Ende glücklich vereint.
Das Spielerisch-Heitere, in der Rossini-Tradition stehende Arien und nicht zuletzt der Zitiergestus aus 200jähriger Operntradition machen dieses Werk zu einer Oper für Opernliebhaber. Komödiantisch bis melancholisch, rührig bis lüstern: Alle Attribute einer Oper vereint Liebermann zu einem unterhaltsamen Stück Musiktheater, das trotz seiner Zeitgenossenschaft ein breites Publikum für sich gewinnen konnte.

György Ligeti
geb. 1923

Der gebürtige Ungar, österreichischer Staatsbürger, der in Hamburg wohnt und dort fast 15 Jahre Kompositionslehrer war, hat eine erstaunliche Entwicklung durchlaufen. Wenn man sich klarmacht, daß es in Ungarn kaum möglich war, sich über das Musikleben im Westen zu informieren, ist es umso bewundernswerter, mit welcher Konsequenz sich Ligeti nach seiner Flucht 1956 in kurzer Zeit als einer der profiliertesten Vertreter der zeitgenössischen Musik zu etablieren vermochte.

Ligeti wurde am 28. Mai 1923 im Dicsöszentmárton in Siebenbürgen geboren, das seit dem Ende des Ersten Weltkriegs zum rumänischen Staatsgebiet gehörte. Er studierte an der Budapester Musikhochschule, wo er 1950 selber Lehrer wurde. Seine kompositorischen Anfänge bewegten sich auf Béla Bartóks Spuren. Er sammelte siebenbürgisch-ungarische Volklieder und bearbeitete sie für verschiedene Besetzungen. Um 1950 wurde ihm klar, daß dieser Weg für ihn eine Sackgasse sei: »Ich wußte, daß ich einmal eine Musik ohne Melodie, ohne Rhythmus komponieren würde, eine Musik,

in der die Gestalten – viele wimmelnde kleine Gestalten – als Einzelheiten nicht mehr erkennbar, sondern ineinander verflochten, miteinander verwoben wären, in der die Farben changieren und irisieren würden.«

Als er im Sommer 1956 an seiner ersten »Klangflächen«-Musik arbeitete und durch Vermittlung von Herbert Eimert mit Noten und Schallplatten aus dem Westen bekannt wurde, entschloß sich Ligeti zur Flucht. Im elektronischen Studio des Westdeutschen Rundfunks in Köln machte er sich mit diesem Medium vertraut, doch blieb es vorerst bei drei Versuchen. Die in Ungarn begonnene Komposition ging als 1. Satz in das dreiteilige Orchesterstück *Apparitions* (1960) ein, mit den 1961 entstandenen *Atmosphères* ein Wendepunkt in der Entwicklung der modernen Musik. Melodie, Rhythmik und Harmonik sind ausgeschaltet, Klangfarbe und Dynamik dominieren. Dies war Ligetis Antwort auf die serielle Musik, von deren automatischer Gesetzmäßigkeit er schon 1958 in einem Aufsatz abgerückt war, so wie er sich auch als Antipoden von Cage und seiner Zufallsästhetik sieht. Er setzt seine auskomponierte »Mikropolyphonie« dagegen, die aus der Summierung von Einzelverläufen entsteht, welche für sich allein als Veränderung nicht erkennbar wären. Diese wimmelnde Kleinteiligkeit mit ihren Farbwertveränderungen hat für Ligeti eine Affinität zu Hieronymus Bosch, seinem Lieblingsmaler, insbesondere zu dessen »Garten der Lüste«. Seinen eigenen stilistischen Standort sieht er jenseits des historischen Antagonismus von Tonalität und Atonalität.

In den *Ramifications* (Verästelungen, Verzweigungen) für Streicher (1969) wird die Verwischung der fixierten chromatischen Skalenwerte dadurch erzielt, daß die zwei Gruppen des Orchesters mit einem Tonhöhenunterschied von etwas mehr als einem Viertelton gegeneinander verstimmt sind. Im *Kammerkonzert* für 13 Spieler (1969/70) und in den *Melodien* für Orchester (1971) beginnt Ligeti, aus seinem Klangspektrum wieder horizontal geordnete und damit identifizierbare Melodiefragmente herauszulösen. Analog dazu gewinnen auch Soloinstrumente Beachtung (*Cellokonzert* 1966, *Doppelkonzert für Flöte und Oboe mit Orchester* 1972). *Clocks and Clouds* (Glocken und Wolken) für Frauenchor und Orchester (1973) thematisieren den Gegensatz exakter rhythmischer Klanggestalt und diffuser Klangtextur. In der *San Francisco Polyphony* (1973/74) verbinden sich Klangfarbensprache und dramatischer Gestus.

Das Moment des Gestischen ist als Gegensatz ebenfalls schon sehr früh angelegt in der elektronischen Komposition *Artikulation* (1963), setzt sich in den absurden Musikdramen *Aventures & Nouvelles Aventures* (1962 – 1966) fort und erreicht ihren Höhepunkt in der Anti-Antioper *Le Grand Macabre*, die erstmals einen Schritt über die abstrakte Musik hinaus auf die Erfordernisse eines Bühnenwerkes mit Personen, Handlung, Charakteren und Konflikten bedeutet. Die dabei zutage tretende Affinität Ligetis zum Popbereich bedeutet zwar eine Hinwendung zur Gegenständlichkeit, aber doch in einem so artistischen Sinn, daß von einem Theater als moralischer Anstalt in diesem Zusammenhang nicht gesprochen werden kann. »Ich will mit meiner Musik niemand beeinflussen, nicht die Gesellschaft ändern.« Auf Popularität legt er keinen Wert: »Meine Musik ist eine elitäre Kunst, aber jeder kann daran teilhaben. Das ist eine Bildungsfrage.«

Zunehmend zeigt sich Ligeti in den letzten Jahren von den Möglichkeiten fasziniert, die sich aus der Überlagerung verschiedener Rhythmusebenen ergeben. Er bezieht sich dabei auf Gepflogenheiten afrikanischer Musik, aber auch auf Anregungen des Mexikaners Conlon Nancarrow, den er in Europa bekannt gemacht hat und in dessen Studien für mechanisches Klavier er verwandte Lösungen sieht. Für die dabei entstehenden eigenartigen Klangphänomene verwendet er den Begriff »inherent pattern« des österreichischen Musikethnologen Gerhard Kubik. Durch die Überlagerung verschiedener Zeitstrukturen entstehen immer neue Klangkombinationen, die als Melodie wahrgenommen werden können, auch wenn eine solche gar nicht gespielt worden ist, sondern lediglich aus dem Zusammenwirken der Spieler hervorgeht. Solche Effekte finden sich in Ansätzen bereits in dem *Poème Symphonique* für 100 Metronome (1962), die unterschiedlich schnell ticken und nach und nach stehen

bleiben, und in dem Cembalostück *Continuum* von 1968. Diese Methode der akustischen Illusion wurde weiter perfektioniert in *Monument – Selbstporträt – Bewegung* für 2 Klaviere (1976), den überaus intrikaten, an der Grenze der Spielbarkeit liegenden 6 *Etudes* für Klavier von 1985 (eine weitere Folge ist geplant) und vor allem in dem fünfsätzigen *Klavierkonzert*, an dem der Komponist über ein Jahrzehnt gearbeitet hat (1988).

Atmosphères
für Orchester
UA: Donaueschingen 1961

In diesem kurzen, nur neun Minuten dauernden Stück, einem der Schlüsselwerke der Gegenwartsmusik, hat Ligeti durch feinste Aufspaltung der Orchesterstimmen mit 87 Systemen nicht nur den Weltrekord im Partiturformat aufgestellt, sondern auch neue Klangbereiche erschlossen: »In Atmosphères versuchte ich, das strukturelle kompositorische Denken, das das motivisch-thematische ablöste, zu überwinden und dadurch eine neue Formvorstellung zu verwirklichen. In dieser musikalischen Form gibt es keine Ereignisse, sondern nur Zustände; keine Konturen und Gestalten, sondern nur den unbevölkerten, imaginären musikalischen Raum; und die Klangfarben, die eigentlichen Träger der Form, werden – von den musikalischen Gestalten gelöst – zu Eigenwerten.
Der neuen formalen Denkweise entspricht ein neuer Typus des Orchesterklangs. Dieser wird aber nicht durch neuartige instrumentale Effekte hervorgebracht, sondern durch die Art und Weise, wie die Instrumentalstimmen miteinander verwoben sind: Es entsteht ein so dichtes klangliches Gewebe, daß die einzelnen Stimmen in ihm untergehen und ihre Individualität vollkommen einbüßen. So werden Instrumentalklänge, deren jeder aus einer Anzahl von Teiltönen besteht, selbst zu Teiltönen eines komplexen Klanges. Diese Behandlung des Orchesters bedingt das Fehlen jeglichen Schlagzeugs.« Die Partitur besteht aus 22 direkt verbundenen Abschnitten. Der Clusterklang des Beginns verändert allmählich seine Klangbreite und durchmißt dabei extreme Höhen und Tiefen. Die Einzelstimmenverläufe gewinnen auch im 56stimmigen Kanon keine Melodiegestalt, sondern sind Teil des sphärischen Gesamtklangs.

Aventures & Nouvelles Aventures
UA: Hamburg 1963 und 1966
szenische UA: Stuttgart 1966

Die Besetzung dieser »musikalisch-dramatischen Aktion« sieht drei Sänger und sieben Instrumentalisten vor. Eine konkrete Handlung gibt es nicht, denn der Text besteht aus phonetischen Lauten einer Phantasiesprache, die keine Bedeutung im üblichen Sinn ergeben, wenn auch das bloße Lautmaterial sich in gewissem Maß als affektfähig erweist. Die Sänger und Instrumentalisten geben einen Affektkommentar zu einer Oper ab, die nicht stattfindet. Da werden ohne realen Anlaß typische Verhaltensweisen wie Erstaunen, Erschrecken, Angst, der Konversation, der Koketterie u.a. demonstriert und durch alogischen Wechsel als Versatzstücke entlarvt.
Die *Aventures* bestehen aus sechs kleinen, unmittelbar aufeinander folgenden Szenen (Agitato – Presto – »Conversation« – Allegro appassionato – Sostenuto grandioso – »Action dramatique«). Die *Nouvelles Aventures* sind zweiteilig mit folgenden Episoden:
I. Sostenuto (»Ritornell«) – Più mosso – »Hoquetus« – »Commerages« – »Communication«; II. Agitato molto – »Choral« – Agitato molto – »Les horloges demoniaques« – Prestissimo misterioso – »Coda«. Beide Werke können auch einzeln aufgeführt werden.

Requiem
für Soli, zwei gemischte Chöre und Orchester
UA: Stockholm 1966

Neben Krzysztof Pendereckis »Lukaspassion« ist dies der gewichtigste Beitrag zur geistlichen Musik im zweiten Drittel unseres Jahrhunderts. Der Komponist hat als Textgrundlage drei Teile aus der Totenmesse ausgewählt: Introitus, Kyrie und De die judicii sequentia. Die letzten Verse der Sequenz (Lacrimosa) bilden einen gesonderten Satz, so daß das Werk insgesamt vier Sätze hat. Das Introitus ist vorwiegend statisch und erinnert mit seiner »Mikropolyphonie« an das Verfahren der Atmosphères. Die Bewegung der einzelnen Chorstimmen wird durch Verschlingung zum Stillstand gebracht und dadurch dem Klangfarbenwechsel zugeführt, der sich aus Regionen extremer Dunkelheit (Requiem aeternam) zur transparenten Verklärung des Lux perpetua erhebt. Das Kyrie gerät durch eine eigenartige kontrapunktische Technik in eine Bewegung, die den Charakter des Flehenden hat. Vier Stimmen schließen sich jeweils zu einem mikropolyphonen Netz in der Art des Introitus zusammen, fünf dieser Komplexe bilden die kompositorische Makrostruktur, so daß es sich also insgeheim um einen 20stimmigen Chorsatz handelt. Dem in unaufhörlicher Kontinuität fortlaufend dahinfließenden Stimmengewebe setzt das Orchester gliedernde Momente entgegen.
Im Dies irae, dem zentralen Satz des Werkes, entlädt sich der Bewegungsanstieg in dramatischen Kontra-

sten, die der Komponist so beschreibt: »Dichte und geballte polyphone Komplexe des großen Chores und Orchesters, homophone sotto voce-Chorstellen, entfernte, verklärte Engelchöre, gleichsam im unermeßlichen Raum verlorene Einzelstimmen der Soli, Instrumentalzwischenspiele infernalischer Erbarmungslosigkeit, im hellsten Schein erglänzende Erscheinungen einer himmlischen Szenerie wechseln miteinander abrupt ab, durchdringen einander, ergänzen sich zu einer Polyphonie von musikalischen Typen und Formen.«
Der Lacrimosa-Satz hat den Charakter einer Reminiszenz mit reduzierten Mitteln. Das große Orchester und der Chor schweigen, übrig bleiben nur noch zwei Soli und ein kleineres Instrumentalensemble. Durch extreme Tempoverlangsamung wird der Eindruck einer Entferntheit in Zeit und Raum erzeugt, die der Musik eine Aura gläserner Entrücktheit verleiht.

Lontano
für großes Orchester
UA: Donaueschingen 1967

In diesem Stück findet eine Verwandlung von Klangfarbe in Harmonik statt, ein Vorgang, den der Komponist so erläutert: »bestimmte harmonische Gebilde wachsen gleichsam in andere hinüber, innerhalb eines harmonischen Gebildes erscheint andeutungsweise die nächste harmonische Konstellation, diese durchdringt und trübt allmählich die frühere, bis jene nurmehr in Spuren zurückbleibt und das neue Gebilde sich voll entfaltet hat. Technisch wird dies mit polyphonen Mitteln erreicht: die fiktiven Harmonien sind Ergebnis der komplexen Stimmverwebung, die allmähliche Trübung und das Neu-Herauskristallisieren ist das Resultat der diskreten Änderungen in den einzelnen Stimmen. Die Polyphonie selbst ist fast unmerklich, ihr harmonisches Ergebnis jedoch stellt das eigentliche musikalische Geschehen dar: geschrieben ist die Polyphonie, zu hören die Harmonik. [...] Sie entfaltet sich dem Hörer allmählich, wie wenn man aus grellem Sonnenlicht in ein dunkles Zimmer tritt und die Farben und Konturen nach und nach wahrnimmt. Als ich die ersten Vorstellungen von den zarten, ineinanderwachsenden, gleichsam flüssigen Kristallbildungen hatte, verbanden sie sich in mir mit einem Gefühl großer räumlicher und zeitlicher Ferne.«

Konzert für Violoncello und Orchester
UA: Berlin 1967

Das zweisätzige Werk ist Siegfried Palm gewidmet, hat aber trotz enormer technischer Anforderungen nichts mit dem klassisch-romantischen Typus des Virtuosenkonzerts und seiner Gegenüberstellung von Instrumental- und Orchesterpart zu tun. Das Solocello ist in den musikalischen Gesamtverlauf integriert und bildet nur die Grundlage der wechselnden Instrumentenkombination. Das Stück beginnt und endet in der Unhörbarkeit, ein Einfall, den dann auch Halffter in seinem Cellokonzert aufgegriffen hat. Der Schluß, eine »Flüsterkadenz«, wird vom Solisten in atemberaubender Geschwindigkeit an der Grenze der Hörbarkeit improvisiert, bis schließlich nur noch die sichtbare Bewegung übrigbleibt. Der 1. Satz ist langsam und verhalten, der 2. Satz steigert sich zu dramatischen Kontrasten mit Prestissimo-Figurationen von uhrwerkartiger Präzision.

Le Grand Macabre (Der Große Makabre)
Anti-Antioper in zwei Akten (vier Bildern) nach dem Theaterstück »Le Balade du Grand Macabre« (1934) von Michael de Ghelderode.
UA: Stockholm 1978
Personen: Nekrotzar, der Große Makabre (Bar) – Piet vom Faß (T) – Astradamors, Hofastrologe (B) – Mescalina, seine Frau (A) – Fürst Go-Go (S) – Chef der Gepopo (Geheime Politische Polizei), S – Spermando (Mezzo-S) – Clitoria (S).
Ort und Zeit: imaginäres »Breughelland«.

Ligetis in 13jähriger »Inkubationszeit« entstandene Oper (mehrere Stoffe wurden wieder verworfen, darunter ein »Ödipus« und Alfred Jarrys »Roi Ubu«) ist eine schwarze Weltuntergangskomödie, die an mittelalterliche Totentänze und barocke Mysterienspiele anknüpft, aber in ihrer Comic-Strip-Manier pop-artistische Effekte nicht verschmäht und Momente des absurden Theaters und des Theaters der Grausamkeit mit einbezieht. Zu Beginn erhebt sich der Deckel eines ruinenhaften Sarkophags, dem Nekrotzar, die Verkörperung des Todes, entsteigt. Ein Liebespaar (Spermando und Clitoria), auf verzweifelter Suche nach einem Ort ungestörter Zurückgezogenheit, nimmt seinen Platz ein und erscheint erst wieder zum Schluß der Oper, erschöpft zwar, aber keineswegs gestorben.
Im 2. Bild verkündet der Hofastrologe das Nahen eines Kometen und damit den allgemeinen Tod. Seine in Leder gekleidete Frau Mescalina jagt ihn mit der Peitsche vor sich her. Später stellt sich heraus, daß ihr früherer Mann, der vor ihrer Unersättlichkeit geflohen war, niemand anderer als Nekrotzar ist.
Das 3. Bild führt in den Palast des infantilen Fürsten Go-Go. Zwei Minister erwehren sich eines rätselhaften Volkszorns. Die geheime Polizei tanzt in Vogelgestalt ein orientalisierendes Ballett, und der Chef der Gepopo ergeht sich in halsbrecherischen Koloraturen. Der Große Makabre verschläft, schwer bezecht, den Weltuntergang, der zwar stattfindet, den aber jedermann überlebt. Darüber ärgert er sich so, daß er im letzten

Bild langsam dahinstirbt, während die Überlebenden, zu denen auch das der Gruft wieder entstiegene Liebespaar stößt, sich mit einem Sextett á la Don Giovanni vom Publikum verabschieden. Es bleibt kunstvoll in der Schwebe, ob der Tod wirklich er selbst oder nur ein Gaukler ist, der Weltuntergang spielt und sich übernimmt.
Die Musik ist insgesamt kräftiger akzentuiert als bei Ligeti sonst und scheut vor derben Effekten nicht zurück. Die Ouvertüre verwendet als einziges Instrumentarium 12 in verschiedenen Tonlagen aufeinander abgestimmte Autohupen. Es gibt nicht nur eine Menge musikhistorischer Zitate, sondern auch Anleihen an traditionelle Musikformen wie Ostinato, Bourrée, Spiegelkanon und Passacaglia. Das einzige orchestrale Zwischenspiel vor der Schlußszene, »Das im Rausch geträumte schreckliche Weltgericht«, zeigt Ligetis subtile Klangpalette, zu dramatischer Wirksamkeit gesteigert. SH

Paul Lincke
1866 – 1946

Als Sohn eines Berliner Magistratsbeamten, der nebenbei auch als Orchestergeiger tätig war, wurde Paul Lincke am 7. November 1866 in Berlin geboren und dann in Wittenberge an der Elbe in der dortigen Stadtmusikkapelle im Instrumentenspiel ausgebildet. Er wollte Militärmusiker werden, ging aber als Korrepetitor und Dirigent zum Theater, wirkte an verschiedenen populären Berliner Bühnen und begann als Komponist mit Einlagen, Liedern und Couplets für die damals sehr beliebten Berliner Possen. Ab 1893 war er Erster Kapellmeister des Berliner »Apollo-Varietés«, in dessen Programmen auch seine ersten Operetten-Einakter erfolgreich aufgeführt wurden, zunächst 1897 die Revue-Operette *Venus auf Erden*. Für zwei Winterspielzeiten wurde Paul Lincke dann als Chefdirigent an das weltberühmte Pariser Varieté- und Revuetheater »Folies-Bergère« verpflichtet. 1899 wurde sein bekanntestes Werk, *Frau Luna*, das die Ära der dann von Walter Kollo und Jean Gilbert fortgesetzten Berliner Operetten einleitete, an dem sich mehr und mehr zur führenden Berliner Bühne der Revue-Operette entwickelnden Apollo-Theater uraufgeführt. Mit einem großen Operettenensemble machte Paul Lincke danach *Frau Luna* auf einer Tournee durch Deutschland und die Niederlande über Berlin hinaus populär und blieb künftig der Reichshauptstadt als Komponist vieler volkstümlicher Operetten und als Dirigent seiner Werke durch alle politischen Wirren verbunden.

Paul Linckes Musik traf genau den Berliner Volkston, und seine inzwischen zum Volksgut gewordenen Lieder und Orchesterstücke wie *Das macht die Berliner Luft; Schlösser, die im Monde liegen; O Theophil; Laßt den Kopf nicht hängen; Schenk mir doch ein kleines bißchen Liebe; Hinterm Ofen sitzt 'ne Maus; Auf dem Hängeboden; Bis früh um fünfe; Heimlich, still und leise; Nimm mich mit in dein Kämmerlein; Lose, muntre Lieder; Wenn die Blätter leise rauschen; Die Gigerlkönigin; Wenn auch die Jahre enteilen; Glühwürmchen-Idyll; Grigri-Walzer; Verschmähte Liebe; Folies-Bergère; Siamesische Wachtparade* und viele andere bezeugen seinen ungewöhnlichen Einfallsreichtum und sein vorbildliches Können, der Volksmentalität zu entsprechen, ohne deshalb an musikalischem Niveau zu verlieren.

Seine Wirkungsstätten waren vor allem das Apollo-Theater und, später, das Metropol-Theater. Bis 1909 kam fast jedes Jahr eine neue Operette, Gesangsposse oder Revue heraus, u. a. *Im Reiche des Indra* (Silvester 1899), *Fräulein Loreley* (1901), *Lysistrata* (1902), *Die Liebesinsel* (1903), *Berliner Luft* (1904), *Bis früh um fünfe* (1905) und *Immer obenauf* (1907). Die beiden Metropol-Revuen *Donnerwetter – tadellos!* (1908) und *Hallo, die große Revue!* (1909) bezeichneten den Höhepunkt seiner Popularität. Alle folgenden Operetten wurden außerhalb Berlins uraufgeführt und hatten keinen dem seiner Werke aus den Jahren um die Jahrhundertwende vergleichbaren Erfolg, so u. a. *Grigri* (UA: Köln 1911) und *Casanova* (UA: Chemnitz 1913). Mit einer einzigen Ausnahme, der 1940 in Hamburg

uraufgeführten Operette *Ein Liebestraum*, komponierte Paul Lincke nach dem Ersten Weltkrieg keine Bühnenwerke mehr. In den 30er Jahren wurden einige von ihm zunächst für die Bedürfnisse des Berliner Varieté- und Revuetheaters vor 1914 geschaffene Operetten-Einakter unter Verwendung seiner beliebtesten Melodien zu abendfüllenden Bühnenwerken umgearbeitet. So entstand auch die erweiterte zweiaktige Fassung der Operette *Frau Luna*, die der heutigen Bühnenpraxis zugrunde liegt.

Am Ende des Zweiten Weltkriegs verlor Paul Lincke Heimat und Vermögen, ging 1946 nach Hahnenklee im Harz und starb kurz vor seinem 80. Geburtstag am 3. September 1946 in Clausthal-Zellerfeld. Hahnenklee, wo Paul Lincke beigesetzt und ein Paul-Lincke-Museum eingerichtet wurde, ist der Sitz der Paul-Lincke-Gesellschaft, von der seit 1955 alle zwei Jahre der Paul-Lincke-Ring an hervorragende Komponisten der Unterhaltungsmusik verliehen wird. Diese Stiftung gilt zugleich der Erinnerung an den Begründer und Meister der Berliner Volksoperette, der nicht nur in die Musikgeschichte eingegangen, sondern bis heute mit zahlreichen Liedern, Walzern, Märschen, Ouvertüren und Charakterstücken volkstümlich und lebendig geblieben ist.

Frau Luna
Operette in zwei Akten – Text von Heinrich Bolten-Baeckers.
UA: Berlin 1899
Personen: Fritz Steppke, Techniker (T-Buffo) – Lämmermeier, Schneider (Bar) – Pannecke, ein pensionierter Steuerbeamter (Komiker) – Iduna Pusebach, Zimmervermieterin (A) – Marie, ihre Nichte (Soub) – Frau Luna (S) – Prinz Sternschnuppe (T) – Theophil, Haushofmeister der Frau Luna – Mars und Venus, Mondelfen, Gefolge der Frau Luna und des Prinzen.
Ort und Zeit: Berlin und auf dem Mond um die Jahrhundertwende.

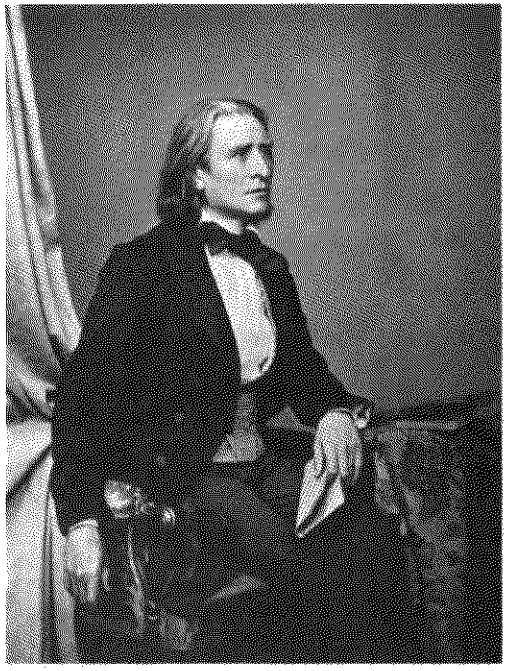
Der Hobby-Techniker Fritz Steppke hat einen Stratosphärenballon konstruiert und träumt davon, zusammen mit seinen Freunden zum Mond zu fliegen. Doch seine Zimmerwirtin Frau Pusebach und ihre Nichte Marie halten nichts von Schlössern, die im Monde liegen. Marie zuliebe will Steppke auf sein Abenteuer verzichten, aber schließlich wird sein Traum doch Wirklichkeit. Frau Pusebach kann gerade noch die mit Steppke, Lämmermeier und Pannecke aufsteigende Gondel erreichen, und Marie hat das Nachsehen.

Auf dem Mond werden die kühnen Weltraumfahrer von dem Mondbewohner Theophil nicht gerade freundlich empfangen, denn er erkennt Frau Pusebach wieder, da er während einer Mondfinsternis bereits einmal heimlich auf der Erde war, Berlin besucht und dort ein amouröses Abenteuer mit ihr gehabt hat. Verzweifelt stöhnt er darüber, daß die Berliner überall sein müssen. Und natürlich wollen die Besucher von der Spree in die öde Mondgegend nun gleich ein bißchen Stimmung bringen und vor allem den weltbekannten Mann im Mond sehen. Doch den gibt es gar nicht, denn Frau Luna ist die Beherrscherin des Erdtrabanten. An ihrem sternenfunkelnden Hof bereitet sie den weitgereisten Gästen einen glanzvollen Empfang. Sie wird seit langem von Prinz Sternschnuppe liebend umworben, doch weit mehr interessiert sie der Besuch aus Berlin und speziell der Ballonkonstrukteur Steppke. Von Theophil erfährt der eifersüchtige Prinz, daß Steppke eine Braut in Berlin hat, und holt auch Marie zum Mond herauf. So wird Steppke schließlich aus Frau Lunas Bann gerissen und findet zu seiner Braut zurück. Frau Luna heiratet Prinz Sternschnuppe, und erfüllt von ihren Monderlebnissen kehren die Berliner auf die Erde zurück.

Franz Liszt
1811-1886

Die Musik des 19. Jahrhunderts, die Romantik mit allen nachfolgenden Stilrichtungen, wurde von keinem Musiker mehr beeinflußt als durch Liszt. Am 22. Oktober 1811 wurde Franz Liszt in Raiding (Doborján) im heutigen Burgenland, damals noch zu Ungarn gehörig, geboren. Sein Vater, der im Dienst des Fürsten Esterházy stand, war, wie auch der Großvater, ein sehr musikalischer Mann, der vorzüglich Klavier, Violine und Cello spielte. Die Mutter war eine gebürtige Österreicherin. Ersten Klavierunterricht erhielt Liszt als Kind von seinem Vater. Mit 8 Jahren gab er bereits ein Konzert

in Baden bei Wien. Weitere Konzerte erbrachten finanzielle Unterstützung durch mehrere Mäzene für seine Studien. Das ermöglichte den Eltern, die die Genialität ihres Sohnes erkannt hatten, die Übersiedlung nach Wien. Hier erhielt Liszt Unterricht bei dem hervorragenden Carl Czerny – noch heute berühmt-berüchtigt durch seine Klavierschulwerke –, der sofort die einzigartige Begabung erkannte und seinen Schüler ohne Bezahlung unterrichtete. Bald gab Liszt zwei Konzerte in Wien (1822), wobei der 52jährige Beethoven ergriffen zuhörte und den Knaben angeblich mit einem Kuß unter dem Jubel des Publikums ausgezeichnet haben soll.



Franz Liszt. Foto von Franz Hanfstaengl

Das geistige Zentrum Europas aber war Paris. Nach einigen Konzerten, besonders in Budapest, wagten die Eltern mit ihrem Sohn die Reise nach Frankreich. Über München, mit einem Monat Aufenthalt und großen Konzerterfolgen (»ein neuer Mozart!«) kam man Ende 1823 in Paris an. Der pianistisch schon perfekte Knabe gab ein mit Enthusiasmus aufgenommenes Konzert, wurde von der Gesellschaft gefeiert und eroberte die Gunst des Publikums. Eine Konzerttournée durch Frankreich, ein Besuch in London brachten auch dort Triumphe für den jungen Künstler, der so früh bereits seinen Weltruhm begründete. Bis 1827 gab Liszt weitere Konzerte in England, Frankreich und in der Schweiz. Als sein Vater, der gleichzeitig Berater und Freund gewesen war, starb, umsorgte die Mutter ihren berühmten Sohn.

Großen Einfluß auf sein weiteres Leben nahm die Begegnung mit dem überragenden Geiger Paganini, der sein Instrument in einer bis dahin nicht bekannten Weise technisch und musikalisch ausschöpfte. Dadurch angeregt schuf Liszt einen neuen Klavierstil, der den Klangreichtum des modernen Symphonieorchesters Berliozscher Prägung auf das Klavier übertrug. Konsequenterweise übertrug er die Symphonien Beethovens und die *Symphonie fantastique* von Berlioz aufs Klavier. Zu dem Kreis, der sich in Paris zusammenfand, gehörten der eben angekommene Chopin, den Liszt wegen seiner Poesie des Klavierspiels bewunderte; dazu die Komponisten Rossini, Meyerbeer, Bellini, Berlioz, andere Künstler und Dichter wie Victor Hugo, Delacroix und die exzentrische George Sand.

In diese Zeit fällt die Begegnung mit der schriftstellernden Gräfin d'Agoult, die sich ihm zuliebe von ihrem Mann trennte. Beide verließen 1835 Paris, um in Genf gemeinsam zu leben. Aus dieser Verbindung ging u.a. die Tochter Cosima hervor, die spätere Frau Hans von Bülows und danach Gefährtin und spätere Frau Richard Wagners, der somit Liszts Schwiegersohn wurde.

Franz Liszt war nun der gefeiertste Pianist Europas. Konzertreisen mit unvorstellbaren Triumphen führten ihn in alle Kunstmetropolen des Kontinents. Neben Werken von Bach, Beethoven, Weber, Schubert und Mendelssohn spielte er seine eigenen Kompositionen, insbesondere aber Phantasien und Variationen über Themen anderer zeitgenössischer Komponisten, denen er damit zur Popularität verhalf. So gibt es von ihm sogenannte Transkriptionen bzw. Paraphrasen über Themen aus Opernwerken von Mozart, Rossini, Donizetti, Meyerbeer, Wagner, Verdi, aber auch Bearbeitungen von Liedern von Beethoven, Schubert und Schumann; ferner Klavierauszüge von symphonischen

Werken von Mozart, Beethoven, Berlioz u. a. Seine großen Erfolge ermöglichten es ihm, sich bei vielen Anlässen als großzügiger Spender hervorzutun, wie z. B. beim Bau des Kölner Doms; er half u. a. mit einer großen Geldsumme den Betroffenen des Hamburger Brandes 1842 und ermöglichte die Aufstellung eines Beethoven-Denkmals in Bonn. 1844 verließ die Gräfin d'Agoult Liszt, nachdem ihr Verhältnis sich zunehmend kompliziert hatte. Konzertreisen führten ihn nach Rußland, wo er der Fürstin Sayn-Wittgenstein begegnete, die ihm nach Weimar folgte – einer Stadt, der Liszt schon seit einigen Jahren verbunden war. Liszt nahm die Hofkapellmeisterstelle an; er war das Reisen als Virtuose, das unstete Leben leid.

In seiner neuen musikalischen Funktion führte Liszt zahlreiche Opern, z. T. als Uraufführungen, auf. Er unterstützte besonders Wagner, Verdi, Rossini, auch Schubert, Schumann und Cornelius. Hauptsächlich widmete er sich dem Unterrichten. Eine Vielzahl von Schülerinnen und Schülern verdanken ihm ihre Ausbildung, konnten über sein unübertroffenes Klavierspiel der Nachwelt berichten. Zu den berühmtesten zählen Smetana, Borodin, von Bülow, Tausig, Cornelius, Albeniz, d'Albert, Kienzl, Nikisch. In diese Zeit (1848 – 1860) fällt auch die Komposition seiner symphonischen Dichtungen für Orchester.

Differenzen mit der Weimarer Hofintendanz veranlaßten Liszt, nach Rom zu gehen. Er trennte sich von der Fürstin, nahm die niederen Weihen und nannte sich Abbé, was ihn aber nicht an weiteren Amouren hinderte. In Deutschland ließ er sich wieder in Weimar nieder. Er kam Einladungen nach, erhielt Ehrungen durch sein Heimatland Ungarn. Er unterstützte Wagner beim Bau des Festspielhauses in Bayreuth, war oft Gast in Rom und Budapest. 1886 kam er auf Bitten von Cosima nach Bayreuth und nahm noch an einer Tristan und Isolde-Vorstellung teil. Er starb in Bayreuth, wo ihm ein kleines Mausoleum zur letzten Ruhestätte errichtet wurde.

Werke für Tasteninstrumente

Liszts Klavierwerke sind als Abbild seines eigenen pianistischen Könnens anzusehen. Zu den populärsten Kompositionen gehören seine *Ungarischen Rhapsodien*, deren Zigeuner-Romantik allerdings nichts mit echter ungarischer Volksmusik zu tun hat, wie die Forschungen Béla Bartóks gezeigt haben. Bedeutender sind seine *Douze Etudes d'exécution transcendante* (Zwölf Etüden in fortschreitendem Schwierigkeitsgrad), die in mehreren Fassungen existieren und die Summe seiner pianistischen Errungenschaften darstellen, ähnlich wie auch die 6 *Paganini-Etüden* mit der berühmten Glöckchenetüde *La Campanella*. In den Klangstudien der *Années de Pèlerinage* (Wanderjahre) spiegeln sich Reiseeindrücke wider. Werke wie die *Liebesträume*, die beiden Konzertetüden *Waldesrauschen* und *Gnomenreigen*, die beiden Legenden *(Die Vogelpredigt des hl. Franziskus von Assisi* und *Der hl. Franz von Paula über die Wogen schreitend)* machen schon in ihren Titeln das spätromantische Weltgefühl zwischen Naturschwärmerei und religiöser Erbauung deutlich.

Der monumentalen *Klaviersonate h-moll* mit ihrer gänzlich neuartigen Einsätzigkeit liegen ebenfalls programmatische Vorstellungen zugrunde. Eines der fortschrittlichsten Klavierstücke Listzs ist die vorimpressionistische Studie *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* (Die Wasserspiele der Villa d'Este) aus dem dritten Heft der Wanderjahre mit ihrem Diskantgeflimmer und ihrer mystischen Emphase. Ravel entwickelte, davon ausgehend, in den »Jeux d'eau« seinen impressionistischen Klavierstil. Im Alter verlor Liszt die Freude an ausufernder Virtuosität fast gänzlich und schrieb fragile Stücke von bestürzender Modernität, die bis an die Grenze der Tonalität gehen und mit unaufgelösten Mixturklängen schließen wie z. B. *Nuages gris* (Trübe Wolken), *Bagatelle sans tonalité* (Bagatelle ohne Tonart), *Unstern* oder der Zyklus *Der Weihnachtsbaum*. Diese Stücke sind z. T. erst in unseren Tagen entdeckt und in ihrem Vorgriff auf künftige Entwicklungen gewürdigt worden.

Zu ergänzen sind diese Solowerke durch die bereits erwähnten Bearbeitungen der Werke anderer Komponisten, allen voran die kongeniale Umsetzung der Beethovenschen Symphonien für Soloklavier, eine äußerste Herausforderung für virtuose Interpreten. Daneben entstanden zahllose Liedtranskriptionen. Reine Klavierwerke wie z. B. Schuberts *Wandererphantasie* oder die *Polacca brillante* von Weber wurden für Klavier und Orchester arrangiert. Liszt schrieb auch etliche Orgelwerke, die er aber auch für Klavier bearbeitete wie z. B. *Präludium und Fuge über B.A.C.H.* und *Ad nos, ad salutarem undam*. Analog bearbeitete er auch eine Reihe Bachscher Orgelwerke für Klavier.

Klavierkonzerte

Von den 7 Werken, die Liszt für Klavier und Orchester geschrieben hat, sind die beiden *Klavierkonzerte* in *Es-Dur* und *A-Dur* mit Abstand die bedeutendsten. Außer diesen auch musikgeschichtlich relevanten Werken wird noch der *Totentanz*, eine Variationenfolge über das mittelalterliche »Dies irae«, häufiger aufgeführt sowie die *Phantasie über ungarische Volksmelodien*, eine Bearbeitung der *14. Ungarischen Rhapsodie* für Klavier und Orchester. Die beiden Klavierkonzerte entstanden zu einer Zeit, als Liszt sein Leben als reisender Virtuose bereits aufgegeben und sich in Weimar der Komposition von Orchesterwerken zugewandt hatte. Sie wurden beide mehrfach überarbeitet. Die klassische Einteilung in einzelne Sätze, wie sie etwa in Chopins Klavierkonzerten noch fraglos angewandt wird, gab Liszt nicht nur in seiner Klaviersonate, sondern auch in seinen Klavierkonzerten zugunsten einer assoziativen Themenverknüpfung auf.

Klavierkonzert Nr.1 Es-Dur
Sätze: I. Allegro maestoso – II. Quasi Adagio – Allegretto vivace – Allegro animato – III. Allegro marziale animato.

Das Konzert war 1849 in 1. Fassung vollendet, wurde aber bis 1855 noch zweimal überarbeitet. Die endgültige Version dirigierte Berlioz mit Liszt am Klavier. Das Werk hält äußerlich noch an der Mehrsätzigkeit fest. Während der 1. Satz für sich steht, schließen die anderen Sätze ohne Pause aneinander an. Der 1. Satz beginnt mit einem herrisch auftrumpfenden Thema, das von Bläsereinwürfen unterbrochen wird. Es taucht in veränderter Gestalt mehrfach auf. Das mittlere Satzkonglomerat wird mit einem lyrisch schweifenden Thema eröffnet, dem sich eine volksliedhafte Weise anschließt. Der kapriziöse scherzoartige 3. Teil fällt durch ungewöhnliche solistische Triangeleffekte auf. Im Finalsatz wird das Kopfthema des 1. Satzes wieder aufgegriffen. Das Adagio-Thema verwandelt sich in einen Marsch. Eine virtuose Coda führt das Konzert zu einem effektvollen Schluß.

Klavierkonzert Nr. 2 A-Dur
Das einsätzige 2. Klavierkonzert ist im Grundcharakter lyrischer als das erste und reiht 6 Abschnitte aneinander. Das Eingangsthema, das zarte Schwärmerei mit kühner Harmonik verbindet, wird von den Holzbläsern, dann von den Streichern vorgetragen, ehe es vom Klavier übernommen wird. Eine düstere marschähnliche Episode bringt einen starken Kontrast. Anschließend wird ein aufbegehrendes Oktavenmotiv im 6/8-Takt mit den für Liszt typischen punktierten Vorschlägen vom Orchester aufgegriffen. Im Durchführungsteil erscheint das ariose Hauptthema im Solovioloncello und wird schließlich ähnlich wie das Adagio im 1. Klavierkonzert ins Marschartige transformiert. Auch in diesem Konzert führt eine Stretta zum bravourösen Schluß.

Geistliche Werke und Symphonien

In seinen geistlichen Werken suchte Liszt die Verbindung zwischen dem fortschrittlichen Prinzip der symphonischen Durchdringung und den restaurativen Tendenzen des Cäcilianismus, einer vatikanischen Reformbewegung, die der Kirchenmusik eine Orientierung am reinen Tonfall der Gregorianik und Palestrinas verordnete. Hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang die *Missa Solemnis* (1855) zur Einweihung der Kathedrale von Esztergom (Gran), die *Ungarische Krönungsmesse* (1867) und die *Missa Choralis* (1865), die mittelalterliches Melos mit modernen harmonischen Wendungen unterlegt. Die im 19. Jahrhundert allmählich aussterbende Gattung des Oratoriums bereicherte Liszt durch zwei Werke: *Die Legende der heiligen Elisabeth* (1865), die in 6 Bildern die Lebensstationen der Heiligen musikalisch in Szene setzt, und *Christus* (1867; UA: Weimar 1873), das dreiteilig angelegt ist.
Die größte Bedeutung als Orchesterkomponist erreicht Liszt in seinen beiden Symphonien. Eine *Faust-Symphonie in drei Charakterbildern (nach Goethe)* von 1854 kombiniert die Themen im Verfahren der entwickelnden Variation nach rein musikalischen Gesichtspunkten. Der 1. Satz bringt 4 unterschiedliche Themen, die Fausts Wesenszüge charakterisieren. Gleich das erste, seine selbstzerstörerische Grübelei symbolisierend, ist deshalb bemerkenswert, weil es das früheste Zwölftonthema der Musikgeschichte ist – lange vor Schönberg. Der dreiteilige Gretchensatz bringt im Mittelteil eine Reminiszenz an das heroische Faustmotiv und endet im weitgefächerten Pianissimo der Streicher. Der 3., Mephistopheles gewidmete Satz hat kein eigenes Thema, vielmehr werden ähnlich wie in Berlioz' Phantastischer Symphonie die vorangegangenen Themen ins Fratzenhafte verzerrt. Ein weihevoller Chorus mysticus, den Liszt auf Betreiben der Fürstin Sayn-Wittgenstein 1857 nachkomponierte, schließt das Werk mit einer etwas trivialen Apotheose ab.
Das Faustthema beschäftigte Liszt nicht nur in der Goetheschen Gestaltung; er ließ sich auch durch die Faustdichtung von Lenau zu 2 Orchesterwerken anregen. *Der nächtliche Zug* ist ein Stimmungsbild visionärer Erscheinungen Fausts. Im *Tanz in der Dorfschenke*, als *Mephistowalzer* bekannt, steigert sich ein grimassierend verzerrter Walzer bis zur dämonischen Raserei. Die vielgespielte Klavierfassung mit ihren gefürchteten Sprungpassagen ist effektvoller als die Orchesterversion.

Zur *Dante-Symphonie* ließ sich Liszt durch die »Göttliche Komödie« des großen italienischen Dichters Dante Alighieri anregen. Er wollte ursprünglich die bei Dante vorgegebene Gliederung in Inferno (Hölle) – Purgatorio (Fegefeuer) und Paradiso (Paradies) übernehmen, doch verzichtete er auf Anraten Richard Wagners auf die Darstellung des Paradieses und schloß das Werk statt dessen mit einem Magnificat ab, das in zwei Versionen existiert. Insgesamt weniger einheitlich als die *Faust-Symphonie* enthält das Werk doch höchst bemerkenswerte Passagen. Der Inferno-Satz beginnt mit einer rezitativischen Umsetzung des berühmten Mottos »Ihr, die ihr eintretet, laßt alle Hoffnung fahren«, das in dröhnendem Unisono den Satz auch abschließt. Das Allegro frenetico beschwört alle Schrecken der Unterwelt. In der Amoroso-Episode des unglücklichen Liebespaares Paolo und Francesca da Rimini verwendet Liszt höchst ungewöhnlich 5/4 – und 7/4-Takt. Das Purgatorio beginnt mit einer langsamen Einleitung, in der Dante nach dem Alptraum der Hölle das Licht der Sterne erblickt. Die Leiden der Seelen im Fegefeuer werden in einem düster archaisierenden Choral und einer Lamentoso-Fuge auf ein fallendes Thema vergegenwärtigt. Die Wiederkehr des traurigen Chorals lichtet sich dann allmählich auf, bis Frauenstimmen das Magnificat intonieren, das eine Vorahnung des Paradieses suggerieren soll.

Die symphonischen Dichtungen

Liszt ist in der Nachfolge und Fortführung von Berlioz Begründer dieser Gattung von Werken, die ihre Entstehung häufig literarischen Anregungen verdanken. Wiewohl also Programmusik, geht es dabei nicht so sehr darum, Inhalte oder Handlungsverläufe lautmalerisch nachzuzeichnen, als um die Auseinandersetzung antagonistischer Prinzipien mit musikalischen Mitteln.

Berg-Symphonie

Zu Liszts Freunden in Paris gehörte auch Victor Hugo. Sein Gedicht »Ce qu'on entend sur le montagne« (Was man im Gebirge hört) liegt der Komposition zugrunde. Das Gedicht entfaltet Kontrastszenerien: Berg und Meer, Natur und Menschheit. Angesichts der Natur, die in sich ruht und die Schöpfung preist, stellt der Dichter die Frage, weshalb Gott »Sang der Natur« und »seiner Menschen Schreien« unversöhnt nebeneinander bestehen läßt. Liszts symphonische Dichtung, sein erstes rein orchestrales Werk überhaupt, schließt aber mit einem ergebenen Andante religioso.

Tasso

Anläßlich einer Festaufführung von Goethes »Torquato Tasso« zu seinem 100. Geburtstag vertonte Liszt das Schicksal des italienischen Renaissancedichters. Das Werk schildert die Notzeit in Ferrara – und den Triumph in Rom. Für Liszt ein Symbol für einen im Leben verkannten genialen Künstler, der erst im Tod von allen anerkannt wird.

Les Préludes

Dies ist sicher die populärste symphonische Dichtung Liszts. Der Titel stammt von einem Gedicht von Alphonse de Lamartine und wurde dem Werk erst nachträglich beigegeben.
Die Stationen des menschlichen Lebens als eine Folge von Präludien zum Jenseits. Momente des Liebesglücks wechseln mit kämpferischen Episoden, die in eine mächtige Ausformung des zentralen C-Dur-Themas münden. Im Dritten Reich wurden sie als Einleitung für die »Sondermeldungen« des Rundfunks mißbraucht.

Orpheus

Seine Entstehung verdankt dieses Werk einer Neueinstudierung von Glucks »Orpheus und Euridike« in Weimar. Der Gesang des ersten Dichtermusikers ist in Harfenklänge eingebettet. Als Überwinder des Todes verkörpert er den Triumph der Tonkunst, der es gelingt »die widerstrebenden Elemente, die sich in der Seele jedes Menschen und im Innersten jeder Gesellschaft in blutigem Kampf befehden«, zu besänftigen.

Prometheus

Nach dem Gedicht »Der entfesselte Prometheus« von Herder komponierte Liszt für die Einweihung eines Denkmals des Philosophen und Dichters diese symphonische Dichtung. Prometheus ist Urbild des schöpferischen Menschen, der den Kampf mit den Göttern aufnimmt und im Leid die Gewißheit künftiger Erlösung erfährt.

Mazeppa

Ein Gedicht von Victor Hugo gab zuerst die Anregung für eine Konzertetüde, die erst später zur symphonischen Dichtung ausgearbeitet wurde. Das Schicksal des Mazeppa, der von Feinden auf den Rücken eines wilden Pferdes gebunden und in die Steppe gejagt, dann gerettet wird und sein ukrainisches Volk zum Triumph über seine Feinde führt, wird in drastischen Orchesterfarben geschildert.

Festklänge

Ursprünglich war dieses Werk von Liszt für seine Vermählung mit der Fürstin Sayn-Wittgenstein gedacht. Da sie am Widerstand des Vatikan scheiterte, wurde es als Einleitungsmusik zu Schillers »Huldigung der Künste« 1854 in Weimar uraufgeführt. Marschform und Polonaise liegen dem festlichen Instrumentalaufgebot zugrunde.

Héroide funèbre (Heldenklage)
Liszt wollte eine Revolutions-Symphonie aus Begeisterung für die damaligen umwälzenden Ideen schreiben. Die Enttäuschung über nicht erreichte Ideale ließ dieses Werk unvollendet. Jahrzehnte später verwendete er Themen daraus für eine Heldenklage, eine Trauermusik, gleichsam ein musikalisches Denkmal für zerstörte Jugendideale.

Hungaria
Angeregt, geradezu aufgefordert durch Verse eines ungarischen Dichters, komponierte Liszt sein Bekenntnis zur ungarischen Heimat im Stil der *Ungarischen Rhapsodien*. Die Zigeunermusik mit ihrem Reichtum an Stolz, Wildheit, Schmerz, Freude wird im Wechsel von romantischer Melodik und Czardasstimmung zu einem eingängigen Klangerlebnis.

Hamlet
Dieses Werk war als Vorspiel zum gleichnamigen Drama Shakespeares gedacht. Der Komponist vergegenwärtigt den grüblerischen Charakter Hamlets, seine Liebe zu Ophelia und in der Verbindung beider Themen die Ausweglosigkeit seines Schicksals.

Hunnenschlacht
Ein Kolossalgemälde des Malers Wilhelm von Kaulbach inspirierte Liszt zu dieser symphonischen Dichtung. Die Musik legt es darauf an, den Sieg des Christentums über das Heidnische bei der mörderischen Schlacht auf den Katalaunischen Feldern nachzuzeichnen. Das Schlachtgetümmel mündet schließlich in den Choral »Crux fidelis« (Das Kreuzesbanner).

Die Ideale
Anläßlich der Enthüllung des Goethe-Schiller-Denkmals in Weimar komponierte Liszt dieses Werk. Es setzt das gleichnamige Gedicht von Schiller in Musik um, zeigt die Erfolge, aber auch die Mißerfolge bei dem Versuch, sein Lebensideal zu erreichen. Seine Komposition geht über das Schillergedicht hinaus: Das Streben nach den Idealen siegt über alle Enttäuschungen und Leiden, ist die unaufhaltsame Betätigung und Bestätigung unseres Lebens.

Carl Loewe
1796 – 1869

Am 30. November 1796 in Löbejün bei Halle als Sohn eines aus Thüringen stammenden Kantors geboren, wurde Johann Carl Gottfried Loewe in Halle musikalisch ausgebildet, studierte dann an der Universität Theologie und war nebenbei als Organist an der Marienkirche tätig. 1820 folgte er einem Ruf als Kantor und Organist nach Stettin, wo er ein Jahr später zum städtischen Musikdirektor und Musiklehrer des Gymnasiums ernannt wurde. Von mehreren Konzertreisen abgesehen, die ihn u.a. nach Österreich, Frankreich, England und Norwegen führten, wirkte er bis zu seiner Entlassung aus gesundheitlichen Gründen in Stettin. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte er in Kiel, wo er am 20. April 1869 starb.

Carl Loewe war ein außerordentlich angesehener Komponist, der nicht nur mit seinen Balladen berechtigtes Aufsehen erregte, sondern auch wegen seiner Oratorien und anderer Chorwerke sehr geschätzt wurde. Seine besten Balladen sind bedeutend in der melodischen Erfindung und waren für die damalige Zeit oft kühn in der Harmonieführung. Die Klavierbegleitung der Singstimme reicht von einfachen, schlichten Formen bis zu üppigen tonmalerischen und leitmotivischen Wirkungen, die sich mitunter zu einem orchestralen Klaviersatz ausweiten. Viele seiner Kompositionen sind von einer starken romantisch-religiösen Grundstimmung getragen. Außer Balladen und Oratorien schrieb er Kantaten und Motetten, Orchesterwerke, Kammermusik, Klavierwerke und 5 Opern, von denen jedoch nur *Die drei Wünsche* (UA: Berlin 1834) aufgeführt wurden. Bis auf seine Balladen, von denen *Tom der Reimer, Heinrich der Vogler, Der Nöck, Archibald Douglas, Die Uhr, Der Zauberlehrling, Die verfallene Mühle, Herr Oluf, Die Glocken zu Speyer, Prinz Eugen* und *Die nächtliche Heerschau* noch immer viel gesungen werden, ist Loewes Werk heute fast vergessen.

Frederick Loewe
1904 – 1988

Als Sohn eines international renommierten Operettensängers wurde Frederick Loewe am 10. Juni 1904 in Berlin geboren. Er wuchs dort bei seiner Mutter auf, spielte schon als Kind ausgezeichnet Klavier und studierte dann u. a. bei Emil Nikolaus von Reznicek, Eugen d'Albert und Ferruccio Busoni. Schon als 15jähriger hatte er seinen ersten Erfolg als Schlagerkomponist. 1924 folgte er dem Vater nach Amerika und machte dann eine typisch amerikanische Karriere vom armen Bar- und Schiffspianisten, Reitlehrer, Preisboxer, Goldgräber und Briefträger zum anerkannten Musicalkomponisten und Millionär. Über seine Entwicklung sagte er selbst einmal: »Ich habe zwanzig Jahre gehungert, ehe ich Erfolg hatte.« Am 14. Februar 1988 ist er in Palm Springs (Kalifornien) gestorben.

Als Bühnenkomponist begann Loewe1938 mit dem ganz im Stil der traditionellen Wiener Operette gehaltenen Werk *Great Lady*. Besonders fruchtbar wurde dann die Zusammenarbeit mit dem Librettisten und Textdichter Alan Jay Lerner, mit dem er gemeinsam die Bühnenshows und Musicals *Life of the Party* (1942), *What's Up* (1943) und *The Day Before Spring* (1945) schrieb. Danach entstanden die später auch verfilmten Musicals *Brigadoon* (1947) und *Paint Your Wagon* (1951). Das letztere Werk behandelt einen Western-Stoff und ist deutlich von Kurt Weills Musicalschaffen beeinflußt. Höhepunkt der Zusammenarbeit von Loewe und Lerner wurde das Musical *My Fair Lady* nach George Bernard Shaws Komödie »Pygmalion«, das seit seiner amerikanischen Uraufführung 1956 zu den größten Bühnenerfolgen der Welt gehört.

Das 1960 mit großem Aufwand uraufgeführte Musical *Camelot*, das ähnlich wie Richard Rodgers' Musical *The Connecticut Yankee* (Ein Yankee an König Artus' Hof) von 1927 eine moderne Variation der Artussage ist, konnte an den Erfolg von *My Fair Lady* nicht anschließen. Dagegen bewies das 1956 entstandene Filmmusical *Gigi* nach dem Roman von Colette mit Leslie Caron, Maurice Chevalier, Hermione Gingold und André Jourdan 1973 auch als Bühnenmusical seine Qualität und seine Publikumswirksamkeit. Mit Johannes Heesters in der eigentlich für Maurice Chevalier konzipierten Partie des Honoré Lachailles erfreute sich *Gigi* dann auch im deutschsprachigen Raum großer Beliebtheit.

My Fair Lady
Musical in zwei Akten – Text von Alan Jay Lerner nach der Komödie »Pygmalion« von George Bernard Shaw – Deutschsprachige Fassung von Robert Gibert.
UA: New York 1956
Personen: Professor Henry Higgins – Eliza Doolittle – Alfred P. Doolittle, ihr Vater – Oberst Pickering – Mrs. Higgins, die Mutter des Professors – Mrs. Pears, Hausdame – Freddy Eynsford-Hill – Mrs. Hill, seine Mutter – Harry – Jamie – Professor Karpathy – Die Königin von Transsylvanien – Mrs. Hopkins – Butler und Zofen bei Professor Higgins, Damen und Herren der englischen Gesellschaft, Cockneys, Händler und Marktfrauen, Gaukler.
Ort und Zeit: London 1912.

Professor Henry Higgins, ein eingefleischter Junggeselle, lebt ganz seiner wissenschaftlichen Arbeit, dem Studium der Sprachen und Dialekte. Das Blumenmädchen Eliza Doolittle wird Objekt seiner Forschungen, als er ihren ordinären Redefluß, ihr Schimpfen und Fluchen wort- und lautgetreu notiert. Dabei begegnet er Oberst Pickering, einem gerade nach London gekommenen Kollegen auf dem Gebiet der indischen Sprachen und Dialekte, dessen Bekanntschaft Higgins schon lange machen wollte und dem er seine Gastfreundschaft anbietet. Ihm gegenüber macht er sich anheischig, durch eine ordentliche Sprachausbildung aus dem Gassenmädchen eine Lady zu machen, denn so lautet seine These: Die Sprache macht den Menschen, die Herkunft macht es nicht.
Eliza geht dieses Gespräch nicht aus dem Kopf, und eines Tages erscheint sie bei Professor Higgins, um ihre paar Pennys für den Sprechunterricht bei ihm anzulegen und später eine Lady in einem Blumenladen werden zu können. Higgins ist über ihr Anliegen verblüfft, doch das Experiment reizt ihn. Mit Pickering schließt er die Wette ab, daß es ihm gelingen werde, aus dem einfachen Blumenmädchen eine Lady zu machen, die man nicht von einer Herzogin unterscheiden könne.
Nach wochenlanger harter Arbeit wird die in einem feinen Modehaus ausstaffierte Eliza beim Pferderen-

nen in Ascot der Gesellschaft präsentiert, doch sie fällt aus der Rolle, und das Experiment scheint mißlungen. Der junge Aristokrat Freddy Eynsford-Hill ist indessen von ihrer Originalität und Natürlichkeit so begeistert, daß er sich in sie verliebt und sie umwirbt.
Higgins und Eliza haben nicht aufgegeben, und eines Tages ist es soweit: Auf dem Diplomatenball ist Eliza die von allen anerkannte und bewunderte schönste Lady. Higgins und Pickering feiern den Triumph ihrer Arbeit und vergessen darüber Elizas Leistung. Verletzt und empört verläßt sie den rauhborstigen Professor, der nun erst den Wandel des Mädchens zur liebenden jungen Frau erkennt und sich plötzlich bewußt wird, wie sehr er sich an Elizas Wesen gewöhnt hat.

Gigi
Musical in zwei Akten – Text von Alan Jay Lerner nach dem gleichnamigen Roman von Colette – Deutschsprachige Fassung von Robert Gilbert.
UA: San Francisco 1973
Personen: Honoré Lachailles – Gaston, sein Neffe – Gigi – Inez Alvarez (Mamita) – Tante Alicia – Rechtsanwälte, Kanzlisten, Kellner, Hotelpersonal, Badegäste, Diener, Barbesucher.
Ort und Zeit: Paris und Trouville um die Jahrhundertwende.

Die junge Pariserin Gigi wächst bei ihrer Großmutter Inez Alvarez in kleinbürgerlicher Umgebung auf. Die Besuche des jungen Gaston bringen Abwechslung in den Alltag der beiden. Gaston ist der Neffe des steinreichen und eleganten Honoré Lachailles, eines in ganz Paris bekannten Bonvivant und Frauenlieblings. Auch mit Inez Alvarez hat der Charmeur Honoré einst eine mehr als nur flüchtige Bekanntschaft gehabt.
Gigis Tante Alicia will dem Mädchen nun aufgrund ihrer lebenslangen Erfahrung all die weiblichen Verführungskünste vermitteln, die ihren Erfolg noch immer ausmachen. Bei einem Badeausflug nach Trouville wird Gaston plötzlich bewußt, daß Gigi kein Kind mehr ist. Nun will Tante Alicia den reichen Gaston für ihre Pläne ausnutzen. Gaston bietet dem Mädchen an, seine Geliebte zu werden; ein Vertrag soll das Geschäftliche regeln. Doch Gigi lehnt ab, obwohl sie lieber mit ihm als ohne ihn unglücklich sein will. Gaston erkennt schließlich, daß auch er ohne das Mädchen nicht leben kann, und bittet die Großmutter um Gigis Hand.

My Fair Lady. Amerikanischer Spielfilm, 1964. Audrey Hepburn als Eliza Doolittle

Albert Lortzing
1801 – 1851

Im Bereich der deutschen Spieloper ist Albert Lortzing bis heute eine einzigartige Erscheinung. Er verstand es wie kein anderer, melodischen Einfallsreichtum, Gemütstiefe, Witz und volkstümliche Musikalität mit dem Blick des Theater- und Publikumskenners zu verbinden. Ganz eigen ist ferner sein Talent, einen melodischen Gedanken so geschickt in seine Spielopern einzuweben, daß der Sänger seine Bravournummer und das Publikum seine Freude hat. Stücke wie *Sonst spielt' ich mit Zepter, Auch ich war ein Jüngling* und *Vater, Mutter, Schwestern, Brüder* sind nicht nur publikumswirksam, sondern zugleich auch dramaturgisch überzeugend. Für den Opernfreund ist Lortzing aber noch etwas anderes als der Erfinder solcher liedhaften Hauptstücke, nämlich zugleich ein Meister musikalischen Humors und ein überlegener Gestalter der komischen Szene, sozusagen der musikalische Lustspieldichter des Biedermeier, dem er vor allem in seiner Oper *Der Wildschütz* ein die Zeiten überdauerndes Bühnenleben verlieh. Die Arie *Fünftausend Taler* des armen Dorfschulmeisters Baculus und das Auftrittslied *O sancta justitia* des wichtigtuerischen Bürgermeisters van Bett aus *Zar und Zimmermann* sind Kabinettstücke des Spieloperngenres.

Gustav Albert Lortzing wurde am 23. Oktober 1801 in Berlin geboren. Trotz der hohen Aufführungszahlen seiner Opern war das Leben des Komponisten von Armut gezeichnet, denn es gab zu seiner Zeit noch keine gesetzlich geregelte Verpflichtung zur Zahlung von Tantiemen. Als Sohn eines Schauspielerehepaares war Lortzing schon früh dem Theaterleben verbunden. Über Köln und Detmold führte seine Laufbahn nach Leipzig und Wien, nach Leipzig zurück und schließlich wieder nach Berlin. Lortzing hat sein Leben in einer kurzen Selbstbiographie beschrieben. Er erzählt, daß er als jugendlicher Liebhaber und Bonvivant begann, daß er nach Absolvierung ernster musikalischer Studien als Komponist nach höheren Zielen strebte und zum Beispiel ein Oratorium, eine Schauspielmusik zu Christian Dietrich Grabbes »Don Juan und Faust« und dann in Leipzig, wo er vier Jahre lang Regie führte, seine erste komische Oper *Die beiden Schützen* (UA: Leipzig 1837) schrieb. In seiner Autobiographie erwähnt Lortzing auch eine inzwischen völlig vergessene große tragische Oper, *Die Schatzkammer des Inka,* die er wegen der allgemeinen Vorliebe für seine komischen Opern nicht aufzuführen wagte. Von 1843 bis 1845 war er Kapellmeister in Leipzig, nachdem er dort die Schauspielerin Regina Ahlers geheiratet hatte.

Nach seinen frühen Singspielen *Ali Pascha von Janina* (UA: Münster 1828), *Der Pole und sein Kind* (UA: Osnabrück 1828) und *Der Weihnachtsabend* (UA: Münster 1832) hatte Lortzing bis zum Ende seiner Leipziger Zeit außer *Die beiden Schützen* folgende Opern geschrieben: *Zar und Zimmermann* (UA: Leipzig 1837), *Caramo oder Das Fischerstechen* (UA: Leipzig 1839), *Hans Sachs* (UA: Leipzig 1840), *Casanova* (UA: Leipzig 1841) und *Der Wildschütz* (UA: Leipzig 1842).

Lortzings Lage besserte sich auch nicht, als 1845 in Magdeburg seine romantische Oper *Undine* und 1846 in Wien *Der Waffenschmied* erfolgreich herauskamen. Von den Stürmen des Lebens hin und her geworfen, glaubte Lortzing in seiner Heimatstadt Berlin als Kapellmeister am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater ein ruhiges Auskommen zu finden. Aber man wies ihm nur untergeordnete Aufgaben zu. In Krankheit und Elend und noch nicht 50 Jahre alt, starb Lortzing am 21. Januar 1851 in Berlin.

Seine letzten Opern waren *Zum Großadmiral* (UA: Leipzig 1847), *Rolands Knappen oder Das ersehnte Glück* (UA: Leipzig 1849), *Die vornehmen Dilettanten oder Die Opernprobe* (UA: Frankfurt am Main 1851) und das 1848 für Wien konzipierte, dann jedoch wegen der revolutionären Tendenzen des Lortzingschen Librettos erst nach seinem Tode 1899 in Berlin uraufgeführte Bühnenwerk *Regina oder Die Marodeure.*

Opern

Lortzings Werke sind im Zusammenhang der Musikgeschichte ebenso der Tradition des deutschen Singspiels wie der französischen Opéra comique verpflichtet. Zwischen den Dialogen stehen immer wieder Arien, Duette, Terzette, Quartette und größere Ensembles. Schlichte Strophenlieder wechseln mit wirkungsvollen Ensemblesätzen. Den Arien sind häufig Rezitative vorgebaut. Hervorragende Beispiele für Lortzings Kunst der Ensemblegestaltung sind das Sextett »Zum Werk, das wir beginnen« im 2. Akt von Zar und Zimmermann und das Billard-Quintett im *Wildschütz* (2. Akt).

Zar und Zimmermann

Komische Oper in drei Akten – Text vom Komponisten nach einem französischen Schauspiel.
UA: Leipzig 1837
Personen: Peter Michaelow, Zimmergeselle, eigentlich Zar Peter I. von Rußland (Bar) – Peter Iwanow, Zimmergeselle, russischer Deserteur (T) – van Bett, Bürgermeister von Saardam (B) – Marie, seine Nichte (S) – Witwe Browe, Zimmermeisterin (A) – Marquis de Chateauneuf, französischer Gesandter (T) – Lord Syndham, englischer Gesandter (B) – Admiral Lefort, russischer Gesandter (B) – Ein Offizier – Ein Ratsdiener – Schiffszimmerer, Bürger und Bürgerinnen von Saardam, Soldaten, Matrosen.
Ort und Zeit: Holland im Jahre 1698.
Schauplätze: Schiffswerft, Schenke, Stadthaus und Hafen von Saardam.

Auf einer holländischen Werft arbeitet unter dem Namen Peter Michaelow der russische Zar als Zimmermann, um den Schiffsbau zu studieren. Er will sein Land dem kulturellen und technischen Standard Europas angleichen und Fachleute gewinnen. Ein anderer russischer Zimmermann auf der Werft heißt Peter Iwanow. Er ist ein desertierter Soldat und liebt Marie, die Nichte des Bürgermeisters van Bett. Da erreicht den Zaren die Nachricht, daß seine Anwesenheit in dem von einem Aufstand bedrohten Rußland dringend erforderlich sei. England und Frankreich, die erfahren haben, daß der Zar als Zimmermann in Holland arbeiten soll, suchen durch ihre Diplomaten Kontakt mit dem russischen Herrscher. Während der englische Gesandte den eitlen Bürgermeister um Vermittlung einer Unterredung bittet, hat der französische den Zaren bereits ausfindig gemacht, und ein Bündnispakt kommt zustande. Der amtsstolze Bürgermeister vermutet den Zaren in Peter Iwanow, um den sich der englische Gesandte nun bemüht. Doch Iwanows Interesse gilt mehr dem französischen Gesandten, weil dieser seiner Braut Marie den Hof macht. Als dann eine allgemeine Prüfung der Personalpapiere angeordnet wird, erweist sich der wichtigtuerische Bürgermeister als untauglicher Diplomat. Seine Aktionen bringen alles durcheinander und führen zu einem Tumult.
Die Anwesenheit des Zaren in dem kleinen holländischen Städtchen gibt dem Amtseifer des Bürgermeisters Auftrieb. Mit einer Bürgerschar studiert er eine von ihm verfaßte Begrüßungskantate für Peter Iwanow ein, dessen Beteuerungen, nicht der Zar zu sein, man keinen Glauben schenkt. Marie ist verzweifelt, denn wenn Peter Iwanow tatsächlich der Zar ist, wird sie auf ihren Geliebten verzichten müssen. Aber Peter Michaelow tröstet sie und verspricht ihr, daß sie und Peter Iwanow ein Paar würden. Dann will er die Stadt verlassen; doch der Hafen ist gesperrt. Ohne zu wissen, daß sein Freund Michaelow der Zar ist, überläßt Iwanow ihm seinen von dem englischen Gesandten ausgestellten Diplomatenpaß. Michaelow übergibt Iwanow einen Brief, den er jedoch nicht vor Ablauf einer Stunde öffnen darf. Als mit dem Holzschuhtanz und der Kantate des Bürgermeisters die Begrüßungsfeierlichkeiten für Iwanow beginnen, verläßt das Schiff mit Michaelow an der Spitze der Mannschaft den Hafen. Der Brief enthüllt, daß nicht Iwanow, sondern Michaelow der Zar ist. Peter Iwanow wird als kaiserlicher Werftaufseher nach Rußland zurückgerufen und erhält für seine Hochzeit mit Marie den Segen des Zaren.

Der Wildschütz

Komische Oper in drei Akten – Text vom Komponisten nach August von Kotzebues Schauspiel »Der Rehbock«.
UA: Leipzig 1842
Personen: Graf von Eberbach (Bar) – Die Gräfin, seine Gemahlin (A) – Baron Kronthal, Bruder der Gräfin (T) – Baronin Freimann, verwitwete Schwester des Grafen (S) – Nanette, ihr Kammermädchen (S) – Baculus, ein alter Dorfschulmeister (B) – Gretchen, seine junge Braut (S) – Pankratius, Haushofmeister des Grafen (B) – Dorfbewohner, Dienerschaft, Jäger und Schulkinder.
Ort und Zeit: ländliche Residenz in Deutschland um 1800.
Schauplätze: vor einem Dorfwirtshaus; auf dem Schloß; im Schloßpark.

Der alte Dorfschulmeister feiert seine Verlobung mit dem jungen Gretchen. Die allgemeine Festfreude wird getrübt durch ein gräfliches Schreiben, das die Kündigung des Dorfschulmeisters enthält, denn Baculus hat sich der Wilddieberei schuldig gemacht. Da Graf Eberbach als Schürzenjäger bekannt ist, kommt Baculus auf die Idee, Gretchen für ihn aufs Schloß gehen und um Gnade bitten zu lassen. Aber er verwirft diesen Gedanken sofort wieder, um die Tugend seiner Braut nicht zu gefährden.

Da kommen zwei Studenten. Der eine ist die verkleidete Baronin Freimann, die verwitwete Schwester des Grafen, die den ebenfalls verwitweten Baron Kronthal heiraten soll. Als Student verkleidet will sie sich ihren Zukünftigen jedoch erst einmal anschauen. Der zweite Student ist ihre verkleidete Zofe. Der Student alias die Baronin will dem Schulmeister helfen, sich als seine Braut verkleiden und beim Grafen für ihn um Milde bitten. Im Kreise einer Jagdgesellschaft erscheinen nun der Graf und sein Schwager Baron Kronthal. Beide finden Gefallen an der angeblichen Braut des Schulmeisters, und der Graf lädt die Dorfbewohner für den nächsten Tag zu seinem Geburtstagsfest aufs Schloß ein.
In ihrem Salon liest die Gräfin Eberbach der verständnislosen Dienerschaft voll theatralischem Pathos antike Dramen vor. Ihr Bruder, Baron Kronthal, gibt sich als Stallmeister des Grafen aus und macht ihr unerkannt den Hof. Durch Zitieren griechischer Klassiker versucht der Schulmeister, das Wohlwollen der Gräfin zu gewinnen.
Während einer Billardpartie erreicht dann die psychologisch nicht sehr glaubwürdige, aber äußerst bühnenwirksame Verkleidungskomödie ihren Höhepunkt. Es gibt zahlreiche Verwechslungen, die vor allem dadurch verursacht werden, daß mehrere Personen als Gretchen auftreten und Baculus in die Versuchung gebracht wird, seine Braut für fünftausend Taler zu verkaufen, doch alle Verwirrungen führen zu einem glücklichen Ende. Graf Eberbach und Baronin Freimann sowie die Gräfin Eberbach und Baron Kronthal erkennen sich als Geschwisterpaare, und Baculus darf sein Schulmeisteramt behalten, da sich herausstellt, daß er als vermeintlicher Wildschütz statt eines Rehbocks in der Dämmerung seinen eigenen Esel erschossen hat.

Undine

Romantische Oper in vier Akten – Text vom Komponisten nach dem gleichnamigen Märchen von Friedrich de la Motte Fouqué.
UA: Magdeburg 1845
Personen: Bertalda, Herzog Heinrichs Tochter, in Wirklichkeit die Tochter des Fischers Tobias (S) – Ritter Hugo von Ringstetten (T) – Veit, sein Schildknappe (T) – Tobias, ein alter Fischer (B) – Marthe, seine Frau (A) – Undine, ihre Pflegetochter, eigentlich eine Nixe (S) – Kühleborn, der mächtige Wasserfürst (Bar) – Hans, Kellermeister (B) – Pater Heilmann (B) – Fischersleute, Ritter und Edelfrauen, Herolde, Pagen, Jagdgefolge, Knappen, Landleute, Wassergeister.
Ort und Zeit: Deutschland im Mittelalter.
Schauplätze: Fischerhütte; Herzogsschloß; Burglandschaft; Hof und Prunksaal der Burg Ringstetten; Sagenreich des Wasserfürsten.

Ritter Hugo von Ringstetten und sein Knappe Veit haben vor einer mächtigen Wasserflut Zuflucht in einer Fischerhütte gefunden und müssen sich dort wegen des anhaltenden Unwetters einige Wochen aufhalten. Der Ritter verliebt sich in die Fischerstochter Undine und heiratet sie. Die Fischersleute hatten Undine, als ihr eigenes Kind ertrank, vor ihrer Hütte ausgesetzt gefunden und aufgezogen. Undine gesteht dem Ritter, daß sie eine Meerjungfrau sei und keine Seele besitze, aber durch die treue Liebe eines Menschen beseelt werden könne.
Über seiner Liebe zu Undine hat der Ritter die Herzogstochter Bertalda vergessen, mit der er verlobt ist. Als er dann Undine auf die Herzogsburg mitnimmt, wirft Bertalda ihr höhnisch niedere Herkunft vor. Da greift der Wasserfürst Kühleborn, der Undine vor den Menschen gewarnt hat, in Gestalt eines neapolitanischen Gesandten ein und eröffnet Bertalda, daß sie keine Herzogstochter, sondern in Wirklichkeit das ertrunken geglaubte Kind der Fischersleute ist. Undine und der Ritter haben Mitleid mit ihr, doch Bertalda gelingt es, die Liebenden zu entfremden und den Ritter zurückzugewinnen. Während der Hochzeitsfeier von Bertalda und Ringstetten erscheint die geisterhafte Undine. Alle flüchten, und Hugo sinkt ihr in Reue und Schmerz zu Füßen. Von den eindringenden Fluten werden Undine und Hugo in das Reich des Wasserfürsten gerissen. Kühleborn verzeiht dem Ritter und erlaubt ihm, mit Undine bei den Wassergeistern zu leben.

Der Waffenschmied

Komische Oper in drei Akten – Text vom Komponisten nach Friedrich Wilhelm Zieglers Komödie »Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person.«.
UA: Wien 1846
Personen: Hans Stadinger, Waffenschmied und Tierarzt (B) – Marie, seine Tochter (S) – Irmentraut, ihre Erzieherin (MS) – Ritter Graf von Liebenau (Bar) – Georg, sein Knappe (T) – Ritter Adelhof aus Schwaben (B) – Brenner, Stadingers Schwager, Gastwirt (T) – Schmiedegesellen, Bürger und Bürgerinnen, Ritter, Herolde, Knappen und Pagen.
Ort und Zeit: Deutschland im 16. Jahrhundert.
Schauplätze: in und vor dem Haus des Waffenschmieds in Worms.

Der Ritter Graf von Liebenau liebt die Tochter des Wormser Waffenschmieds Stadinger. Doch er hat keine Aussicht, Marie zur Frau zu gewinnen, denn Stadinger hat einen unüberwindlichen Groll gegen Adlige. Ein Ritter hatte einst seine Frau entführt. So sind der Ritter Liebenau und sein Knappe Georg als Gesellen in den Dienst des Waffenschmieds getreten. Marie verliebt sich in den Gesellen Konrad, der zugleich der sie

liebende Ritter ist. Als sie von ihm als Ritter bei einem Stelldichein auf die Probe gestellt wird, bekennt sie, daß sie bereits dem Gesellen Konrad versprochen ist. Das adlige Fräulein von Katzenstein möchte den Ritter Liebenau heiraten und ist ihm in Begleitung des schwäbischen Ritters Adelhof nachgereist. Dieser glaubt, das Anliegen des Fräuleins diplomatisch zu fördern, indem er dem Waffenschmied rät, seine Tochter vor den Nachstellungen des Ritters Liebenau dadurch zu schützen, daß er sie möglichst bald mit dem Gesellen Konrad verheiratet. Aber der Waffenschmied hält nicht viel von den handwerklichen Qualitäten Konrads. Da wäre ihm der Geselle Georg als Schwiegersohn schon lieber. Auf einem Weinfest will er kurzerhand die Verlobung bekanntgeben, obwohl Georg und Marie nichts voneinander wissen wollen. Nun inszeniert Ritter Liebenau einen Überfall und Maries Entführung, die dann natürlich der Geselle Konrad vereitelt. Aber auch diese Heldentat vermag Stadinger nicht umzustimmen. Als endlich Adelhof die wahren Zusammenhänge aufklären will, gemahnt ihn Liebenau an seine ritterliche Schweigepflicht. Schließlich wird dem Waffenschmied ein fingiertes Schreiben des Wormser Stadtrats übermittelt, in dem die sofortige Vermählung seiner Tochter mit dem Gesellen Konrad gefordert wird, weil der Ritter mit einer bewaffneten Schar die Stadt bedrohe, um Marie für sich zu gewinnen. Der so überlistete Vater gibt nun die Einwilligung zu der Hochzeit und muß in seinem Schwiegersohn Konrad den Grafen Liebenau erkennen, dessen Ausdauer ihn von der echten Liebe zu seiner Tochter schließlich überzeugt.

Jean Baptiste Lully
1632 – 1687

Jean Baptiste Lullys Aufstieg zu einem der großen Komponisten Frankreichs verlief eher ungewöhnlich. Zunächst deutete für den am 29. November 1632 in Florenz als Giovanni Battista Lulli geborenen Sohn eines Müllers wenig auf eine Musiker-Karriere hin. Erst als Lully mit 13 Jahren als Page einer adligen Dame nach Paris kam, wurde seine Begabung entdeckt. Mit Unterstützung des führenden Hofmusikers Michel Lambert entwickelte er sich schnell zu einem hervorragenden Gitarristen und Violinisten, dessen erste Kompositionen bereits große Anerkennung und den Beifall des jungen Königs Ludwig XIV. fanden. Weitere Kompositionserfolge ließen Lully in kurzer Zeit zum Mitglied der legendären »Vingt-quatre violons du Roi« avancieren. Als 20jähriger übernahm er die Leitung dieses Ensembles. 1653 stieg Lully zum Hofkomponisten Ludwigs XIV. auf und konnte nun seine vielseitigen Talente entfalten. Er profilierte sich jetzt nicht mehr nur als Musiker und Komponist, sondern auch als Schauspieler und Tänzer. Im Jahre 1672 schließlich erkannte der König »seinem« Komponisten ein besonderes Privileg zu: die Gründung einer »königlichen Akademie der Musik«. Lully wußte diese einmalige Chance überlegen für sich zu nutzen. Zusammen mit dem Textdichter Philippe Quinault schrieb er die ersten Werke der sogenannten französischen Nationaloper, die für das Genre in Frankreich noch jahrzehntelang Maßstäbe setzen sollte. Bereits 1673 brachte Lully seine erste Oper, *Cadmus et Hermione*, mit großer Resonanz auf die Bühne. Regelmäßig folgten von nun an fast jährlich weitere Opern, die den Ruhm des Komponisten mehrten. Lullys zunehmende Macht und sein Einfluß am Hofe waren nicht allein auf seine künstlerischen Erfolge, sondern ebenso auf seine subtile Intrigen-Kunst zurückzuführen, mit der er Konkurrenten und Gegner auszuschalten wußte. So erscheint es kaum verwunderlich, daß der Tod des Komponisten am 22. März 1687 in Paris in seiner Umgebung auch mit Erleichterung quittiert wurde. Sofern man den Quellen Glauben schenken kann, entsprachen die Todesumstände dem Naturell Lullys. Der Komponist soll sich nämlich beim Dirigieren versehentlich den Taktstock in den Fuß gebohrt haben und an den Folgen der Blutvergiftung gestorben sein, die er sich dabei zugezogen hatte. Zu seinen populärsten Werken zählen neben den Opern *Alceste* (1674), *Atys* (1676), *Psyché* (1678), *Persée* (1682), *Armide* und *Acis et Galathée* (beide 1686) zahlreiche Ballette, Comédies-ballets, Motetten und Instrumentalkompositionen. MH

Witold Lutoslawski geb. 1913

Der Senior der polnischen Avantgarde hat von den neoklassizistischen Anfängen bis zum aleatorischen Kontrapunkt seines gegenwärtigen Schaffens eine erstaunliche Wandlungsfähigkeit bewiesen, bei der seine schöpferische Individualität sich frei von dogmatischer Verhärtung entfaltete. Zwar ist sein jüngerer Landsmann Penderecki im Ausland bekannter geworden, doch ist Lutoslawski mit seiner Sorgfalt im Detail und Konzentration im Erarbeiten neuer Lösungen mindestens ebenbürtig.

Am 25. Januar 1913 in Warschau geboren, lernte er bei Witold Maliszewski, einem Schüler Nikolai Rimski-Korsakows. Er studierte daneben Klavier und Violine und hörte an der Universität mathematische Vorlesungen. Seine frühen Kompositionen, darunter zahlreiche Hörspiel-, Film- und Theatermusiken, gingen zum größten Teil verloren. Während der Besetzungszeit hielt er sich als Pianist in einem Warschauer Kaffeehaus über Wasser. Er bildet mit Andrzej Panufnik ein Klavierduo (1939–1944). In diesem Zusammenhang entstanden die witzigen und sehr virtuosen *Variationen über ein Thema von Paganini* für zwei Klaviere (1941), denen dasselbe Thema zugrunde liegt, das schon Liszt, Brahms, Rachmaninoff und Blacher bearbeitet haben. Nach Kriegsende war Lutoslawski in der Musikabteilung des Polnischen Rundfunks, im Verlagswesen und in der Organisation des Warschauer Herbstes tätig. Nach seinem internationalen Durchbruch als Komponist, der zeitlich mit der großen Wende des Warschauer Herbstes 1956 zusammenfiel, nahm er verschiedene Lehraufträge im Ausland wahr und trat seit 1963 auch als Dirigent eigener Werke hervor.

Lutoslawskis Kompositionen bis 1956 stehen im Zeichen einer stark erweiterten Tonalität und des klassizistisch geläuterten Folklorismus Béla Bartóks und Igor Strawinskys. Dazu gehören vor allem die *Symphonischen Variationen* für Orchester (1938), die *1. Symphonie* (1947) und das *Konzert für Orchester* (1954). In der *Musique funèbre pour orchestre à cordes* (Dédiée à la mémoire de Béla Bartók, 1958) setzt er sich mit der zwölftönigen Reihentechnik auseinander. Hier offenbart die vor allem auf den Intervallen der Sekunde und des Tritonus basierende Reihe ein melodische Tragfähigkeit, die ihren Ausdruckscharakter auch in den satztechnischen Kunststücken eines Engführungskanons behält. Der nächste Schritt der Entwicklung wurde durch John Cages 2. Klavierkonzert ausgelöst und brachte in den *Jeux vénitiens* (1961) eine sehr persönliche Auseinandersetzung mit der aleatorischen Kompositionsweise. Die aleatorischen Abschnitte sind zwar im einzelnen genau fixiert, hinsichtlich des Zusammenspiels sind jedoch zahlreiche Auswahlmöglichkeiten gegeben, so daß sich durch die Überlagerung voneinander unabhängiger Abläufe im Zusammenspiel polyrhythmische Muster von einer Komplexität ergeben, die anders nicht erzielbar wäre. Lutoslawski nennt dieses Verfahren »aleatorischen Kontrapunkt«, eine Bezeichnung, in der die Ambivalenz zwischen Freiheit und Bindung zum Ausdruck kommt. Die *Trois poèmes d'Henri Michaux* für Chor und Instrumente (1963) übertragen dieses Verfahren auf den vokalen Bereich, die *2. Symphonie* (1966/67) auf den Apparat des großen Orchesters. Im *Livre pour Orchestre* (1968) baut Lutoslawski die in der 2. Symphonie erstmals angewandte Vierteltönigkeit aus. Die Gattung des Solokonzerts ist erstmals mit dem *Konzert für Violoncello und Orchester* (1970) vertreten. *Präludien und Fuge* für 13 Solostreicher (1972) warten mit dem Kunststück einer aleatorischen Fuge auf. In *Les Espaces du Sommeil* für Bariton und Orchester (1976) auf einen Text des 1945 gestorbenen französischen Dichters Robert Desnos treten die aleatorischen Momente zugunsten von Intervallbeziehungen, die dem Ausdrucksgehalt des Textes entsprechen, zurück.

Gegenüber dem tragischen Grundton des Cellokonzerts schlägt das *Doppelkonzert für Oboe, Harfe und Kammerorchester* (1980) einen eher bukolischen Tonfall an. Die ebenfalls zweisätzige *3. Symphonie* (1972-1983) wartet nach den Präliminarien des 1. Satzes erst im zweiten mit dem ei-

gentlichen Thema auf. Sie ist konziser und leichter aufzunehmen als die zweite, ohne daß dadurch die emotionale Komponente beeinträchtigt wäre.

In der Folge der *Chain* (Kette) benannten Kompositionen versuchte Lutoslawski eine Form zu realisieren, in der zwei musikalische Schichten gegeneinander verschoben werden. *Chain I* (1983) ist für ein Solistenensemble geschrieben, *Chain II* ist ein Dialog für Violine und Orchester (1984/85), *Chain III* entstand für das Chicago Symphony Orchestra. Im *Klavierkonzert* (1988) schließt Lutoslawski an die Tradition des Virtuosenkonzerts im 19. Jahrhundert an.

Musique funèbre pour orchestre à cordes (Dédiée a la mémoire de Béla Bartók)
Trauermusik für Streicher (dem Andenken Béla Bartóks gewidmet).
UA: Krakau 1958

Zu diesem Werk äußert sich der Komponist so: »In dieser Musik bemühte ich mich, eine Tonsprache zu finden, die es mir ermöglicht, mich frei von jedem tonalen System oder einer konventionellen Dodekaphonie im Zwölftonraum zu bewegen. Das Werk leitet in meinem Schaffen eine neue Periode ein.« Es besteht aus vier unmittelbar aufeinanderfolgenden Sätzen. Der Prolog bringt einen auf einem Zwölftonthema aufgebauten Kanon, in den Metamorphosen wachsen aus zögerndem Beginn leidenschaftliche Bewegungsverläufe, die im 3. Teil, »Apogäum«, bei ständiger Verlangsamung zu gewaltiger akkordischer Zusammenballung des Zwölftonraums führen. »Apogäum« ist ein astronomischer Begriff und bezeichnet den erdfernsten Punkt, hier sozuagen den Punkt äußerster Verlassenheit. Im Epilog wird die Reihe bei jedem neuen Einsatz um jeweils einen Ton verkürzt; auskomponierte Pausen münden schließlich ins Verstummen.

Jeux vénitiens pour orchestre (Venezianische Spiele für Orchester)
UA: Venedig 1961

Lutoslawskis erster Beitrag zur aleatorischen Kompositionspraxis entstand als Auftragswerk für die Biennale in Venedig 1961, daher der Titel. Die Bezeichnung Spiele weist darauf hin, daß den 29 Musikern gewisse Freiheiten der Interpretation eingeräumt werden. Die Großform ist vierteilig. Das erste der vier Spiele, ein Rondo, besteht aus acht Gruppen, von denen jede durch einen deutlichen Schlagzeugakzent eingeleitet wird. Der Komponist dazu: »Taktstriche, rhythmische Werte und Metrum dienen lediglich als Orientierungshilfen; die Musik soll so frei wie möglich gespielt werden.« Der 2. Satz, ein huschendes Scherzo, ist eine Studie über Klangfarben. Die Führung geht von den Streichern auf die Bläser über, bis die Hinzunahme von Klavier und Schlagzeug in Klanggeräusch mündet. Der 3. Satz bringt ein ausdrucksvolles Flötensolo in taktfreier Notierung, wobei sich die begleitenden Bläser nach dem Vortrag des Solisten richten, während die Streicher dem Wink des Dirigenten zu folgen haben. Im 4. Satz werden Beschleunigungsverläufe nicht durch Steigerung des Tempos, sondern durch die Verkürzung der Einsatzabstände der Instrumentengruppen erzielt.

Symphonie Nr. 2 für großes Orchester
UA: Krakau 1967

Die beiden unmittelbar verbundenen Sätze dieses Werkes, das nichts mehr mit der traditionellen Form der Symphonie zu tun hat, sondern wörtlich als »Zusammenspiel« zu verstehen ist, stehen im Verhältnis eines Vorspiels und eines Hauptstücks zueinander, ähnlich wie bereits im 1964 geschriebenen Streichquartett (Introductory Movement und Main Movement). Die Bezeichnung des 1. Satzes, »Hesitant« (zaudernd, unschlüssig), bezieht sich auf den zögernden Formverlauf. Lebhafte Abschnitte wechseln rasch mit stockenden Episoden. Die Tonfiguren der Einzelstimmen bestehen aus der mehrfachen Wiederholung eines Kurzmotivs und haben einen unabhängigen zeitlichen Verlauf. Die Klangfarbe beschränkt sich auf Bläser, Schlagzeug, Klavier, Celesta und Harfe. Der 2., wesentlich längere Satz, »Direct«, beginnt äußerst leise in den Kontrabässen und breitet einen an Spannungsdichte zunehmenden Klangteppich aus, der durch lebhafte Bläserfiguren aufgebrochen wird. An Strawinsky gemahnende Tuttischläge des ganzen Orchesters setzen Zäsuren; nach dem Aufbau einer neuen gewaltigen Steigerung sinkt der Satz in die Ruhe des Anfangs zurück. SH

Galt MacDermot
geb. 1945

Dem Komponisten des Musicals *Hair* gelang auf Anhieb der große Erfolg, der nur möglich ist, wenn mehrere Faktoren zusammenkommen. Das Musical, das in musikalischer Hinsicht bei »My Fair Lady« stehengeblieben war, kämpfte ums Überleben, da die Jugendlichen mit dieser Art von Unterhaltung nichts anzufangen wußten, weil sie nicht ihre eigene Welt widerspiegelte. Genau in diese Lücke stieß *Hair*. Es artikulierte das Selbstverständnis der Woodstock-Generation, verzichtete auf den dramaturgischen Handlungsperfektionismus des klassischen Musicals und wartete mit eingängiger Popmusik auf. Galt MacDermot, über den wenig bekannt geworden ist, blieb der Erfolg nicht treu. Er wandte sich dem kommerziellen Broadway zu und verriet sozusagen sein Erfolgsrezept, das in dieser Form allerdings kaum wiederholbar gewesen wäre. 1970 schrieb er die Musik zu *Some like it hot*, der Musical-Version des Marilyn-Monroe-Films. 1972 fiel sein Musical *Dude* durch, obwohl es der Produzent Tom O'Horgan inszeniert hatte. Tom O'Horgan, der *Hair* erfolgreich vom Untergrund auf den Broadway verpflanzt hatte, ist eine Art Schlüsselfigur des Rockmusicals, der auch Lloyd Webbers »Jesus Christ Superstar« zum Erfolg führte.

Hair
Musical in zwei Akten – Text von Gerome Ragni und James Rado.
UA: New York 1967
Deutsche EA: München 1968

Die lose verknüpften Szenen formulieren das Lebensgefühl einer Jugend, die sich dem Konsumrausch der Massengesellschaft entziehen möchte, der Gewalt, wie sie sich im Vietnam-Krieg manifestierte, abschwört und der menschlichen Vereinsamung einen neuen Kult der Gemeinschaft in der Kommune entgegenstellt.
Das Stück beginnt mit einer Beschwörung des Wassermannzeitalters, das eine Periode globalen Friedens verheißt. Das Leben und Treiben in einer Kommune, die freie Liebe und Drogengenuß praktiziert und zu deren Attributen die im Titel beschworenen langen Haare gehören (Titel-Song: »Laßt es leben! Gott hat's

Hair. Aufführung in München, 1968. Regie: Bertrand Castelli, vorne Mitte: Reiner Schöne

mir gegeben, mein Haar«), wird durch den Gegensatz zwischen den dominierenden Mitgliedern Berger und Claude Hooper Bukowski akzentuiert. Berger, der sich mit Luzifer vergleicht, ist der wahre Hippie, der alle Brücken hinter sich abgebrochen hat, während Claude es nicht fertigbringt, die bürgerlichen Fesseln ganz abzustreifen. Als er nach Vietnam einberufen wird und nicht, wie seine Freunde es von ihm verlangen, den Wehrpaß verbrennt, ist er für sie »gestorben«. Sie erkennen ihn nicht mehr, als er in der Armee-Uniform vor ihnen steht.

Hair war das erste Musical, in dem nackte Menschen auf der Bühne auftraten und Pazifismus als Weltanschauung verkündet wurde. Sein ungeheurer Erfolg (das Stück wurde in 14 Sprachen übersetzt und auch verfilmt) ist ein Beweis dafür, wie prompt jede Protestbewegung vermarktet wird. Hellmuth Karasek formulierte das so: »Bei Lichte besehen, kündigt das Musical *Hair* [...] einen traurigen Zustand an. Die große Weigerung der Jugend wird als Konsumware verramscht. Spielbar wird, daß manche nicht mitspielen wollen [...] also verkauft ihnen die Gesellschaft ihre antigesellschaftlichen Attribute, verwandelt den Protest zur Mode, zieht ihm die Zähne und verscherbelt sie ihm als Gebiß.« Vom pazifistischen Aufschwung blieb schließlich nur ein bißchen Nacktkultur übrig, wie sie Kenneth Tynan mit dem Musical »Oh Calcutta« weidlich ausschlachtete. SH

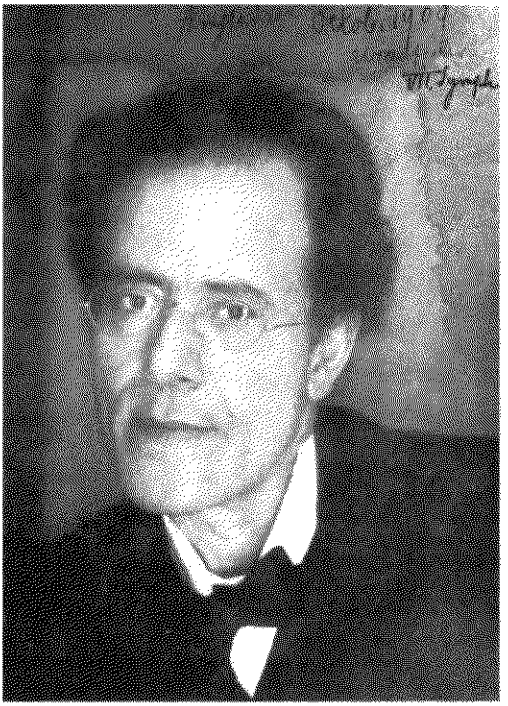
Bruno Maderna
1920 – 1973

Maderna, eine Schlüsselfigur im modernen Musikbetrieb, war zeitlebens mindestens ebenso bekannt als Dirigent avantgardistischer Novitäten wie als Komponist. Er wurde am 21. April 1920 in Venedig geboren. Nach einer Karriere als Wunderkind erhielt er eine gründliche Ausbildung in allen musikalischen Disziplinen in Venedig, hauptsächlich bei Malipiero, der ihn auch als Professor an die Accademia Benedetto Marcello berief. Dort lernte er Luigi Nono und Hermann Scherchen kennen. 1950 wurde er von Karl Amadeus Hartmann zu einem Musica-Viva-Konzert nach Deutschland eingeladen. Sein eigentliches Wirkungsfeld fand er ab 1951 in Darmstadt bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik. Er hatte seinen Hauptwohnsitz in Darmstadt, und hier ist er auch am 13. November 1973 gestorben. 1972 war er noch zum Chefdirigenten des Radio-Orchesters von Mailand berufen worden. Als Komponist setzte er sich mit der Zwölftontechnik und dem seriellen Kompositionsverfahren auseinander. Zusammen mit Luciano Berio war er Begründer des »Studio di Fonologia« in Mailand, eines elektronischen Experimentalstudios. Seine *Musica su due dimensioni* (1952) ist das früheste Werk, in dem ein Komponist normales Instrumentarium (Flöte und Schlagzeug) und elektronische Klangmittel gleichzeitig eingesetzt hat. Das vokale und instrumentale Element spielt in Madernas Schaffen eine große Rolle. Er schrieb mehrere Opern: die Funkoper *Don Perlimplin* nach F. G. Lorca (1962), *Hyperion* nach F. Hölderlin (1964-1966) und *Satyrikon* nach Petronius (1973). Aufsehen erregte sein Ballett *Von A bis Z* über die Rebellion der sprachlichen Grundelemente. Mehrere Instrumentalkonzerte für Violine, Flöte und Oboe sind zumeist bestimmten Interpreten zugedacht. SH

Gustav Mahler
1860 – 1911

Gustav Mahler gehört zu den großen Komponisten, die – wie Richard Wagner und Richard Strauss – zugleich Dirigenten von oberstem Niveau waren. Schon als Kind gab er auf die Frage, was er denn einmal werden wolle, die Antwort: »Märtyrer«, und tatsächlich prägte diese Haltung seine gesamte Laufbahn als Komponist und als unerbittlicher Sachwalter vergangener Werke. Mahler fühlte sich als Statthalter des in den Partituren niedergelegten Willens der Komponisten und pflegte zu sagen: »Das Beste der Musik steht nicht in den Noten.« Zeitlebens wurde der am 7. Juli 1860 im böhmischen Ka-

lischt Geborene als bedeutender Dirigent bewundert, weniger als Komponist. Sein Diktum »Meine Zeit wird erst kommen« erfüllte sich in der Mahler-Renaissance ab 1960, an der vor allem die Schallplatte einen nicht geringen Anteil hatte. Die Zeitgenossen stießen sich dagegen an dem fremdartigen »Ton« seiner Musik, der zu heftigen Kontroversen Anlaß gab. Nach seinen eigenen Worten fühlte sich Mahler in dreifacher Hinsicht heimatlos: als Böhme in Österreich, als Österreicher in Deutschland und als Jude in der Welt. Aus kleinbürgerlichem Muff heraus, geprägt von dem Erlebnis eines gewalttätigen Vaters und einer still erduldenden Mutter, versuchte er das Leiden an der Bitterkeit des Lebens in Musik zu setzen und machte so das Gefühl der Heimatlosigkeit zu deren Grundlage. In gezielter Parallelaktion, durchaus karrierebewußt, eroberte er sich den in damaliger Zeit begehrtesten Posten, den ein Dirigent überhaupt erreichen konnte: Er wurde 1897 Hofopemdirektor in Wien. Zehn Jahre lang leitete er die Geschicke dieses traditionsreichen Hauses, bis er, im Zuge der ortsüblichen Intrigen, resigniert aufgab. In New York wirkte er als Gastdirigent an der Metropolitan Opera und als Leiter der neugegründeten Philharmonic Society, doch zwang ihn eine Erkrankung zur Rückkehr nach Wien, wo er am 18. Mai 1911 verstarb.



Gustav Mahler, 1909

Als Komponist war Mahler zu einem Doppelleben verurteilt. Zeit zum Komponieren fand er nur in den Ferienmonaten, ohne daß er ein bloßer »Ferienkomponist« geworden wäre; die Reinschrift der Partituren vollendete er stets in den Wintermonaten, während der Saison. Der Bruch zwischen dem künstlerischen Sehnen nach einer besseren Welt und der bürgerlichen Realität wurde in Mahlers Musik – er schrieb nur Symphonien und Lieder – zum zentralen Gegenstand; darin war er ein Nachfolger Franz Schuberts. Der seinerzeit verbreitete Vorwurf, er habe »Kapellmeistermusik« komponiert und keine eigenen musikalischen Gedanken gehabt, sein Wille zur großen Form sei größer gewesen als das Gelingen, erscheint uns heute gerade als die künstlerische Aufrichtigkeit Mahlers. Denn damit hat er die kompositorische Situation des Epigonen auf den entscheidenden Punkt gebracht. Mahler komponierte in einer Zeit, in der die Kunst keineswegs mehr selbstverständlich war, auch nicht das musikalische Material. Sein Begriff der »Welt« war so komplex, daß er das Komponieren einer Symphonie mit der »brennenden Anklage an den Schöpfer« verglich und das »Sehnen über die Dinge dieser Welt hinaus« als Anlaß und Aufgabe künstlerischen Schaffens betrachtete. Er fühlte sich beim Komponieren als Sprachrohr einer in sich widersprüchlichen Welt, die »solche Klänge und Gestalten als Widerbild auswirft«, und verfügte dennoch über den authentischen Gestus des »Paßt auf, jetzt will ich euch etwas erzählen, was ihr noch nie gehört habt«. Dieser epische, romanhafte Gestus prägt sowohl seine balladenhaften Gesänge als auch die großen Formen seiner symphonischen Sätze.

Eine Symphonie zu komponieren hieß für Mahler: »Mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen«, und tatsächlich finden alle musikalischen Bereiche in seiner Symphonik Platz. Die bereits zu seiner Zeit zum unversöhnlichen Gegensatz gewordene Spaltung der Musik in Kunst und Kitsch, in Erbauung und Unterhaltung galt nicht für seine musikalische Welt. Trotzdem war sie

Gustav Mahler. Silhouette von Hans Schließmann

auch ein Abgesang auf das 19. Jahrhundert, zugleich aber ein Blick in die musikalische Zukunft; Komponisten wie Alban Berg und Dmitri Schostakowitsch, heute auch Hans Werner Henze und Wolfgang Rihm konnten beziehungsweise können sich ausdrücklich auf seine Partituren berufen, ja die »Postmoderne« sieht gar in Mahlers heterogenem musikalischen Sprachreichtum ihren Vorläufer. Darüber sollte man aber nicht vergessen, daß Mahlers Musik auch ihre Schwächen hat: Das Adagietto der *5. Symphonie* konnte nicht ganz zu Unrecht als Filmmusik in Luchino Viscontis »Tod in Venedig« mißbraucht werden, und das Finale der *7. Symphonie* ist bis heute umstritten. Sein affirmativer »Meistersinger«-Tonfall fordert zu extremen Deutungen heraus: Der magere Gehalt des Satzes wird immer wieder gerechtfertigt mit dem Hinweis darauf, daß Mahler diesen Tonfall uneigentlich gebrauche, um ihn als scheinhaft zu entlarven, ja er habe hier – Strawinskys »Neoklassizismus« vorwegnehmend – so etwas wie »Musik über Musik« geschrieben. Allerdings bediente er sich dann im Spätwerk, nach der ebenfalls sehr problematischen *8. Symphonie* (wenn auch aus anderen Gründen), eines sehr gebrochenen »langen Blicks« (Th.W. Adorno), der den Gehalt der Musik sozusagen in der Erinnerung zu finden meint und schließlich zum auskomponierten Zerfall wird.

Symphonie Nr. 1 D-Dur (»Der Titan«)
entstanden 1884 – 1888.
Sätze: I. Langsam. Schleppend – Im Anfang sehr gemächlich – II. Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell – Trio. Recht gemächlich – III. Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen/attacca – IV. Stürmisch bewegt.
UA: Budapest 1889

Mahlers symphonisches Erstlingswerk ist weit mehr als eine »erste« Symphonie. Sie schlägt sogleich den Ton an, der fortan für seine musikalische Sprache verbindlich bleibt: Thematik, Klang und Form werden zu Chiffren einer Erfahrung, die nichts Unmittelbares mehr kennt. Der unangenehm pfeifende Laut, mit dem die Symphonie beginnt, setzt den offiziellen Orchestersatz voraus, um ihn mit dem Bild von »Vorhang und Fanfare« (Adorno) zu verfremden. Die Anweisung »wie ein Naturlaut« betont gerade den Unterschied zwischen dem unmittelbaren Naturklang und dem Charakter des »Als ob«, in dem die Heimatlosigkeit konkret greifbar wird. Mit dem Hauptteil des ersten Satzes tritt der Mensch ein, und zwar als Wanderer; Mahler griff hier auf sein eigenes Lied »Ging heut' morgen übers Feld« aus den *Liedern eines fahrenden Gesellen* zurück. Die langsame Einleitung wirkt dagegen wie ein allmähliches Erwachen, das sich vor einen zunächst undurchdringlichen Vorhang gestellt sieht, aus dem erst allmählich mit signalartigen Fanfaren und schleichenden Baßgängen erste Lebenszeichen herauswachsen. Die hereinschallenden Kuckucksrufe sind dabei ebenso verfremdet – statt der Terz erklingt die absteigende Quart, als sei es immer noch ein Traumbild – wie die »aus der Ferne« herübertönenden Fanfaren, die erst beim drittenmal in den »richtigen« Instrumenten (nämlich den Trompeten) erklingen, während es vorher Klarinetten waren, die wie Trompeten wirkten, und an zweiter Stelle Trompeten, die Hornquinten spielten. Die gewohnte Stimmigkeit ist ganz aufgegeben.
Der Hauptsatz bringt dann nicht die Sonatenform, die man von einem Symphoniesatz erwartet, sondern die Übertragung des wandernden Gestus auf den gesamten Ablauf. Das Thema ist eine Anspielung auf Volkslieder wie »Ein Männlein steht im Walde« und »Horch, was kommt von draußen rein«, und der Verlauf des Satzes zielt auf einen »Durchbruch« (Adorno), ohne sich den üblichen Formgesetzen zu fügen. Ursprünglich trug der erste Satz die Bezeichnung »Frühling ohne Ende«; solche Vorstellung ist unvereinbar mit der herkömmlichen Reprisenform. Deshalb spitzt sich der Verlauf immer mehr zu, bis schließlich der wandernde Gestus, nach dem »Durchbruch« ins Freie, zum atemlosen Vornüberstürzen wird, das zu einem hastigen Epi-

log anstelle der üblichen Reprise führt und schließlich in dem Zitat der Leporello-Arie »Keine Ruh' bei Tag und Nacht« aus Mozarts »Don Giovanni« gipfelt. An dieser Stelle erfährt man, was es heißt, wenn »auf die Pauke gehauen« wird.

Im zweiten Satz wird der wandernde Gestus zur drehenden Tanzbewegung; der österreichische Tonfall Mahlers macht sich geltend. Fast wie in einer Collage werden Walzer und Ländler gemischt. Ursprünglich hieß der Satz »Mit vollen Segeln«, aber Mahler tilgte später solche Bezeichnungen, weil sie ihm überflüssig erschienen. Als Kontrast zu der stampfenden Lebensfreude eröffnet der dritte Satz eine äußerst skurrile Szene, bei der sich ein schleichender Trauermarsch mit einer Blaskapelle von makabrer Lustigkeit mischt. Die Ambivalenz von Trauer und Banalität gehört zu Mahlers Kindheitserfahrungen: »An unserem Helden« – gemeint ist das Subjekt der Symphonie, vergleichbar dem lyrischen Ich in der Dichtung – »zieht ein Leichenbegängnis vorbei, und das ganze Elend, der ganze Jammer der Welt mit ihren schneidenden Kontrasten und der gräßlichen Ironie faßt ihn an« (Mahler zu Natalie Bauer-Lechner). Der Trauermarsch ist ein Kanon ohne Ende mit dem Zitat des Volksliedes »Bruder Martin« (allerdings in der Moll-Version), und die hineintönende »böhmische Blaskapelle« (Mahler) vertritt die Ebene der Unterhaltungsmusik, mit der »die ganze Roheit, Lustigkeit und Banalität der Welt« (Mahler) gemeint ist. Der ordinäre Charakter der Blaskapelle stimmt überein mit dem bekannten Bild »Des Jägers Leichenbegängnis«, auf dem die Tiere den toten Jäger begleiten. Die Welt als Ort der Heimatlosigkeit und der Gebrochenheit mag Mahler angeregt haben. Das Finale beginnt wie ein Blitzstrahl: »Es ist einfach der Aufschrei eines im Tiefsten verwundeten Herzens« (Mahler). Zugleich ist es der innere Zielpunkt der gesamten Symphonie: Der »Durchbruch« des ersten Satzes soll nun die dort ausgesprochene Verheißung zur Erfüllung bringen. Auf dem Weg dorthin gibt es die ebenfalls für Mahlers Musik typischen Zusammenbrüche, aus denen die zaghaften Neuansätze herauswachsen, die schließlich zum ersehnten Ziel führen.

Symphonie Nr. 2 c-moll
(»Auferstehungssymphonie«)
entstanden 1888 – 1894.
Sätze: I. Allegro maestoso – II. Andante moderato – III. In ruhig fließender Bewegung – IV. Sehr feierlich, aber schlicht/attacca – V. Im Tempo des Scherzos. Wild herausfahrend – Allegro energico. Langsam. Misterioso.
UA: Berlin 1895

»Eigentlich knüpft meine Zweite Symphonie direkt an die Erste an«, schreibt Mahler am 26. März 1896 an den Musikkritiker Max Marschalk nach der Uraufführung. Im Sommer 1888 hatte er bereits eine Frühfassung des ersten Satzes vollendet, der er zeitweise den Titel »Todtenfeier« gab. Er fühlte sich dazu gedrängt, über den Sinn des Lebens und des Sterbens nachzudenken und über das Leben nach dem Tode. Der seltsame Titel »Todtenfeier« geht nur äußerlich auf das Hauptwerk des polnischen Dichters Adam Mickiewicz zurück, das Mahler in deutscher Übersetzung las: Die Erzählungen zurückgerufener Verstorbener haben mit dem inneren Programm des Mahlerschen Entwurfes nichts gemeinsam. Der Grund, warum Mahler so lange gezögert hat, die Symphonie zu vollenden, lag in äußeren Schaffensbedingungen und vor allem in dem Problem, für das geplante Finale (mit Chor) einen geeigneten Text zu finden. Mahler wollte nämlich der »Todtenfeier« im Finale die Sicht auf das »richtige Leben« gegenüberstellen, ohne sich dabei auf die christlichen Auferstehungs- und Erlösungsideen zu beschränken. Von Anfang an waren die Verbindungen zu diesem Finale geknüpft, denn das dort so auffällige Zitat des gregorianischen »Dies irae« erscheint auch im ersten Satz. Die entscheidende Anregung für die Konzeption des Finales empfing Mahler bei der Trauerfeier für seinen verstorbenen Mentor Hans von Bülow am 29. März 1894 in der Hamburger Michaeliskirche, als der Chor begann, den Klopstock-Choral »Auferstehn« zu singen: »Wie ein Blitz traf mich dies, und alles stand ganz klar und deutlich vor meiner Seele« (Mahler). Der Text Friedrich Gottlieb Klopstocks war ihm freilich zu eng, und so suchte er nach Ergänzungen. Um das »erlösende Wort« zu finden, durchsuchte er »die ganze Weltliteratur bis zur Bibel« und sah sich schließlich gezwungen, den Text auf eigene Faust in seinem Sinne weiterzudichten. Die Mittelsätze der Symphonie waren bereits im Sommer 1893 komponiert worden, auch das Lied »Urlicht« (Text aus »Des Knaben Wunderhorn«), das zunächst gar nicht für die *2. Symphonie* vorgesehen war. (Erst mit der Konzeption des Finales wurde es zu dessen Eingangstor.) Bevor Mahler die Komposition des Finales begann, überarbeitete er die frühere »Todtenfeier«, wobei er entscheidende Kürzungen in der Durchführung und Uminstrumentierungen größeren Ausmaßes vornahm, und machte sich die Möglichkeiten der Verknüpfung von erstem und letztem Satz bei der Ausarbeitung zunutze. Mahler wußte, daß die »Todtenfeier« sein Durchbruch als Symphoniker war: Hier entschied sich immerhin, ob er mehr war als ein komponierender Kapellmeister. Deshalb hat ihm die *2. Symphonie* wohl auch so viel Mühe gemacht. Er wollte seine Musiksprache in diesem Fall, im Sinne der Moralität Beethovens, mit philosophischen Gedanken konfrontieren, Gedanken indessen, die nicht nur in Musik auszudrücken waren: »Wenn ich ein großes musikalisches Gebilde konzipiere, so komme ich immer

an den Punkt, wo ich mir das ›Wort‹ als Träger meiner musikalischen Idee heranziehen muß« (Mahler an Arthur Seidl). Was er jedoch später als »Programm« der *2. Symphonie* formuliert hat, berührt nur die äußeren Assoziationen des Werkes, die sich dem aufmerksamen Hörer ohnedies mitteilen. Denn Mahler verwendet eine solche Fülle konkreter Tonfälle, daß der »Inhalt« der Musik, in diesem Fall die Perspektiven des Lebens und des Sterbens, deutlich wird: »Trauermarschartige, requiemhafte, klagende und hochdramatische Stellen alternieren mit pastoraleartigen, stillen und unwirklich anmutenden Stellen« (Constantin Floros). Die Anspielungen auf das Jüngste Gericht und die Auferstehung, die in den beiden Ecksätzen unüberhörbar sind, lassen den Gedanken aufkommen, daß es Mahler um ein umfassendes Bild von »allen Seiten der Todesvorstellung, die die Menschheit entwickelte« (Floros) gegangen ist, und zwar unter dem Gesichtspunkt der Frage: »Warum hast du gelebt?« Die Antwort darauf gibt das Finale.

Der zweite Satz ist als Intermezzo gedacht, als Rückblick auf das Leben des Helden, der im ersten Satz zu Grabe getragen wurde. Der zentrale dritte Satz dagegen entwirft das musikalische Bild vom »falschen Leben« in einer Episode, die sich an Mahlers ironisch-hintergründiges Wunderhorn-Lied »Des Antonius von Padua Fischpredigt« anlehnt und daraus einen symphonischen Instrumentalsatz macht. Der Inhalt des Liedes ist klar: Die Predigt des Antonius verhallt konsequenzlos bei den Fischen, die nichts anderes als Allegorien für typische Verhaltensweisen und Charaktere der Menschen sind. Die Botschaft muß also eine andere Richtung einschlagen. Das geschieht mit dem kindlich-naiven »Urlicht« und dem pantheistischen Aufzug des Finales, dessen opernhafter Charakter (mit Fernorchester und Chören im Sinne des Wagnerschen »Parsifal«) ohnehin die symphonische Immanenz ausdrücklich sprengt. Und als Gegenstück zum ersten Satz mit seinen gewaltigen Zusammenbrüchen sind die spiralförmigen Steigerungen, ja Erhebungen und Überhöhungen des Finales dazu angetan, den Zuhörer buchstäblich in das andere, »richtige« Leben zu entführen. Der naive Glaube des »Urlichts« transzendiert zum Wissen um das Eintauchen in den Umschlag von der Zeit in den Raum. Auch damit ist ein Zusammenhang mit Wagners »Parsifal« gegeben. Das Finale ist eine Art Gesamtkunstwerk ohne Bühne. Die Trauermärsche des ersten Satzes werden hier zu Triumphmärschen.

Symphonie Nr. 3 d-moll

entstanden 1895/96

Sätze: I. Kräftig. Entschieden – II. Tempo di Menuetto. Sehr mäßig – III. Comodo. Scherzando. Ohne Hast – IV. Sehr langsam. Misterioso – V. Lustig im Tempo und keck im Ausdruck – IV. Langsam. Ruhevoll. Empfunden.

UA: Krefeld 1902

Nach der Weltschmerzproblematik und dem Erlösungsgedanken der ersten beiden Symphonien erweiterte Mahler in der *3. Symphonie* sein Blickfeld und faßte nun die Welt als Ganzes, die unbelebte und belebte Natur nämlich, ins Auge, betrachtete die Welt nicht »vom Standpunkt des ringenden und leidenden Menschen aus«, sondern fühlte sich »in ihr eigenstes Wesen hinein versetzt«; die musikalische Darstellung des »Weltgetümmels« mit all seinen Widersprüchen rückte ins Zentrum einer Evolutionsidee, die wirklich ernst machte mit dem Anspruch Mahlers, ihm bedeute das Komponieren von Symphonien nichts weniger als das Aufbauen einer ganzen Welt. Der Komponist wird zum »Schöpfer aller Dinge«. Zunächst waren sogar sieben (!) Sätze vorgesehen, doch schied Mahler die bereits 1892 komponierte Humoreske *Das himmlische Leben* (ein Gegenstück zu dem Lied *Das irdische Leben*) wieder aus und ließ später daraus die Werkidee der *4. Symphonie* entstehen. Den endgültigen, inneren Stufenplan der *3. Symphonie* verglich Mahler in einem Brief vom 6. August 1896 an Max Marschalk mit einem »Sommermittagstraum«, der in sechs Stationen (»Pan erwacht – Der Sommer marschiert ein«; »Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen«; »Was mir die Tiere im Wald erzählen«; »Was mir der Mensch erzählt«; »Was mir die Engel erzählen«; »Was mir die Liebe erzählt«) ein Schöpfungsgebäude entfaltet oder, wie Mahler andernorts erläuterte, »die stetig sich steigernde Artikulation der Empfindung vom dumpfen starren, bloß elementaren Sein (der Naturgewalten) bis zum zarten Gebilde des menschlichen Herzens, welches wiederum über dieses hinaus (zu Gott) weist« in Musik verwandelt, und zwar als für sich selbst sprechende Musik. Die sechs Titelskizzen sind einerseits »Wegweiser« für die innere Dramaturgie der Symphonie, andererseits aber auch entbehrlich, da sie das Assoziationsvermögen des Hörers allzusehr einengen. Richard Strauss empfand zum Beispiel beim Anhören des ersten Satzes – entgegen Mahlers ursprünglichen Programmintentionen – die Vorstellung von »unübersehbaren Arbeiterbataillonen« und hatte damit recht. Einer der Werktitel hieß sogar, in scheinbarem Anklang an Nietzsche, »Meine fröhliche Wissenschaft«, aber entscheidend war hierbei der Akzent auf Mahlers »Fröhlicher Wissenschaft«, die auf etwas ganz anderes abzielte als auf die Schrift des Philosophen: nämlich auf die ausdrückliche Vereinigung der sonst so säuberlich getrennten Musikarten.

Freilich benutzte Mahler für den vierten Satz, bei dem der Mensch, die Altstimme (in Assoziation an Wagners Erda), als Stufe der mit Bewußtsein ausgestatteten, be-

lebten Natur verstanden, in die innere Entwicklung der Symphonie eintritt, einen Text aus Nietzsches »Also sprach Zarathustra« (»Das andere Tanzlied«), doch wird daraus in Mahlers eigenwilliger Vertonung eine Kritik an Nietzsche: Während der fünfte Satz, eine Vertonung des naiv-frommen »Armer Kinder Bettlerlied« aus »Des Knaben Wunderhorn«, im musikalischen Kindertonfall vorgetragen wird, stellt Mahler die Worte Nietzsches bewußt in eine sakrale musikalische Sphäre, dreht also »den Spieß um, gab Nietzsche eine christliche Musik und säkularisierte das gläubige Wunderhornlied« (Wolf Rosenberg). Solche gegenläufige Vertonung ist überaus typisch für Mahler.

Das Nebeneinander der verschiedensten, auch soziologisch ausdifferenzierten Tonfälle ist das zentrale Anliegen der *3. Symphonie.* Der in jeder Hinsicht maßlose erste Satz enthält, abgesehen von der dumpfen, starren Trauermarsch-Einleitung, hauptsächlich den Jargon von Militärmärschen – Mahler sprach sogar vom »Regimentsorchester« seines »martialischen Gesellen« Pan –, der zweite eine Art von nostalgischer, bürgerlicher Konzertsaalmusik im Tempo di Menuetto, der dritte so etwas wie »Arme-Leute-Musik« (Dieter Schnebel), in die dann, als sowohl stilistischer wie räumlicher Kontrast, eine »skandalös gewagte« (Adorno), biedermeierlich idyllische Posthorn-Melodie von außen hineintönt, der vierte Satz sozusagen wortgebundene Musik von höchst artifizieller »Innerlichkeit«, der fünfte kindliche Abzählreime als musikalische Struktur und schließlich der sechste einen breit strömenden, rein instrumentalen Gesang, der alle vorhergegangenen Widersprüche aufsammelt und aufhebt.

Bereits die Formulierung der Titelskizzen verweist auf den dramaturgischen Plan: Die beiden großen »Abteilungen« der Symphonie stehen im Verhältnis von dynamischer Exposition (erster Satz mit seinen zielgerichteten Märschen) und fächerförmiger Explikation (die »Erzählungen« der übrigen Sätze) zueinander. Übergeordnet ist die Idee, den Inhalt des ersten Satzes, der für sich die erste »Abteilung« bildet, im letzten, allerdings auf der Stufe der »höchsten Artikulation« (Mahler), aufzugreifen. Was dumpf und starr war, sei hier zum höchsten Bewußtsein gediehen, sagt Mahler. Tatsächlich werden nun die heterogenen musikalischen Charaktere und der diskontinuierliche Satzverlauf des ersten Satzes in einen homogenen Klangstrom verwandelt.

Der Drehpunkt der inneren Entwicklung der Symphonie ereignet sich am Schluß des dritten Satzes, vor dem Aufstieg in das Reich der Bewußtseinsebenen: Nach dem Verlöschen des Posthornsolos, dem Vorgriff auf die Menschenwelt, erhebt sich eine Art »panischer Epiphanie« (Adorno) jener dumpfen Einleitung des ersten Satzes, so, als ob die Erde selber sich regte, bevor ein vorläufiger Abschluß mit dem rasselnden Klang der »Arme-Leute-Musik« erreicht wird. Im folgenden Nietzsche-Gesang, der den Menschen als leidbewußtes Wesen einführt, erhalten die im ersten Satz noch vorbewußten Laute den Charakter von Leiden und Sehnsucht. Hier ist der endgültige Umschlag in der inneren Entwicklung greifbar. Der Aufstieg in höhere Sphären erweist sich als zwingend und gipfelt in der neuartigen Idee, das Finale als Ort der Ankunft und der Ruhe zu formulieren.

Symphonie Nr. 4 G-Dur
entstanden 1899 – 1900.
Sätze: I. Bedächtig. Nicht eilen – II. In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast – III. Ruhevoll – IV. Sehr behaglich.
UA: München 1901

In der *4. Symphonie* ist zum erstenmal das Finale nicht das Ziel der inneren Entwicklung, sondern die Pointe der Werkidee, der geheime Punkt, von dem alles ausgeht. Die Symphonie wurde buchstäblich von rückwärts komponiert; das paßt gut zu ihrer doppelbödigen Musiksprache. Die zunächst für die *3. Symphonie* als Finale vorgesehene Vertonung des bayerischen Kinderlieds vom himmlischen Schlaraffenland aus der Sammlung »Des Knaben Wunderhorn«, das dort unter dem Titel »Der Himmel hängt voller Geigen« zu finden ist, wurde nun zum Ausgangspunkt einer neuen Symphonie. Mahler setzte sich die Maske der Naivität auf, um durch die Brille des Kindlichen mehr Hintergründigkeit vermitteln zu können, als es die erwachsene Musik je zulassen würde. Mahler soll ja einmal zu seiner Frau gesagt haben: »Laß die komponieren, die für anderes zu dumm sind.« Nicht Musik für Erwachsene ist hier also gemeint, sondern die »Heiterkeit einer höheren, uns fremden Welt, die für uns etwas Schauerlich-Grauenvolles hat« (Mahler). Der uneigentliche, gebrochene Tonfall präsentiert sich wie in Anführungszeichen: Nichts ist buchstäblich so gemeint, wie es klingt. Und es klingt alles merkwürdig verkleinert; es gibt keine Posaunen, also keine Elterninstrumente, dafür aber viele scheinbar vertraute Anspielungen. Klingt nicht das erste Thema wie Haydn? Dabei stammt es aus zwei verschiedenen Schubert-Sonaten und ist zugleich montiert, als sei es ein Wiener klassischer Satz. Der Charakter des »Als ob« dieser Musik läßt sich bis in die Struktur selber verfolgen. Das seltsame Schellengeklingel, mit dem der erste Satz beginnt – ist es gar die Einladung zu einer Schlittenfahrt, womöglich in ein Traumparadies? Doch es begleitet eine Floskel der Flöten, die befremdlich in der falschen Tonart beginnt: in h-moll statt des erwarteten G-Dur, in dem die Symphonie stehen soll. Die Entwicklung des Satzes, wie sie sich tatsächlich vollzieht, ist keineswegs absehbar; erst die Durchführung enthüllt, was mit der Weltsicht Mahlers in diesem Fall gemeint sein könnte,

wenn er von der Welt »als ewiger Jetztzeit« spricht. Der kindliche Blick dieser Musik ist aber alles andere als kindisch: »Der erste Satz beginnt, als ob er nicht bis drei zählen könnte, dann aber geht es gleich ins große Einmaleins, und zuletzt wird schwindelnd mit Millionen und aber Millionen gerechnet« (Mahler). Am Ende der Coda erscheint nochmals das Auftaktmotiv des Hauptthemas, das zu Beginn so klang, als sei es ein Walzerauftakt (trotz des geraden Taktes!), aber jetzt als Gestus des Abschieds, oder genauer: als Frage, ob das denn alles wahr sei, und es führt zur Schlußpointe der aufgesparten Subdominante, zu einer Pointe, wie sie die Wiener Klassiker verwendet haben, bevor der Satz mit einem kurzen, lärmenden Tutti zum Ende kommt. Die gebrochene Heiterkeit des ersten Satzes wandelt sich im zweiten zu einem zwielichtigen Totentanz: Die Solovioline ist um einen Ton höher gestimmt, damit ihr Klang »schreiend und roh« (Mahler) wirkt, so, als ob der Knochenmann zum makabren Tanz aufspiele. Der angstvoll gepreßte Tonfall teilt sich dem Gesamtcharakter des Satzes mit, abgesehen von den beiden ländlerartigen Trios, die einen Ruhepunkt bilden und sich einmal sogar zu einem seligen Erfüllungsfeld ausbreiten. Mit diesen ersten beiden Sätzen hat Mahler ein Panoptikum des »Weltgetümmels« entworfen, ein Spiel von Leben und Tod, während der dritte, langsame Satz mit seinen subtilen Doppelvariationen die Frage aufwirft, ob sich nicht doch hinter der Maske ein tieferer Sinn verberge. Am Ende leuchtet in einem visionären Durchbruch jenes Motiv aus dem Lied-Finale auf, das schon am Ende der Durchführung des ersten Satzes auftrat und jetzt dennoch wie ein Déjà vu wirkt. Es ist die neue Dimension des »himmlischen Lebens«, das im Lied-Finale zum Thema wird. So besehen enthält das Lied den Schlüssel zum Verständnis der Symphonie: »Im letzten Satz erklärt das Kind, wie alles gemeint sei« (Mahler). Doch das kindliche Paradies enthüllt sich hier als das Gegenteil von positiven Jenseits-Vorstellungen: Ein Schlaraffenland, in dem Blut und Gewalt ihr Wesen treiben, in dem eine Musik ertönt, die zwar der irdischen nicht vergleichbar ist, aber den Menschen nicht hörbar gemacht werden kann. Am Ende der letzten Strophe bleibt die ersehnte Lösung aus, denn die Musik schläft ein – paradox zum Textinhalt, daß »alles für Freuden erwacht« – und versinkt in der falschen Tonart E-Dur. Daß keine Metaphysik sei, ist die Botschaft.

Symphonie Nr. 5

entstanden 1901 – 1903.

Sätze: I. Trauermarsch. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt – II. Stürmisch bewegt. Mit größter Vehemenz – III. Scherzo. Kräftig, nicht zu schnell – IV. Adagietto. Sehr langsam/attacca – V. Rondo-Finale. Allegro.

UA: Köln 1904

Es ist kein Zufall, daß bei dieser Symphonie die Bezeichnung einer Haupttonart unterbleiben muß. Die fünf Sätze verteilte Mahler auf drei »Abteilungen« (mit dem Scherzo in der Mitte) und auf vier Tonarten, wobei sich im Verhältnis der beiden Außensätze ein Anstieg von cis-moll nach D-Dur, übrigens auch der Tonart des in jeder Hinsicht zentralen Scherzos, beobachten läßt. Doch ist der erste Satz nicht, wie sonst üblich, der Hauptsatz der Symphonie, sondern die ersten beiden Sätze, die zusammen die erste »Abteilung« bilden, stehen in dem neuartigen Verhältnis von Exposition und Durchführung zueinander. Zugleich ist der Trauermarsch des ersten Satzes eine Art Einleitung zum eigentlichen Hauptsatz, dem zweiten Satz in a-moll, ähnlich wie das Adagietto in F-Dur (an der vierten Stelle der Satzfolge) das Vorspiel bildet zum Hauptspiel des Finales. Das Verhältnis von Exposition und Durchführung wiederholt sich in dieser dritten »Abteilung« nicht einfach, sondern erscheint von Grund auf verwandelt: Der Weg der ersten »Abteilung« von der Trauer zum Kampf wird in der dritten als Weg von der inneren Selbstbescheidung, einem Eingedenken in der Haltung von Ergebenheit und Einsamkeit (Mahler bezieht sich im Adagietto auf sein Rückert-Lied »Ich bin der Welt abhanden gekommen«), zu einer höheren Heiterkeit auf spielerischer Ebene (das Finale ist mit »Allegro giocoso« bezeichnet) durchschritten. Der Sieg des Finales ist zugleich als Lösung der Konflikte auf den Kampf des zweiten Satzes bezogen; das mag plakativ klingen, aber der »Sieg« des Finales bedeutet nichts anderes als eine völlig veränderte Weltsicht. Die Durchgangsstation bildet das Scherzo, das auch den geheimen Mittel- und Drehpunkt der zyklischen Idee darstellt; er wurde vermutlich auch zuerst komponiert. Von ihm führen die Strahlen vor und zurück. Der riesige Satz, im übrigen der erste ausdrücklich als »Scherzo« bezeichnete Satz Mahlers überhaupt, etabliert das Novum eines Durchführungsscherzos, bei dem die weitverzweigten Verarbeitungen wichtiger sind als die thematischen Setzungen. Kompositorisches Selbstbewußtsein macht sich hier, nach den »Kampfhandlungen« des zweiten Satzes, ausdrücklich geltend; die Außenwelt ist nicht mehr der Widerpart, sondern wird selber zum musikalischen Ereignis. Mahler war sich bewußt, daß er hier eine Symphonie der »Realitäten« geschaffen hat, aber auch eine musikalische Welt ohne Transzendenz. Das war die Konsequenz aus der Schlußbotschaft der *4. Symphonie*. Das Scherzo ist ein ungeheurer »Wirbeltanz« (Mahler); zugleich zeigt es den Menschen auf dem Scheitelpunkt des Lebens. Die Ebene der ersten »Abteilung« dagegen ist geprägt von der Erfahrung des Leidens und den Widersprüchen der Welt, gegen die sich das kompositorische Subjekt mit Vehemenz zur Wehr setzt. Das spiegelt sich in der formalen Anlage der gestaffelten Steigerungen, Einstürze

und Visionen des »ganz Anderen« im zweiten Satz. Das Phänomen des seit der *1. Symphonie* für Mahler typischen »Durchbruchs« aus der geschlossenen Form heraus manifestiert sich im zweiten Satz der *5. Symphonie* als Choral, als eine Art Himmelserscheinung, die aber keine religiöse Autorität besitzt. Sie ist der Moment des Umschlags, der Möglichkeit einer Lösung der Konflikte, aber nur als Vision: »Wenn die Erkenntnis aufleuchtet, schließt sich das Tor des Paradieses« (Hans-Wilhelm Kulenkampff). Tatsächlich wird der »Durchbruch« in der Coda zurückgenommen und als scheinhaft entlarvt. Im Finale dagegen, das den Ablauf des zweiten Satzes von höherer Warte aus betrachtet, tritt der Choral als bereits bekannter »Durchbruch« auf und erscheint somit nur noch als Illusion, die man durchschaut hat. Die Coda ist hier keine Zurücknahme der »erlösenden« Himmelserscheinung mehr, sondern eine Schlußpointe. Die dynamische Kurve der Sonatenform des zweiten Satzes wird im Finale transformiert zum spielerischen Hinauszögern der Lösung; der Satz ist ein kontrapunktisch gearbeitetes Rondo. An die Stelle der Steigerungswellen des zweiten Satzes treten überraschende Wendungen, die an die Filmtechnik der »harten Schnitte« erinnern. Der Choral erscheint jetzt als das Ergebnis kompositorischer Arbeit, nicht mehr als erstaunliches Ereignis, denn seine Bestandteile sind völlig mit den Themen des Rondos vermittelt. Nietzsches »Welt ohne Gott« spiegelt sich konkret im musikalischen Material.

Symphonie Nr. 6 a-moll (»Tragische«)
entstanden 1903 – 1905.
Sätze: I. Allegro energico, ma non troppo. Heftig, aber markig – II. Scherzo. Wuchtig – III. Andante – IV. Finale. Allegro moderato. Allegro energico.
UA: Essen 1906

Die *6. Symphonie* mit ihrem »tragischen« Grundcharakter und ihrer außerordentlichen formalen wie inhaltlichen Geschlossenheit, ihrer thematischen Dichte und ihrem unerbittlichen Ausdruck steht innerhalb des Mahlerschen Schaffens ganz für sich. Äußerlich gesehen lehnt sich Mahler zwar an die klassische Viersätzigkeit an und betont außerdem die formale Strenge ausdrücklich durch die Verwendung der Sonatenform in den Ecksätzen, aber im Inneren der Symphonie werden dafür um so gewaltigere Konflikte ausgetragen. Als einzige unter den Symphonien Mahlers endet sie sogar im völligen Zusammenbruch: Der »eiserne Vorhang«, der sich in den letzten Takten des Finales über das geradezu furchterregende Geschehen herabsenkt, ist dann nur noch die letzte Konsequenz aus der unlösbaren Spannung zwischen den visionären Steigerungen und den Zusammenbrüchen eines Finales von unübersehbaren inneren und äußeren Ausmaßen. Der Satz ist denn auch der eigentliche Hauptsatz der Symphonie; in ihm »treffen alle thematischen Elemente der vorhergegangenen Sätze noch einmal zusammen in einer letzten katastrophenartigen Konstellation« (Hans Ferdinand Redlich). Deshalb ist dem eigentlichen Sonatensatz eine ausführliche langsame Einleitung vorangestellt, die nicht nur die Verbindung zu den übrigen Sätzen rekapitulierend hervorhebt, sondern auch wie ein musikalisches Personenverzeichnis der wichtigsten thematischen Gestalten des nachfolgenden Hauptteils wirkt. Es ist eine auskomponierte Erwartungshaltung; zugleich hebt sich hier der Vorhang wie über einem »Ungeheuerlichen« und sagt dabei gewissermaßen: »Über was hebt sich der Vorhang?« (Adorno). Getreu seinem epischen Gestus und seiner romanhaften Formvorstellung läßt Mahler aus dem Arsenal der Themen einen Entwicklungsbogen herauswachsen, der in jeder Hinsicht unerhört ist. Als formale Gliederungspunkte können die drei Varianten der Einleitung aufgefaßt werden, die den Beginn von Durchführung, Reprise und Coda markieren, sozusagen als architektonische Abstützung der ansonsten durchgehenden inneren Handlung, einer Art »Geschichte« der Themen. Die dynamische Kurve wird dabei so weit gespannt, daß ihre allmähliche Entfesselung den eigenen Untergang fatalistisch herbeizieht. Den Gegenpol dazu bildet die integrale thematisch-motivische Dichte, die zugleich den Sinn erfüllt, ein Gleichnis des zwanghaft Unabänderlichen zu sein. Der Prozeß einer Form, die »unermeßliche Zeiträume durchfährt« (Adorno), ist überlagert von dem überaus strengen Prinzip der deutlichen formalen Gliederung. Dies gilt in ähnlicher Weise auch für den ersten Satz, der insgesamt als ein Gegenbild zum Finale angesehen werden kann, denn sein Ziel ist nicht die völlige Katastrophe, sondern eine – wenn auch äußerst trügerische – Apotheose jenes zweiten Themas, das ein Porträt Alma Mahlers sein soll, die ausformulierte »Sensation als Charakter« (Adorno) und die Gegenwelt zu dem unerbittlichen Marschcharakter des ersten Themas. Und genau dieser Marschcharakter ist es, der den ersten Satz andererseits mit dem Finale so eng verbindet, ja dort sogar noch gesteigert wird in der riesigen Durchführung. Doch die thematische Integration der beiden Ecksätze reicht noch weiter: In beiden erscheint, wie eine Quintessenz des musikalischen Inhalts der Symphonie, ein Schubertsches Motto, das sich aus der Folge von einem Dur- und einem Molldreiklang zusammensetzt und von einem Marschrhythmus begleitet wird. Der »tragische« Grundcharakter der gesamten Symphonie wird darin wie in einem Brennpunkt zusammengefaßt; ebenso die »obsession de la marche« (Jean Matter), die ein Sinnbild ist für das unaufhörliche Vorwärtsdrängen. Im dritten von Alban Bergs »Orchesterstücken« op. 6 (1914) wird dieser Cha-

rakter seine Fortsetzung finden, wie ja überhaupt gerade die *6. Symphonie* zu den bevorzugten Stücken der Vertreter der »Wiener Schule« gehörte (Anton Webern soll sie unnachahmlich dirigiert haben). Auch die drei neuartigen Hammerschläge – Schicksalsschläge, die »wie ein Axthieb« (Mahler) fallen – haben Berg so beeindruckt, daß er sie am Ende seines Marsches aufgriff. Mahler experimentierte übrigens aus abergläubischer Furcht vor seinem eigenen Schicksal, das ihn dann tatsächlich im Jahr 1907 ereilte, mit der Anzahl der Hammerschläge und strich bereits für die Essener Uraufführung (27. Mai 1906) den dritten, endgültigen Schlag (Takt 783). Die ersten beiden Schläge markieren im übrigen auch, abgesehen von ihrer metaphorischen Bedeutung, Beginn und Ende des inneren Teils der Durchführung. Das ebenfalls in der Haupttonart a-moll stehende Scherzo übersetzt den Marschcharakter des ersten in eine gespenstische Tanzbewegung, und das in jeder Hinsicht exterritoriale Andante moderato an dritter (zeitweise auch an zweiter) Stelle entfernt sich inhaltlich und, mit seinem Es-Dur, auch tonartlich am weitesten von der Welt der anderen Sätze. Hier macht sich, ähnlich wie im Adagietto der *5. Symphonie*, die musikalische Haltung der Rückert-Lieder Mahlers bemerkbar.

Symphonie Nr. 7 e-moll (»Lied der Nacht«)
entstanden 1904 – 1906.
Sätze: I. Langsam. Allegro con fuoco – II. Nachtmusik. Allegro moderato – III. Scherzo. Schattenhaft. Fließend, aber nicht schnell – IV. Nachtmusik. Andante amoroso – V. Rondo-Finale. Allegro ordinario.
UA: Prag 1908

Mit der *7. Symphonie* schlägt Mahler einen Bogen zurück zu der Welt der *1.* und der *3. Symphonie* und damit auch zu den musikalischen Marsch- und Tanzcharakteren der Lieder nach Texten aus »Des Knaben Wunderhorn«, die in engem Zusammenhang mit den ersten vier Symphonien stehen. Freilich wäre es verfehlt, die Grundhaltung der *7. Symphonie* als »romantisch« zu bezeichnen, denn gerade hier verschärfte Mahler die musikalische Gebrochenheit bis hin zur forcierten Tongebung; einmal heißt es in der Oboenstimme des Scherzos, sie sei »kreischend« vorzutragen. Wie in der *5. Symphonie* steht das Scherzo in der Mitte des Zyklus, ist aber nicht der Mittel- und Drehpunkt der Symphonie, sondern – ganz im Gegenteil – der innere Tiefpunkt: ein gespenstischer Walzer mit ländlerartigem Trio, in dem die Geister Wiens ein dämonisches Nachtleben führen. Die Vortragsbezeichnung »Schattenhaft« verweist auch auf den Charakter des Satzes, auf dessen spukhafte Intensität. Im Orchesterklang gehört er zu den avanciertesten Sätzen Mahlers. Die zyklische Idee der *7. Symphonie* beruht auf dem Wechsel der später von Alban Berg als die beiden Grundtypen der instrumentalen Musik bezeichneten symphonischen und charakteristischen Stücke: Die Ecksätze vertreten die symphonische Form, einmal als dynamischer Sonatensatz, im Finale als Variationsrondo, während die drei Mittelsätze aus zwei Charakterstücken und einem Genrestück (Serenade) bestehen. Ihrem Tonfall nach wären sie als instrumentaler Liederzyklus zu verstehen, ohne daß konkrete Liedzitate nachweisbar sind. Die Serenade (vierter Satz) ist geradezu ein Lied ohne Worte und mit ihrem Charakter des Andante amoroso noch am ehesten der Welt der »Wunderhorn«-Lieder verpflichtet. Der interne Liederzyklus der drei Mittelsätze ist nochmals differenziert in die beiden »Nachtmusiken« als Rahmen mit dem Scherzo als Kontrast: Der insgesamt abdunkelnden klanglichen Tendenz der beiden »Nachtmusiken« steht die aufhellende des Scherzos (der Weg geht hier von d-moll nach D-Dur) gegenüber. Das Verhältnis der beiden im Unterschied zu den intensiven Mittelsätzen expansiven Ecksätze ist in erster Linie durch formalen Gegensatz bestimmt: Der Sonatensatz ist durchkreuzt von der Tendenz zu selbständigen Abschnitten außerhalb der Entwicklungskurve, das Rondo-Finale enthält dagegen durchführungsartige, vorwärtsdrängende Abschnitte, die dem grundsätzlich reihenden Charakter der Rondoform entgegenwirken. Außerdem entspricht der anwachsenden Komplexität des ersten Satzes in *horizontaler* Hinsicht – die Formteile verselbständigen sich derart, daß der Verlauf mehrdeutig wird – die immer stärker werdende *vertikale* Dichte des Rondos, denn im Gegenzug zu der Abfolge von Rondothemen (siebenmalige Wiederkehr) und eingeschobenen Couplets mit deutlichem Lokalkolorit (sowohl österreichischer als auch historischer Provenienz) werden die thematischen Elemente allmählich so sehr übereinandergeschoben, daß sich der Eindruck von Collage einstellt. Und deshalb ist der Vorwurf, die angeblich unentwegte hohle Diatonik des Finales sei nicht dazu geeignet, einen solchen ausführlichen Satz sinnvoll zu tragen, bei genauerer Betrachtung nicht haltbar. Denn mit der fortschreitenden Komplexität in der Gleichzeitigkeit divergierender Materialien entfällt auch der Geltungsbereich einfacher Diatonik. Das Problem des Finales besteht eher in dem Versuch, den Nachtstücken und dem inhaltlich diffusen ersten Satz mit seinen außerordentlichen Verwandlungen des thematischen Bestandes (vor allem in der Durchführung, die in einem unerwarteten »Erfüllungsfeld« gipfelt) die Attitüde symphonischer Positivität gegenüberzustellen, gewissermaßen den Tagesanbruch. Diese Positivität ist aber nicht nur eine Anspielung auf den Tonfall der »Meistersinger«, sondern darüber hinaus mindestens so mehrdeutig im Inhalt wie die formalen Ambivalenzen des ersten Satzes, bei dem man teilweise nicht mehr recht weiß, an welcher Stelle des

Formverlaufs man sich befindet oder was Haupt- und was Nebensache ist. Der symphonische Anspruch der *7. Symphonie* ist derart hoch, daß sich bis heute die Geister über seine Verbindlichkeit und seine Wirkung streiten. Fest steht jedenfalls, daß Mahler hier eine neue Stufe des Komponierens erreicht hat, von der die »Wiener Schule« profitieren konnte. Man denke nur an die »Serenade« op. 24 von Arnold Schönberg, die ohne die Erfahrung mit der zweiten »Nachtmusik« der *7. Symphonie* so kaum hätte geschrieben werden können.

Symphonie Nr. 8 Es-Dur
(»Symphonie der Tausend«)
entstanden 1906/07.
Sätze: I. Hymnus »Veni creator spiritus« – II. Schlußszene aus Goethes »Faust II«
UA: München 1910

Mahlers erklärtes »Hauptwerk« ist die repräsentative Ausnahme innerhalb seiner Symphonien und nichts weniger als eine Umwertung der Gattung überhaupt. Bis dahin hatte es kein Komponist gewagt, eine Symphonie zu schreiben, in der nicht nur die Singstimmen wie Instrumente behandelt werden (trotz der Textvertonung), sondern auch die geradezu kosmischen inhaltlichen Vorstellungen den Charakter »absoluter« Musik mit dem Griff zum »Absoluten« verknüpfen. Mahler wollte immerhin, gleichsam wie Prometheus, in die nach alter Anschauung für den Menschen nicht hörbare Klangwelt der Sphären eindringen und sie für den Konzertsaal verfügbar machen. An den Dirigenten Willem Mengelberg schrieb er damals, es seien keine Singstimmen von Menschen, die hier zu hören wären, sondern Planeten und Sonnen, welche kreisen. Er nahm den Begriff »Symphonie« wörtlich: als Zusammenklang. Der Text ist dabei der Musik nur unterlegt. Seine beiden Ebenen – der alte Hymnus »Veni creator spiritus« und die Schlußszene des Goetheschen »Faust II« – haben auf den ersten Blick nichts miteinander zu tun. Erst durch Mahlers Musik werden sie in Beziehung zueinander gesetzt. Der Leitgedanke Mahlers war dabei die »ewige Liebe«, auf die in Goethes »Chorus mysticus« (»Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis«) verwiesen wird. In der Konfrontation der beiden auch unter historischem Gesichtspunkt so verschiedenen Texte versuchte Mahler den Gegensatz zwischen dem männlichen Streben und dem Prinzip der weiblichen Liebe in einer höheren Synthese aufzuheben. Die spirituelle Einheit der beiden Teile (es gibt keine Sätze mehr in dieser Symphonie) spiegelt sich demnach in den gewaltigen musikalischen Steigerungen der Anrufung des (männlichen) Geistes und in der subtilen Erfüllungspartie der »Mater gloriosa« am Ende des zweiten Teils. Diese Einheit sei jedoch nur beschworen, meinen die Kritiker bis heute, und tatsächlich komponierte Mahler an den beiden miteinander korrespondierenden Schlüssen den Sieg des Ewig-Männlichen; der erste Anruf (»Veni creator spiritus«) war ja bereits die Beschwörung des menschlichen Geistes, seiner Schöpferkraft (im Sinne des Musenanrufs bei Homer) und außerdem von Anfang an – jedenfalls musikalisch gesehen – als Gewißheit aufgefaßt. Doch konnte sich Mahler bei seiner nur auf den ersten Blick als hybrid erscheinenden Zusammenführung der beiden Textebenen auf Goethe berufen, der die Vereinigung von göttlicher Gnade, ewiger Liebe und geistiger Erleuchtung des Hymnus als »Appell an das allgemeine Weltgenie« bezeichnet hat. Und so war es für Mahler möglich, die Schlußszene des »Faust« als Antwort auf den alten Pfingsthymnus zu verstehen und dementsprechend zu komponieren. Der zweite Teil der Symphonie hebt den thematischen Bestand des ersten buchstäblich in die »höheren Sphären«, die Goethes Dichtung mit der allegorischen Bilderwelt christlicher Vorstellungen in »wohltätig beschränkender Form und Festigkeit« (Goethe zu Eckermann) beschwört. Der Macht der Musik Mahlers gelingt es, jene verschlüsselten Bilder Goethes ihres theologischen Erdenrestes zu entkleiden, sie zu entmaterialisieren, auf ihren Kern zurückzuführen und letztlich (musikalisch) aufzuheben. Ähnlich wie in der *3. Symphonie* vertont Mahler die beiden Texte gegenläufig: Der Pfingsthymnus wird säkularisiert durch »absolute« kontrapunktische Arbeit (Doppelfuge!), und die Goethe-Szene wird, wenn auch nicht ausschließlich, als Fülle verschiedenster Arten von »Religioso«-Charakteren in Musik gesetzt. Der Hymnus ist ein homogener, ununterbrochener, im Ausdruck brausender Strom, die Vertonung des Goethe-Textes dagegen eine denkbar verschachtelte, spiralförmig von unten nach oben ansteigende, allmähliche Befreiung von der Erdenschwere, zugleich eine musikdramatische »Szene« im Sinne des Wagnerschen »Parsifal«. Die Riesenbesetzung der Symphonie, die ihr den Beinamen »Symphonie der Tausend« eintrug, vollzieht eine innere Entwicklung vom massiven, orgelumbrausten Klang bis hin zum schwebenden, ätherischen, gänzlich unirdischen Charakter des Abschnitts mit der Erscheinung der »Mater gloriosa«, der sich als Musik der höchsten Erfüllung erweist. Der dröhnende Schluß des »Chorus mysticus« indessen ist nur noch der »peinliche Erdenrest«, auf den Mahler – wohl wegen der »offiziellen« Grundhaltung seines Hauptwerkes – nicht verzichten mochte. Kirchenmusik zu komponieren (eine Messe etwa) hat er zwar stets abgelehnt, da er kein »Credo« vertonen könne, doch meinte er nach einer Probe zur Münchener Uraufführung der *8. Symphonie* (12. September 1910) zu Alfred Roller: »Sehen Sie, das ist *meine* Messe.«

Das Lied von der Erde
Eine Symphonie für eine Tenor- und eine Alt- (oder Bariton-)Stimme und Großes Orchester.
Sätze: I. Das Trinklied vom Jammer der Erde (Allegro pesante) – II. Der Einsame im Herbst (Etwas schleichend. Ermüdet) – III. Von der Jugend (Behaglich heiter) – IV. Von der Schönheit (Comodo dolcissimo) – V. Der Trunkene im Frühling (Allegro) – VI. Der Abschied (Schwer).
UA: München 1911

Nach der monumentalen *8. Symphonie* ergriff Mahler die Furcht vor einer *9. Symphonie*, die, nach dem Vorbild Beethovens, zugleich die letzte wäre. Er überlistete gewissermaßen das Schicksal mit der Komposition eines scheinbaren Lieder-Zyklus, der in Wirklichkeit eine ganz neue, eigenständige Gattung vertritt: die Lieder-Symphonie, eine Folge von Gesängen mit symphonischem Anspruch. Aber die Textgrundlage war, wie stets für Mahler, nicht mehr als ein Vorwand zum Komponieren. Entscheidend war der musikalische Ausdruck des Abschieds, eines Abschieds von den früheren Symphonien und Liedern ebenso wie insgesamt von der Epoche des Fin de siècle. Das Stilprinzip der Einsamkeit trat nun ganz in den Vordergrund; die pseudochinesischen Texte (Nachdichtungen) Hans Bethges aus der 1907 veröffentlichten Sammlung »Die chinesische Flöte« boten den willkommenen Anlaß, die Einsamkeit und die Melancholie des Abschieds wirksam zu verknüpfen mit dem Griff in die Ferne, dem Exotismus. Daß die Komposition doch noch eine Symphonie wurde, und zwar ein Gegenentwurf zum Aufbauen jener Welt, wie sie in der *3. Symphonie* Gestalt gefunden hatte, lag an Mahlers Bestreben, in einem Prozeß des Abschiednehmens den Sinn des Sterbens zu begründen, und das war nur mit dem symphonischen Anspruch realisierbar. Denn erst der symphonische Orchestersatz erlaubt den selbständigen musikalischen Kommentar, den Mahler benötigte. Die Texte Bethges waren für ihn lediglich das Ausgangsmaterial. In seiner gewohnten Weise griff Mahler denn auch in die Texte durch Umstellungen, Kürzungen und Umformulierungen erheblich ein, um sie seinem Konzept von Erinnerung, Abschied, Untergang und neuem Leben (im Sinne der »ewigen Wiederkunft« Nietzsches) dienstbar zu machen. Bethges Nachdichtungen stammen ja selber bereits aus zweiter Hand, denn sie beruhen auf französischen Nachdichtungen von Versen aus der chinesischen Tang-Epoche (um 800 n. Chr.). Bekanntlich muß jede freiere Übersetzung chinesischer Lyrik in eine europäische Sprache zum Verlust der spezifisch chinesischen Wesenszüge führen, doch mag es gerade die doppelte Verfremdung der Originale gewesen sein – die Nachdichtung von Nachdichtungen –, die Mahler faszinierte. Jedenfalls versetzte er den Textinhalt, über Bethge hinaus, in eine allgemeinere Sprache und deutete ihn um zu einer speziellen Form der Nietzsche-Rezeption: Die Schönheit, die aus dem Untergang hervorgeht, stand im Zentrum der Konzeption des *Lieds von der Erde*. Den ursprünglichen Titel »Das Lied vom Jammer der Erde« verbesserte Mahler wohl deshalb, weil ihm der »Jammer« zuwenig allgemein erschien; er wurde statt dessen in den Titel des ersten Satzes aufgenommen. Man hat zwar gesagt, die Lieder-Symphonie sei Mahlers persönlichstes Werk, aber es gehört gerade zu den Zeichen des Mahlerschen Spätstils, daß in ihm, wie es Schönberg einmal ausgedrückt hat, der Autor nicht mehr als Subjekt spricht, sondern als Sprachrohr objektiver Distanz, ja Kühle. So gesehen bedeutet das Stilprinzip der Einsamkeit, das im *Lied von der Erde* Gestalt findet, auch eine Art Bestandsaufnahme ohne subjektive Wehleidigkeit; die Weltschmerzproblematik des früheren Mahler erscheint aufgehoben in einer neuen Sichtweise, die den Kampf zwischen »Weltlauf und Durchbruch« (Adorno) zugunsten von Resignation und Ergebung aufgegeben hat. Der äußere Ausdruck dafür ist der literarische und musikalische Exotismus des Werkes.
Die dramaturgische Anlage ist unmittelbar einleuchtend: Der erste Satz exponiert den Balladenton und die symphonische Grundhaltung (selbständige Orchesterzwischenspiele), korrespondiert zugleich mit dem Finale, das die Antwort auf die Frage nach dem Sinn des Abschieds und des Sterbens bringt und »offen« endet (auf das Wort »ewig«). Die Genrebilder der Mittelsätze sind paarweise und bogenförmig aufeinander bezogen; den innersten Kreis bilden die unmittelbar aufeinanderfolgenden Erzählungen von der (unwiederbringlichen) Vergangenheit (»Von der Jugend« und »Von der Schönheit«). Im zweiten (»Der Einsame im Herbst«) und im fünften Satz (»Der Trunkene im Frühling«) tritt das lyrische Ich auf, allerdings in völliger Isolation, und zwar im Zeichen der Spannung zwischen dem Herbst der Seele und dem trügerischen Frühlingsrausch eines Verzweifelten. So formieren sich die einzelnen Stationen zu einer inneren Handlung, die in der Botschaft der »ewigen Wiederkehr« im Kreislauf der Natur ihre Erfüllung findet.

Symphonie Nr. 9 D-Dur
entstanden 1909/10.
Sätze: I. Andante comodo – II. Im Tempo eines gemächlichen Ländlers. Etwas täppisch und sehr derb – III. Rondo. Burleske. Allegro assai. Sehr trotzig – IV. Adagio. Sehr langsam und noch zurückhaltend.
UA: Wien 1924

Seine letzte vollendete Symphonie komponierte Mahler als zusammenfassenden Rückblick auf das Erreich-

te, zugleich als gewaltige Vision des Scheiterns. Umgekehrt wie im Tonartenplan der *5. Symphonie* steht das Verhältnis der Außensätze im Gestus des Abstiegs: Das D-Dur des ersten Satzes senkt sich zum Des-Dur des letzten herab. In deutlicher Umkehrung der gewohnten viersätzigen Abfolge sind die langsameren Sätze nach außen gekehrt; das Finale endet außerdem im völligen Verlöschen. Der erste Satz ist nicht nur in den Formkategorien des Sonatensatzes nicht erklärbar, sondern enthält so viel an innerer »Geschichte« wie sonst eine gesamte Mahlersche Symphonie. Im Tonfall der Erinnerung werden die Fäden gezogen für die Todesahnung, die allmählich zur Gewißheit wird und am Ende sich in den leeren Raum verflüchtigt. Der Zusammenbruch am Ende der Durchführung ist der niederschmetterndste, den Mahler jemals komponiert hat. Der Satz zerfällt gewissermaßen in seine Bestandteile und läßt einen einzigen hohen Ton zurück.

Im Gegensatz zum *Lied von der Erde*, das eine Symphonie im Gewande eines scheinbaren Lieder-Zyklus ist, tendieren die vier Sätze der *9. Symphonie* zu einem Lieder-Zyklus ohne Worte: Die Instrumente beginnen buchstäblich zu sprechen, »murmeln wie in Träumen« (Adorno) oder bieten hochfahrende Gesten, aus denen der Satzverlauf um so heftiger zusammenstürzt. Adorno beobachtete den durchweg stockenden Atem, mit dem der erste Satz anhebt zu erzählen, und dieser Grundgestus teilt sich dem Satz insgesamt mit. Andererseits könnte man ihn auch als eine riesige Melodie hören, als einen ununterbrochenen Strom, in dem sich Erinnerungen und Vorahnungen mischen. Die ideelle Lied-Sphäre korrespondiert mit dem Grabgesang des Adagio-Finales, einer anderen Art von »unendlicher Melodie«, die nach mehreren vergeblichen Versuchen, einen Höhepunkt zu erreichen, in Ergebung zusammensinkt und am Rande des Verstummens verklingt. Den beiden mehr liedhaft strukturierten Außensätzen, die gleichwohl den symphonischen Anspruch ausprägen, stehen die beiden Charakterstücke im Inneren der Symphonie in scharfem Kontrast gegenüber. Die primäre Strukturierung des Verlaufs nach den Tonhöhen in den Ecksätzen wandelt sich hier zur Strukturierung von Zeit- und Bewegungscharakteren, zu Spiegelbildern des »Weltgetümmels«, das für Mahler ohnehin der Vorhof zur Hölle war. Die Walzer und Ländler des zweiten Satzes stehen im bewußt banalen C-Dur, einmal »dynamisch gerichtet«, dann wieder »richtungslos schwankend« und schließlich »quasi stillstehend« (Dieter Schnebel), die charakteristischen Tonfälle von Marsch, Polka und Chanson des dritten Satzes werden in das enge Korsett einer Doppelfuge gespannt, aber nicht aus Kunstwillen, sondern um den Kontrapunkt – genau umgekehrt – als Prinzip der chaotischen Dichtegrade zu verwenden. Daß der Satz »Burleske« heißt, ist nichts anderes als Galgenhumor, Ausdruck eines virtuosen Komponierens aus Verzweiflung. Der weitere Hinweis auf die Rondoform ist ebenfalls hintergründig, denn was sich tatsächlich in dem Satz ereignet, sind genau die kontrapunktischen Komplikationen, die man von der eigentlich homophonen Form des Rondos nicht erwartet. Bei detaillierter Analyse wird man feststellen, daß sich die Charakterbezeichnung »Burleske«, die über den »Weltlauf« lachen will, sich auch auf die Thematik des Adagio-Finales erstreckt. Die burleske Polyphonie wird nämlich von einem »Suspensionsfeld« (Adorno), einem zeitlupenartigen Abschnitt, unterbrochen und macht einem betonten Vorgriff auf die zentrale Doppelschlag-Figur des Adagios Platz. Dieser sehnsüchtige Ausblick ist das – vorerst noch unerreichbare – Jenseits, das im Finale zur Hauptsache wird.

Symphonie Nr. 10
entstanden 1910.
Adagio (Andante-Adagio) Fis-Dur.
UA: Wien 1924

Im Sommer des Jahres 1910 entwarf Mahler die Skizzen zu einer *10. Symphonie*, von der er nur noch den ersten Satz, ein umfangreiches Adagio, halbwegs aufführungsreif vollenden konnte. Der Rest blieb im Vorstadium liegen, da Mahler im folgenden Sommer nicht mehr lebte. Aber nicht nur der äußere Grund, daß er in den Sommermonaten zu komponieren pflegte, war ausschlaggebend für die Verhinderung, sondern »eine Art Scheu, sich damit zu befassen« (Alma Mahler) und die Skizzen auszuarbeiten. Dennoch gab es immer wieder Versuche, aus dem Skizzenmaterial eine aufführungsreife Fassung zu erstellen, u. a. von Joe Wheeler, Clinton Carpenter, Hans Wollschläger und Deryck Cooke, so problematisch ein solches Ansinnen auch sein mag. Das Adagio ist jedenfalls so weit gediehen, daß es sich mittlerweile im Konzertbetrieb durchgesetzt hat und als nachgelassener Einzelsatz aufgeführt wird.

Bereits in den früheren Symphonien Mahlers gibt es die charakteristischen »Auflösungsfelder« (Adorno), die im Adagio der *10. Symphonie* die Form insgesamt bestimmen. Dadurch ensteht ein kreisender Verlauf, der mit dem »sprechenden« Bratschensolo des Anfangs exponiert wird und immer wieder Ziele anvisiert, die nicht erreichbar sind. Einer Sisyphosarbeit gleich »verfehlt« der Satz gewissermaßen sein heimliches Zentrum und staut statt dessen Energien auf, die schließlich umschlagen in einen außerordentlichen Ausbruch negativer Substanz, aufgefangen in einem dissonanten Akkord, der nicht mehr tonal erklärbar ist und als »Allegorie des Todes« (Dieter Schnebel) den Ausdruck von Verzweiflung annimmt. Der kreisende Satzverlauf ist damit jedoch nicht aufgehoben, sondern die Rich-

tung ändert sich nur danach: Das lange Auflösungsfeld ist am Ende der Zustand von Schwerelosigkeit.

Lieder

Parallel zu seinen Symphonien hat Mahler eine größere Anzahl von Liedern komponiert, die auf ihre Weise den Ton anschlagen und von der Welt erzählen, wie sie auch die Symphonien bestimmen. Einige der Lieder fanden sogar – sei es als instrumentales Zitat, sei es in direkter Übernahme – Eingang darein, weil der objektive Balladenton anstelle rein subjektiver Lyrik beide Gattungen, jedenfalls in Mahlers Musik, miteinander verbindet. Die Marsch- und Tanzcharaktere der von 1892 bis 1898 komponierten Lieder nach Texten aus »Des Knaben Wunderhorn« und auch ihr gebrochener Volksliedton gehören direkt zur Welt der ersten vier Symphonien. Daß die *Wunderhorn-Lieder* keine einfachen Textvertonungen sind, sondern Charakterstücke mit gesungenem Text, darauf verweist die Bezeichnung »Humoresken«, unter der Mahler fünf dieser Gesänge mit Klavier- oder Orchesterbegleitung zusammenfaßte. Die Bezeichnung stammt bekanntlich aus der Instrumentalmusik Robert Schumanns, und sie meint eben die übergeordnete Gattung des Charakterstücks, für die – im Fall des Liedes – der Text nur der äußere Anlaß ist. Die Welt der »Wunderhorn«-Texte bot Mahler die Gelegenheit, jene Mischung aus märchenhafter Naivität und Weltschmerzerfahrung in musikalischen Ausdruck zu verwandeln, die bereits in der jenseits der Gattungen angesiedelten ersten größeren Komposition Mahlers, dem *Klagenden Lied* (erste Fassung 1878–1880, umgearbeitet 1898/99), komponiert auf einen eigenen Moritaten-Text, die Grundhaltung bestimmt. Auch für die vier *Lieder eines fahrenden Gesellen* (1884), bei denen das Motiv des Schubertschen Wanderers hinzutritt, schrieb sich Mahler die Texte, in Anlehnung an den Tenor der »Wunderhorn«-Texte, selbst. Immer wieder sind es gesellschaftliche Außenseiter, Deserteure, Opfer, Niedergetretene und völlig Unfreie, die in Mahlers »Wunderhorn«-Texten auftreten, daneben auch schmerzliche Liebeserfahrungen und zwielichtige Volksliedsituationen (*Des Antonius von Padua Fischpredigt*, *Trost im Unglück*). Bevor er sich der Lyrik Friedrich Rückerts zuwandte, komponierte Mahler um die Jahrhundertwende noch zwei seiner größten *Wunderhorn-Lieder*, das Lied *Revelge*, dessen Marsch zum Tode auf die *6. Symphonie* einwirkt, und den *Tambourg'sell* (1901), in dem ein zum Tode Verurteilter seine letzten Worte hinausschreit. Die artifizielle und zugleich naive Lyrik Rückerts inspirierte Mahler in den Jahren 1901 bis 1904 zu *10 Liedern*, in denen sich ein völlig veränderter Tonfall bemerkbar macht. Symptomatisch dafür ist der Gesang »Ich bin der Welt abhanden gekommen« (August 1901), der sich als »Lied ohne Worte« im Adagietto der *5. Symphonie* (einer angeblichen heimlichen Liebeserklärung an Alma, die spätere Frau Mahlers) wiederfindet. Hier schlägt Mahler den subtilen, ja ätherischen Klang an, der seine Spätwerke bestimmen wird und der auch in dem Zyklus der *Kindertotenlieder* (ebenfalls nach Rückert) zum Tragen kommt. DH

Gian Francesco Malipiero 1882 – 1973

Malipiero, der Altmeister der italienischen Moderne und Lehrer Bruno Madernas, war nie ein Bürgerschreck, wiewohl er anfänglich von den Faschisten angefeindet wurde. Seine hauptsächliche Leistung besteht in der Überwindung des heimischen Verismus. Daß er auch Richard Wagner betont ablehnend gegenüberstand, versteht sich fast von selber. Für ihn wurde die Rückbesinnung auf das barocke Erbe Ausgangspunkt für eine Erneuerung der italienischen Musik.

Malipiero wurde am 18. März 1882 in Venedig geboren; zeitlebens blieb er seiner Heimatstadt eng verbunden. In seiner Jugend hörte er noch bei Max Bruch; in Paris lernte er dann die Musik von Debussy und Ravel kennen und schätzen, deren lateinische Diskretion es ihm angetan hatte. Seine eigene lineare, vor klanglichen Härten keineswegs zurückschreckende Schreibweise war an der kontrastierenden Registerdisposition des italienischen Barock orientiert. Klarheit der Klanggebung und aristokratischer Abstand von lärmendem Aufwand kennzeichnen seine kompositorische Haltung. Er starb am 1. August 1973 in Treviso.

Außerordentliche Verdienste erwarb sich Malipiero mit der Herausgabe der 16bändigen Monteverdi-Gesamtausgabe und der Leitung der Vivaldi-Gesamtausgabe. Sein umfangreiches Schaffen ist hierzulande nur fragmentarisch bekannt geworden. Eine Aufzählung seiner wichtigsten Werke be-

weist seine Vielseitigkeit und seine Unermüdlichkeit: Opern (*L'Oreide,* 1922; *Tre Comedie Goldoniane,* 1924; *La favola del figlio cambiato,* 1933; *Giulio Cesare,* 1935; *Antonio e Cleopatra,* 1938; *Ecuba,* 1940; *La vita è sogno,* 1941; *I capricci di Callot,* 1942; *Il Marescalco,* 1964; *La metamorfose di Bonaventura,* 1966; *Tartuffe,* 1967), Oratorien (*La Passione,* 1935), 11 Symphonien, 6 Klavierkonzerte, 8 Streichquartette. Malipiero hatte aber auch Sinn für Humor, wie der originelle Titel *Pause del silenzio* (Unterbrechungen des Schweigens, 1917) vermuten läßt. SH

Heinrich Marschner 1795 – 1861

Der am 16. August 1795 in Zittau geborene Heinrich August Marschner studierte zunächst an der Leipziger Universität Jura, nahm nebenbei Musikunterricht bei dem Thomaskantor Johann Gottfried Schicht (1753 – 1823) und entschied sich dann für die Musik. 1816 wurde er Musiklehrer des Grafen Zichy in Preßburg und trat danach als Kapellmeister in den Dienst des Fürsten Krasatkowitz. Er begann, Singspiele und Opern zu schreiben. Carl Maria von Weber förderte den jungen Komponisten, der 1821 nach Dresden übersiedelte, 1824 Musikdirektor der dortigen Oper wurde, aber nach Webers Tod 1826 Dresden wieder verließ. 1827 übernahm Marschner die Orchesterleitung des Leipziger Stadttheaters. In den folgenden Jahren entstanden die Opern *Der Vampyr* (UA: Leipzig 1828) und *Der Templer und die Jüdin* (UA: Leipzig 1829) nach Sir Walter Scotts Roman »Ivanhoe«, die viel gespielt wurden und Marschners Namen bekannt machten. 1831 wurde er Hofkapellmeister in Hannover. Nach seiner Pensionierung 1859 lebte er vorwiegend in Paris. Er starb am 14. Dezember 1861 in Hannover .

Marschners Hauptwerk, die romantische Oper *Hans Heiling,* wurde 1833 am Berliner Königlichen Opernhaus uraufgeführt. Der Text geht auf eine von Theodor Körner gestaltete erzgebirgische Volkssage zurück. Eduard Devrient hatte das Opernlibretto für Felix Mendelssohn-Bartholdy geschrieben. Da dieser es nicht verwendete, übernahm es Marschner. Der Stoff ist der Undine-Sage verwandt. Hans Heiling, Sohn der Königin der Erdgeister, liebt eine Sterbliche und verläßt deshalb das Geisterreich. Vergeblich wird er gewarnt; die Macht der Liebe ist stärker. Als ihn die Geliebte verläßt, weil er ihr fremd und unheimlich ist, schwört der Zurückgestoßene Rache. Bei der Hochzeitsfeier seiner ehemaligen Geliebten versetzt er alle in Angst und Schrecken, bis die Geisterkönigin rettend eingreift und ihren Sohn zur Entsagung veranlaßt. Enttäuscht von den falschen, treulosen Menschen, kehrt Hans Heiling in das Reich der Geister zurück.

Es hat nicht an Versuchen gefehlt, dieses bedeutende Werk sowie andere Opern Marschners, die stilistisch eine Mittelstellung zwischen Weber und Richard Wagner einnehmen, neu zu beleben, doch ist es bisher nicht gelungen, wenigstens *Hans Heiling* für die Opernbühne unseres Jahrhunderts zu retten.

Frank Martin 1890 – 1974

Am 15. September 1890 in Genf geboren, wirkte Frank Martin später vor allem in Zürich, Köln, Amsterdam und Naarden. Als einer der bedeutendsten Schweizer Komponisten des 20. Jahrhunderts und als Musikpädagoge mit internationaler Wirksamkeit wurde er wiederholt geehrt und mit hohen Preisen ausgezeichnet. Martins Musikschaffen begann unter dem Einfluß des französischen Impres-

sionismus und Neoklassizismus. Ab 1930 beschäftigte er sich mit der Dodekaphonie, die er jedoch völlig undogmatisch handhabte, so daß tonale Grundlagen erhalten blieben. Wenn man seine Musik hört, die immer melodisch, klangsinnlich und insgesamt erfrischend originell klingt, dann kann man seine Fähigkeit der Amalgamierung heterogener Einflüsse zu einem persönlichen Stil nur bewundern.

Von seinen zahlreichen Vokal- und Instrumentalkompositionen waren besonders erfolgreich: das Oratorium *Et in terra pax* (1944), die Passion *Golgatha* (1948), das nach einer Neubearbeitung des mittelalterlichen Tristan-Romans geformte Kammeroratorium *Le vin herbé* (Der Zaubertrank, 1942; szenische UA: Salzburg 1948) und *Le mystère de la Nativité* (Das Mysterium von der Geburt des Herrn, 1959; szenische UA: Salzburg 1960), *Der Cornet* nach Rilke für Alt und Kammerorchester, *Sechs Monologe* nach Hugo von Hofmannsthals »Jedermann«, die Opern *Der Sturm* (UA: Wien 1956) nach Shakespeare und *Monsieur de Pourceaugnac* (UA: Genf 1963) nach Molière, mehrere Schauspielmusiken, ein Violinkonzert, Balladen für Soloinstrumente und kleines Orchester, die *Petite symphonie concertante* und ein *Concerto* für 7 Bläser, Pauken und Streichorchester. Frank Martin starb am 21. November 1974 in der niederländischen Stadt Naarden.

Le vin herbé (Der Zaubertrank)
Kammeroratorium nach drei Kapiteln des »Roman de Tristan et Iseut« von Joseph Bédier.
UA: (konzertant) Zürich 1942, (szenisch) Salzburg 1948

Frank Martins kompositorischer Durchbruch erfolgte mit dem 1948 uraufgeführten Kammeroratorium *Le vin herbé*.
Angeregt durch eine intensive Beschäftigung mit dem Tristan-Stoff in der Variante des Tristan-Romans von Joseph Bédier, konzipierte Martin bereits 1938 eine *Tristan-Symphonie*. Der Auftrag des Züricher Dirigenten Robert Blum, für dessen Madrigalchor ein halbstündiges Werk für 12 Solostimmen zu schreiben, bestimmte dann die endgültige oratorische Form. Ein sparsam besetztes Kammerorchester, bestehend aus 2 Violinen, 2 Bratschen, 2 Celli, Kontrabaß und Klavier, unterstützt 12 bald solistisch, bald chorisch agierende Singstimmen. Zentraler Aspekt der Tristan-Legende ist der Mythos vom unendlichen Eros. Der Zaubertrank, der die Gefühle vom »Gesetz des Tages« befreien hilft, läßt nur noch die Herzen sprechen. Frank Martins Variante dieses größten Liebesdramas der Opernliteratur bedient sich einer lyrisch-melodischen Klanggestik, die mit tonal aufgelockerten Zwölftonreihen operiert. Anders als in Wagners »Tristan« tauchen kaum Leitmotive auf; der symphonische Drall romantischer Prägung fehlt gänzlich. Der deklamatorische, auf den natürlichen Sprachklang abhebende Stil gestaltet sich in differenzierten Rhythmen, die dieser Tristan-Variante einen mehr prosaischen als dramatischen Ausdruck verleihen.

Petite symphonie concertante
für Harfe, Cembalo, Klavier und zwei Streichorchester.
UA: Zürich 1946

Martins Meisterwerk absoluter instrumentaler Musik ist auf Anregung Paul Sachers für das Collegium Musicum in Zürich geschrieben worden.
Im Gegensatz zum barocken Concerto grosso befinden sich die Soloinstrumente nicht in einem Wettstreit, im Sinne eines »concertare«, sondern begleiten sich gegenseitig. Die vier Sätze der *Petite symphonie concertante* gliedern sich in zwei Teile. Eine dem doppelten Streichorchester vorbehaltene Introduktion (Adagio) disponiert das erste Thema, wobei der konzertante Hauptsatz (Allegro) das zweite Thema aufgreift. Im zweiten Teil des pausenlosen Werkes entwickelt sich aus einem langsamen Mittelteil (Adagio) der marschartige Finalsatz, der, dem »spontanen Trieb der musikalischen Bewegung gehorchend« (Martin), in immer klarer werdenden harmonischen Wendungen das 20minütige Werk beschließt. Auffällig ist die kammermusikalische Behandlung der symphonischen Struktur, die das volle Orchester nur selten ins Spiel bringt. Martins kompositorische Stärken, architektonische Balance und striktes Maßhalten bei der Verwendung der harmonischen Ausdrucksmittel, entfalten sich in diesem Werk zu voller Meisterschaft.

Bohuslav Martinů
1890 – 1959

Martinůs umfangreiches Werk ist nicht bahnbrechend gewesen. Der Komponist nahm Anregungen von vielen Seiten auf und verschmolz sie mit seinem musizierfreudigen, die tschechische Tradition des 19. Jahrhunderts fortsetzenden Stil. Nichtsdestoweniger ist seine Musik immer farbig, geschmackvoll und eingängig.

Martinů wurde am 8. Dezember 1890 in Polička als Sohn eines Glöckners geboren, studierte bei Josef Suk in Prag und bei Albert Roussel in Paris, wo er auch seine ersten Erfolge errang. 1940 mußte er flüchten und kam über Südfrankreich in die USA. Dort unterrichtete er in New York, in Princeton und am Berkshire Music Center und konnte sich mit seinen Kompositionen, z. T. Auftragswerken, rasch durchsetzen.

Er schrieb 11 Opern (darunter *Die Heirat* nach Nikolai Gogol, *Griechische Passion* nach Nikos Kazantzakis, *Mirandolina* und *Ariadne*), das Oratorium *Gilgamesch* (1957) und das Ballett *Istar* (1922). Unter seinen Orchesterwerken müssen die *6 Symphonien* an erster Stelle genannt werden. Die *Symphonien Nr. 1–5* entstanden seit 1942 als Auftragsarbeiten für Kussewitzki im Einjahresabstand. Knüpfen diese Symphonien mit ihrer musikantischen Haltung ganz bewußt an die Tradition Dvořáks an, so hat die gespenstische *6. Symphonie* deutliche Affinität zu Berlioz' »Symphonie Fantastique«. Bemerkenswert ist ferner seine *Trauermusik für Lidice* (1943). Beliebt sind seine zahlreichen Instrumentalkonzerte für verschiedene Instrumente und Besetzungen, z. B. die beiden *Violinkonzerte*, das *Oboenkonzert*, mehrere *Klavierkonzerte* und das *Doppelkonzert für zwei Streichorchester, Klavier und Pauken* (1938). Martinů starb am 28. August 1959 in Liestal in der Schweiz. SH

Pietro Mascagni
1863 – 1945

Der am 7. Dezember 1863 in Livorno geborene Pietro Mascagni wurde in seiner Heimatstadt und am Mailänder Konservatorium ausgebildet, wo Amilcare Ponchielli, der seinerzeit berühmte Komponist der Oper »La Gioconda«, sein Lehrer war. Ab 1884 führte er als Kapellmeister kleiner Operntruppen ein unstetes Wanderleben, bis er sich in Cerignola in Apulien niederließ. Dort schrieb er u. a. die Oper *Cavalleria rusticana* (Sizilianische Bauernehre), die bei einem Opernwettbewerb des Mailänder Verlegers Edoardo Sonzogno 1890 preisgekrönt und kurz darauf in Rom mit großem Erfolg uraufgeführt wurde. Mit diesem Werk und Ruggiero Leoncavallos »Bajazzo« trat der italienische Verismus seinen Siegeszug um die Welt an. Beide Opern werden auch heute noch meistens zusammen aufgeführt. Der über Nacht weltberühmt gewordene Mascagni schrieb noch zahlreiche weitere Opern, von denen *L'amico Fritz* (Freund Fritz) am bekanntesten wurde; er konnte jedoch den Erfolg von *Cavalleria rusticana* nicht wiederholen. Ebenso wie Leoncavallo war es Mascagni nur gegeben, mit einem einzigen Werk in die Operngeschichte einzugehen. Er starb am 2. August 1945 in Rom.

Cavalleria rusticana
Oper in einem Akt – Text von Giovanni Targioni-Tozzetti und Guido Menasci nach der gleichnamigen dramatisierten Erzählung des sizilianischen Dichters Giovanni Verga.
UA: Rom 1890
Personen: Santuzza, eine junge Bäuerin (S) – Turiddu, ein junger Bauer (T) – Lucia, seine Mutter (A) – Alfio, ein Fuhrmann (Bar) – Lola, seine Frau (MS oder S) – Landleute und Kinder.
Ort und Zeit: Sizilien um 1880.
Schauplatz: vor der Kirche eines sizilianischen Dorfes am Ostermorgen.

Mit einem sizilianischen Lied preist Turiddu die Schönheit Lolas, seiner Geliebten, die mit dem Fuhrmann Alfio verheiratet ist. Ihretwegen hat er Santuzza verlassen, die ihn liebt und der er die Ehe versprochen hat. Während die Dorfbewohner zur Ostermesse in die Kirche gehen, klagt die entehrte Santuzza der Mutter Turiddus ihre Herzensnot. Aber Mutter Lucia kann ihr nicht helfen und nur für sie beten. Es kommt zur Auseinandersetzung zwischen Turiddu und Santuzza, die ihn beschwört, sie nicht zu verlassen. Da sieht Turiddu die angebetete Lola zur Kirche gehen. Turiddus unverhohlene Leidenschaft und Lolas herausforderndes Verhalten lassen Santuzzas Liebe in Haß umschlagen. Sie verflucht den Geliebten. In ihrer Verzweiflung verrät sie Alfio das ehebrecherische Verhältnis seiner Frau zu Turiddu. Nach sizilianischem Brauch fordert der Fuhrmann seinen Rivalen zum Zweikampf mit dem Messer heraus, bei dem Turiddu getötet wird.

Jules Massenet
1842 – 1912

Als »musikalischen Geschichtsschreiber der weiblichen Seele« apostrophierte Claude Debussy den eine Generation älteren Jules Massenet, der zu den führenden Vertretern französischer Opernkunst zählt. Im Mittelpunkt seiner knapp 30 Opern steht die Frau in ihren unterschiedlichsten Erscheinungen: vom Opfer geschichtlicher Verhältnisse bis zur Projektionsfigur bürgerlicher Phantasien. Insofern scheint Debussys Bemerkung zutreffend, obwohl in der Folgezeit aus seinem Urteil ein Vorurteil wurde und man Massenet als bourgeoisen Tonsetzer von süßlich-verweichlichten Werken diffamierte. Zu Lebzeiten war Massenet sehr beliebt, und seine Werke wurden auch außerhalb Frankreichs in allen großen Opernmetropolen der Welt mit Erfolg aufgeführt.

Jules Emile Frédéric Massenet wurde am 12. Mai 1842 in der Nähe von Saint-Étienne geboren. Sein Vater war Fabrikant. Seine Mutter, eine ausgebildete Pianistin, führte ihn früh zur Musik, so daß Massenet bereits 1853 am Pariser Conservatoire aufgenommen wurde, wo er u. a. bei Ambroise Thomas studierte. 1863 wurde er mit dem begehrten Rompreis ausgezeichnet, den vor ihm auch Berlioz und Bizet erhalten hatten. Aufgrund zahlreicher Kompositionen – Opern, Oratorien, Lieder, Orchesterwerke – zählte Massenet bereits in den folgenden Jahren zu Frankreichs beliebtesten Künstlern. Die Uraufführung seiner orientalischen Oper *Le roi de Lahore* 1877 ebnete ihm den Weg zum Weltruhm, den er endgültig mit *Manon* (1884) erreichte. Ab 1878 war er Mitglied der Pariser Akademie und Professor für Komposition am Conservatoire. Auch seine späteren Opern standen hoch in der Gunst des Publikums. Bei der Pariser Weltausstellung von 1889 war neben dem von Alexandre Gustave Eiffel erbauten Turm Massenets *Esclarmande* die große Attraktion. Zu den bedeutendsten Werken seiner letzten 20 Lebensjahre zählen *Werther* (UA: Wien 1892), *Thaïs* (UA: Paris 1894), *La Navarraise* (UA: London 1894), *Cendrillon* (UA: Paris 1899), *Thérèse* (UA: Monte Carlo 1907) und *Don Quichotte* (UA: Monte Carlo 1910). Massenet starb am 13. August 1912 in Paris. Sein Ruhm verblaßte allerdings sehr schnell, und nur *Manon* und *Werther* konnten sich im internationalen Repertoire behaupten.

In den 70er Jahren nahm das Interesse an Massenet allmählich wieder zu, und es setzte eine Renaissance ein, die vor allem von der Schallplattenindustrie initiiert wurde und viele seiner vergessenen Werke wieder zugänglich machte. Dies ermöglichte es, die einschlägigen Klischees von Massenet als Schöpfer sentimentalen Kitsches erneut zu überprüfen.

Obgleich die differenzierte musikalische Ausleuchtung emotionaler Zustände im Zentrum von Massenets Opern steht, wird das Gefühlsmoment nie zum Selbstzweck erhoben, sondern ergibt sich aus der dramatischen Situation, die oft aktuelle gesellschaftliche Konflikte wie Krieg *(La Navarraise)* oder Revolution *(Thérèse)* thematisiert. Musikalisch knüpft Massenet an die Werke Meyerbeers und Gounods an und verbindet Einflüsse Wagners und des italienischen Verismus zu einem eigenständigen Stil. Seine farbige, klare Orchestrierung und die Behandlung der Gesangsmelodie, die Massenet

an die französische Sprachprosodie annähert, verweisen bereits auf den impressionistischen Stil Claude Debussys. Neben den Opern sind seine Orchestersuiten, seine Liederzyklen *Poème d'Avril* (1866), *Poème du Souvenir* (1868) und *Poème d'Octobre* (1876) sowie ein für den Solisten anspruchsvolles Klavierkonzert von einigem Reiz.

Werther
Lyrisches Drama in vier Akten – Text von Edouard Blau, Paul Milliet und Georges Hartmann nach Goethes Roman »Die Leiden des jungen Werthers«.
UA: Wien 1892
Personen: Werther (T) – Albert (Bar) – Der Amtmann (Bar oder B) – Schmidt (T) und Johann (Bar oder B), Freunde des Amtmannes – Brühlmann, ein junger Mann (T) – Charlotte, Tochter des Amtmannes (MS) – Sophie, ihre Schwester (S) – Käthchen, ein junges Mädchen (S) – Sechs Kinder, jüngere Geschwister Charlottes: Fritz, Max, Hans, Karl, Gretel, Clara (S) – Ein Bauernjunge – Ein Bote – Einwohner, Gäste, Musikanten.
Ort und Zeit: Wetzlar und Umgebung, Juli bis Dezember 1772.

An einem Nachmittag im Sommer übt der Amtmann mit seinen Kindern bereits Weihnachtslieder, als ihn seine Freunde Schmidt und Johann an die Verabredung zum Dämmerschoppen im Wirtshaus erinnern. Werther nähert sich dem Haus; er soll die älteste Tochter Charlotte zu einem Ball begleiten, da deren Verlobter Albert sich auf einer Reise befindet. Die Kinder bleiben in der Obhut der jüngeren Schwester Sophie. Sie empfängt den früher als erwartet heimkehrenden Albert, der sich zurückzieht, als er von Charlottes Ballbesuch erfährt. Auf der Rückkehr vom Ball gesteht Werther Charlotte seine Liebe. Sie erklärt ihm, der Mutter auf dem Totenbett versprochen zu haben, Albert zu heiraten. Werther geht verzweifelt davon.
Die Eheleute Charlotte und Albert verbringen einen Herbstsonntag mit Werther. Ihr inniger Umgang quält Werther, und auch als ihn Albert seines Verständnisses und seiner Freundschaft versichert, ändert sich seine Schwermut nicht. Sophie, die Werther zugetan ist, versucht vergeblich, ihn aufzumuntern. Bei der Begegnung mit Charlotte verliert er seine Fassung und spricht zu ihr über seine Gefühle. Charlotte weist ihn zurück und bittet ihn auch um ihrer Seelenruhe willen, bis Weihnachten fortzugehen.
Am Nachmittag des Heiligen Abends liest Charlotte in Werthers Briefen. Ihre Sehnsucht nach ihm ist immer stärker geworden. Plötzlich erscheint Werther. Beide beschwören die Erinnerungen an den vergangenen Sommer, und für einen kurzen Moment sinkt Charlotte in Werthers Arme. Doch sie faßt sich und erklärt Werther die Unmöglichkeit seiner Liebe. Werther stürzt davon. Mit einem Brief von Werther kehrt Albert heim. Er liest ihn Charlotte vor: Werther bittet Albert, ihm seine Pistolen für eine Reise zu leihen. Albert zwingt Charlotte, die Pistolen zu holen. In der Weihnachtsnacht findet Charlotte den tödlich verwundeten Werther. Er bittet sie um Verzeihung; da gesteht sie ihm ihre Liebe. Und während aus der Ferne die Weihnachtslieder der Kinder zu hören sind, stirbt Werther glückselig in den Armen Charlottes.
Als »Drama reiner Menschlichkeit« bezeichnete der Librettist Paul Milliet das Libretto, und Massenet vertonte es mit höchster musikalischer Charakterisierungskunst. Er erreichte damit eine zwar französisch eingefärbte, aber durchaus adäquate Umsetzung des Goetheschen Briefromans auf dem Gebiet der Musik, die im Vergleich zu Gounods »Faust« (1859) und Thomas' »Mignon« (1866) dem Gehalt ihrer Vorlage weit besser gerecht wird.

Manon
Komische Oper in fünf Akten und sechs Bildern – Text von Henri Meilhac und Philippe Gille nach dem Roman von Antoine François Prévost.
UA: Paris 1884
Personen: Manon Lescaut (S) – Chevalier des Grieux (T) – Graf des Grieux, sein Vater (B) – Lecaut, Sergeant, Manons Cousin (Bar) – Guillot de Morfontaine, ein reicher Pächter (T) – de Brétigny (Bar) – Pousette (S) – Javotte (S) – Rosette (MS) – Wirt (B) – Zwei Wachen (T) – Dienerin, Pförtner des Seminars, Bogenschütze (Sprechrollen) – Chor der Bürger von Amiens und Paris, Reisende, Träger, Postillone, Kaufleute, Kirchgängerinnen, Spieler, Schwindler.
Ort und Zeit: Frankreich, zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts.

In einem Wirtshaus in Amiens erwartet der Sergeant Lescaut seine Cousine Manon, die er von hier in ein Kloster bringen soll. Bei ihrer Ankunft sind alle von der Schönheit des jungen Mädchens hingerissen. So beschließt der Lebemann Guillot, Manon noch in derselben Nacht zu entführen, während sich der junge Chevalier des Grieux in sie verliebt und ihr seinen Schutz vor Guillot anbietet. Manon nimmt die Hilfe an und flieht mit des Grieux nach Paris. Dort leben sie bescheiden, aber glücklich, bis sie von Manons Cousin und dem reichen de Brétigny aufgespürt werden. Als Beweis seiner ehrlichen Absichten zeigt des Grieux dem Sergeanten einen Brief an seinen Vater, in dem er ihm mitteilt, er werde Manon heiraten. Währenddes-

sen verspricht de Brétigny Manon ein Leben in Reichtum und Luxus an seiner Seite. Dem kann sie nicht widerstehen, worauf er ihr mitteilt, daß der alte Graf seinen Sohn noch heute zur Familie zurückbringen lassen werde. Manon unterläßt es, den Geliebten zu warnen, als er von ihrem Cousin weggeführt wird.
Manon, nun Maitresse von de Brétigny, erfährt, daß des Grieux Priester werden will und heute seine erste Predigt halten wird. Als er nach seiner erfolgreichen Predigt im Priesterseminar auf Manon stößt, erliegt er nach anfänglichem Widerstand erneut ihren Reizen. Um ihre luxuriösen Ansprüche zu befriedigen, gibt sich des Grieux im Transsylvanischen Hotel dem Glücksspiel hin. Als er gegen Guillot hoch gewinnt, inszeniert dieser einen Skandal, indem er des Grieux des Falschspiels bezichtigt. Die Polizei verhaftet Manon und des Grieux, dem jedoch sein Vater die baldige Freilassung in Aussicht stellt.
Manon ist zur Deportation in die Kolonien verhaftet. Auf der Straße nach Le Havre wollen des Grieux und Lescaut sie befreien, doch ihre Helfer haben sie im Stich gelassen. Lescaut gelingt es, die Wachen zu bestechen, damit sie Manon für einen Moment freilassen. Doch bevor eine Flucht gelingen kann, stirbt die entkräftete Manon in den Armen ihres Geliebten.
Obwohl als »opéra comique« deklariert, reicht Massenets *Manon* an die Große Oper heran. Der fünfaktige Aufbau verzichtet ganz auf gesprochene Dialoge, und der Tod von Manon stellt den tragischen Höhepunkt des Werkes dar. In der überaus gelungenen dramaturgischen Geschlossenheit von Libretto und Komposition konnte Massenets Oper denn auch in keiner Weise von dem fast zehn Jahre jüngeren Nachfolgeversuch Puccinis mit »Manon Lescaut« (1893) übertroffen werden.

Siegfried Matthus
geb. 1934

Die klangsinnlichen, klug disponierten Werke von Siegfried Matthus finden bei Publikum wie Interpreten gleichermaßen Interesse. Er zählt seit Ende der 70er Jahre zu den meistgespielten deutschen Komponisten und erhält Aufträge von weltberühmten Spitzenorchestern und Solisten. Der am 13. März 1934 in Mallenuppen in Ostpreußen geborene Komponist studierte von 1952 bis 1958 an der Hochschule für Musik Berlin (Ost) u. a. bei Rudolf Wagner-Régeny und Hanns Eisler. 1964 wurde er von Walter Felsenstein als dramaturgischer Mitarbeiter an die Komische Oper Berlin engagiert. Seit Beginn der 70er Jahre lebt er als freischaffender Komponist in Berlin beziehungsweise Stolzenhagen bei Berlin. In verschiedenen Institutionen der DDR hatte er hohe Funktionen inne, war z. B. ab 1972 Sekretär der Sektion Musik der Akademie der Künste in Ost-Berlin, wurde 1985 zum Professor ernannt und in die West-Berliner Akademie der Künste aufgenommen; ferner wurde er Korrespondierendes Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. Sein umfangreiches und vielseitiges Schaffen mit mehr als 500 Kompositionen umfaßt alle Genres der Instrumental- und Vokalmusik, doch bilden dramatische Werke einerseits, symphonische und konzertante Werke andererseits deutliche Schwerpunkte. Sein Opernschaffen begann 1960 mit *Lazarillo vom Tormes* und der 1966/67 für die Komische Oper Berlin geschriebenen sowie dort uraufgeführten Oper *Der letzte Schuß*, setzte sich über ein weiteres für dieses Theater komponiertes Werk, *Noch einen Löffel Gift, Liebling* (1971), und *Omphale* (1972) – beide Opern nach Libretti von Peter Hacks – fort bis hin zu der international erfolgreichen Triade *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (1983), *Judith* (1980 – 1984) und *Graf Mirabeau* (1987/88). Vom Ende der 60er Jahre an trat er mit mehreren inzwischen gern gespielten *Solokonzerten* hervor, beginnend mit dem Violinkonzert (1968) über die Konzerte für Klavier (1970), Violoncello (1975), Flöte (1978), Pauken (1984) und Triangel (1985) bis zum Konzert für Oboe und Orchester (1985). Dabei fand er jeweils reizvolle und spezifische Lösungen, um den Solopart virtuos-spielerisch und den Orchesterpart symphonisch-dramatisch zu gestalten, etwa in dem zur Jahrhundertfeier der Berliner Philharmoniker 1982 geschriebe-

nen Konzert für Trompete, Pauken und Orchester. Die *2. Symphonie* von 1976 und das im Auftrag der Dresdener Staatskapelle entstandene Orchesterkonzert *Responso* (1977) zeigen Matthus als einen souveränen Klangregisseur, der koloristische Effekte und dramatische Verläufe auf wirkungsvolle, nie extrem moderne Weise zu verbinden versteht. Das gilt auch für seine aus den dramatischen Werken extrahierten Orchesterkompositionen wie das *Holofernes-Porträt* für Bariton und Orchester, das 1981 in Korrespondenz mit der Oper *Judith* entstand und von Dietrich Fischer-Dieskau uraufgeführt wurde, und die *Nächtliche Szene im Park*, mit der er 1987 seine Mirabeau-Oper flankierte.

Opern

Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke

Eine Opernvision nach Rainer Maria Rilke – Texteinrichtung vom Komponisten.
UA: Dresden 1985

Siegfried Matthus hat diese Oper 1983 innerhalb von sieben Monaten komponiert. Das Libretto schuf er selbst, indem er Dialogstellen aus Rainer Maria Rilkes 1899 entstandener Dichtung »Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke« zugrunde legte, erzählende Passagen zu dramatischen Situationen verdichtete, auch Texte aus anderen Werken Rilkes verwandte, einen Abschnitt aus Schillers »Wallensteins Lager« einfügte sowie auf das Dies irae der lateinischen Totenmesse zurückgriff. Der Komponist las Rilkes Dichtung als die »Tragödie eines jungen Mannes in einem schrecklichen Kriegsgeschehen, der die Krise der Pubertät durch ein großes Liebeserlebnis (mit einer Gräfin) überwindet und im Überschwang des neugewonnenen Lebensgefühls blindlings in den Tod läuft«.
Den Hauptfiguren, Cornet und Gräfin, sind jeweils eine Gedankenstimme zugeordnet. Die Liebesbegegnung zwischen Cornet und Gräfin ist dementsprechend als Quartett komponiert. Bedeutsam und originär an der musikalischen Fabelesart ist, daß an den emotionalen Knotenpunkten die Grenzen zwischen Vision und Realität aufgehoben scheinen. Instrumente und Motive sind in ambivalenter Bedeutung eingesetzt, gehören sowohl der kriegerischen Außenwelt als auch der hybriden Innerlichkeit der Figuren an. Cornet und Gedankenstimme sind Hosenrollen, vom Komponisten aus Sorge gewählt, der junge Fahnenträger könnte von einem »vierzigjährigen dickbäuchigen Tenor« gegeben werden. Darüber hinaus wollte Matthus im Verhältnis Gräfin-Cornet an die bekannte Konstellation Gräfin-Cherubino in Mozarts »Hochzeit des Figaro« erinnern.
Die Oper, im Auftrag der Semperoper in Dresden zur festlichen Wiedereröffnung des neuerbauten berühmten Musentempels komponiert, wurde dort am 16. Februar 1985 im Gedenken an die furchtbare Dresdener Bombennacht von 1945 in der Regie von Ruth Berghaus uraufgeführt. Weitere Inszenierungen, Rundfunk- und Fernsehproduktion sowie konzertante Aufführungen im In- und Ausland schlossen sich an.

Judith

Oper in zwei Akten nach dem gleichnamigen Drama von Friedrich Hebbel und Texten aus dem Alten Testament – Texteinrichtung vom Komponisten.
UA: Berlin 1985

Hebbels Drama von 1840 und Matthus' Oper von 1985 fügen den vielen reizvollen Deutungen des Judith-Stoffes nicht schlechthin eine neue hinzu; sie brechen lediglich mit einer bestimmten Auslegung: der simplen Verherrlichung von Judiths Tat. Die Stadt Bethulien wird von Holofernes' Truppen belagert. Die Bewohner haben zwischen dem Tod durch Hunger und dem Untergang durch die heidnischen Heerscharen zu wählen und sind schon bereit, die Stadttore zu öffnen; da erklärt sich Judith bereit, in Holofernes' Lager zu schleichen und den Unhold zu töten. Entgegen der biblischen Überlieferung gibt Hebbels Judith Holofernes den Grund ihres Kommens kund. Das reizt dessen Selbstüberhebung; er zwingt sie zum Beischlaf. Nachdem Judith Holofernes getötet hat, ist sie unschlüssig, ob sie mit ihrer Tat die Stadt befreien oder nur sich selbst rächen wollte. Zurückgekehrt, wird sie als Befreierin gefeiert und zugleich als »Hure Babylons« verdammt.
Was sich in Hebbels Drama als ein Nacheinander entwickelt, gestaltet Matthus als gleichzeitiges Geschehen und als ein unvermitteltes Nebeneinander von sehr Verschiedenem und doch auch Ähnlichem, von Götzendienst und Gottvertrauen, von Selbstüberhebung und Selbstaufgabe. Simultaneität wird zum Strukturprinzip. Als Auftragswerk für die Eröffnung der wiederaufgebauten Dresdener Semperoper begonnen, gelangte *Judith* infolge des Weggangs von Harry Kupfer, dem unmittelbaren Anreger des Werkes, nicht auf der vorgesehenen Bühne, sondern an der Komischen Oper Berlin in Kupfers Regie zur Uraufführung. Es wurde ein triumphaler Erfolg für den Komponisten und für den neuen Chefregisseur der legendären Bühne.
HSN

Felix Mendelssohn-Bartholdy 1809 – 1847

Felix Mendelssohn-Bartholdy war Enkel des Aufklärungsphilosophen Moses Mendelssohn und wurde am 3. Februar 1809 als Sohn des Bankiers Abraham Mendelssohn und dessen Frau Lea, Tochter des Berliner Bankiers Salomon, in Hamburg geboren. Abraham Mendelssohn hatte sich bei seinem Übertritt zum Christentum (Protestantismus) den Beinamen Bartholdy zugelegt (Bartholdy hieß der ehemalige Eigentümer des Berliner Gartens der Familie Salomon). Der junge Felix erhielt in Berlin, wohin die Familie 1811 von Hamburg übergesiedelt war, unter der Obhut seines aufgeschlossenen Vaters und seiner feingebildeten Mutter eine umfassende Ausbildung. Schon in jungen Jahren offenbarte er eine ungewöhnliche Reife in den Bereichen Kunst, Literatur und Musik. Für seine musikalische Entwicklung wurde neben dem Clementi-Schüler Ludwig Berger vor allem Karl Friedrich Zelter (1758–1832) bestimmend, der den 12jährigen bei Goethe mit den Worten einführte: »Er ist zwar ein Judensohn, aber kein Jude.« Dank des wohlhabenden Elternhauses bekam Mendelssohn frühzeitig Gelegenheit zur praktischen Musikausübung. Die Klangwelt des Orchesters zu studieren sowie dirigiertechnische Erfahrungen zu sammeln, wurde ihm durch ein aus Mitgliedern der königlichen Kapelle zusammengestelltes kleines Orchester ermöglicht, und vor erlesener Gesellschaft konnte er als Pianist und Dirigent eigene Kompositionen zu Gehör bringen. Mit 17 schrieb er bereits seine berühmte *Ouvertüre zu Shakespeares »Sommernachtstraum«*, mit 20 Jahren leitete er in Berlin die historisch denkwürdige erste öffentliche Wiederaufführung von Johann Sebastian Bachs »Matthäus-Passion«.

Reisen führten den jungen Künstler durch ganz Europa. 1829 besuchte Mendelssohn England, wo sich von London aus nach der Aufführung der *1. Symphonie* und der »Sommernachtstraum«-Ouvertüre sein Ruf als Komponist verbreitete. 1830 ging er auf eine dreijährige Reise, die ihn – nach mehrwöchigem Aufenthalt bei Goethe in Weimar – nach Italien, Paris (1832) und London führte. Er war 1833 bis 1835 der jüngste Düsseldorfer Musikdirektor, und als er 1835 das Amt des Leipziger Gewandhaus-Kapellmeisters übernahm (wo er als erster Berufskapellmeister des Gewandhauses nicht vom Instrument aus, sondern mit dem Taktstock dirigierte), wies er sich durch vorbildliche Interpretationen klassischer und zeitgenössischer Werke aus. 1836, im Alter von 27 Jahren, wurde Mendelssohn bereits Ehrendoktor der Leipziger Universität. Nicht zuletzt durch die Gründung des Leipziger Konservatoriums, das sehr lange eine der bedeutendsten deutschen Musikhochschulen war, machte er Leipzig zu einem richtunggebenden Zentrum des deutschen Musiklebens. In dieser Stadt starb Mendelssohn am 4. November 1847.

Das überkommene Bild von Mendelssohns glücklich-unkomplizierter Persönlichkeit erscheint als ebenso unzureichend wie die Vorstellung vom mühelos produzierenden Komponisten. Seine Musik ist nicht mit Stilbezeichnungen wie Klassizismus und Biedermeier oder mit Etiketten wie epigonal und akademisch einzuordnen. Befinden sich Solo- und Chorlieder ebenso wie die *Lieder ohne Worte* am ehesten im Einklang mit bürgerlichen Konventionen, so stehen auf der anderen Seite die Werke, die kompositorische Konflikte mit ebensolchen Normen austragen (wie besonders die frühe und die späte Kammermusik). Der stereotype Vorwurf der »Manier« basiert auf der unbestreitbaren, hochgradigen Konstanz mancher Eigenarten in Mendelssohns Schaffen. Wachsende Komplikationen im Verhältnis Mendelssohns zur Tradition und zur eigenen Gegenwart zeigen sich an seiner kompositorischen Entwicklung. Momente des Neuen manifestieren sich nicht nur in der Ausprägung von Werktypen wie der *Lieder ohne Worte*, der Scherzi, der Orgelsonaten oder der Ouvertüren. Auch wo überkommene Gattungen aufgenommen werden, finden sie nicht bloße Nachahmung, sondern erfahren ihre Umbildung durch vielfache Eingriffe.

Symphonien

Neben fünf großen Symphonien schrieb Mendelssohn in jungen Jahren 13 Streichersymphonien, in denen sich besser als in jeder anderen Gattung die Entwicklung des Komponisten und seine Verbindung mit der Tradition zeigt. Der letzten »symphonischen Studie« (einem Symphoniesatz in c-moll) folgte 1824 sofort Mendelssohns erste veröffentlichte *Symphonie in c-moll op. 11* für großes Orchester.
Erst fünf Jahre später führte Mendelssohn sein symphonisches Werk weiter. Auch bei den nun folgenden Werken hält er am leicht modifizierten Formmodell der Klassik fest, und die Themengruppen bleiben zumeist klar voneinander getrennt. Die Erfindungen jedoch weisen mehr und mehr auf außermusikalische Vorstellungen hin.

Symphonie Nr. 1 c-moll op. 11
UA: Leipzig 1827

Diese erste veröffentlichte Symphonie ist identisch mit der 13. Jugendsymphonie. Sie war zunächst wie die anderen Jugendsymphonien als reine Streichersymphonie konzipiert und wurde dann durch Hinzufügung von Bläsern klanglich erweitert. Einflüsse von Haydn, Mozart, Beethoven und Weber sind in ihr verarbeitet. Der 1. Satz Allegro molto hebt bedeutungsschwer an, hellt sich aber bald auf. Das liebliche Adagio kombiniert Sonaten- und Variationsform. Das Menuett klingt mozartisch. Ein Allegro con fuoco bildet den temperamentvollen Schluß.

Symphonie Nr. 2 B-Dur op. 52, »Lobgesang«
UA: Leipzig 1840

Die *Lobgesang-Symphonie* war eine Auftragskomposition für die Leipziger Feier des 400. Jahrestages der Erfindung der Buchdruckerkunst.
In ihrer äußeren Form zeigt sie Ähnlichkeiten mit Beethovens »Neunter«: Die instrumentale Eröffnung besteht aus drei ohne Pause nacheinander zu spielenden Sätzen, und der Eröffnungssatz hat zeremoniellen Charakter. Das Allegretto wird von einem Andante religioso gefolgt, das ein Drittel des Werkes ausmacht und den instrumentellen Teil des Werkes beschließt. Das Finale ist eine große Kantate für Solostimmen, Chor und Orchester und endet triumphal mit einer ausgedehnten Choral-Fuge.

Symphonie Nr. 3 a-moll op. 56, »Schottische«
UA: Leipzig 1842

1829 besuchte Mendelssohn zum erstenmal England. Das Etikett des »Schottischen« ist von dieser im selben

Felix Mendelssohn-Bartholdy. Zeichnung von Joseph Schmeller

Jahr begonnenen Symphonie keineswegs ohne weiteres ablösbar. Außermusikalische Vorstellungen scheinen der Eingangsidee zugrunde zu liegen, die vom Hauptthema im Variationsstil weitergeführt wird. Auf diese erste Skizze aus dem Jahre 1829 griff Mendelssohn 12 Jahre später zurück, als er mit den übrigen drei Sätzen dem Kopfsatz der Symphonie die endgültige Gestalt gab. Der Satz, ein balladeskes Allegro, ist ein konsequent durchgeformtes Stimmungsbild, das mit nebelgrauen Orgelpunkten nach der elegischen Einleitung an deren verhangener Grundstimmung festhält. Das anschließende Scherzo wird durch folkloristische Elemente bestimmt. In dieser pentatonischen Dudelsackmelodie bedient sich Mendelssohn eines auch für die schottische Volksmusik typischen fünfstufigen Tonsystems.

Symphonie Nr. 4 A-Dur op. 90, »Italienische«
UA: London 1833

Die *Italienische Symphonie,* die Mendelssohn nach seiner Rückkehr aus Italien im Winter 1832/33 niederschrieb, ist sein erfolgreichstes Werk in dieser Gattung. Die Sätze sind locker gefügt und lassen sich nicht auf einen Generalnenner bringen.
Sie spiegeln eine Vielzahl verschiedenster Impressionen wider. Wird im E-Dur-Trio des Schubert nahen

Menuetts mit Hörnerklang eine »typisch deutsche« Waldesromantik beschworen, und widerspricht auch der gedeckte Ton des Andante con moto dem Etikett des »Italienischen«, so stehen die Ecksätze doch für eine Konzeption dieses Werkes im sonnigen Süden, wenn der Finalsatz beispielsweise ins lebendig pulsierende italienische Volksleben taucht: ein prickelnd instrumentierter, bacchantisch dahinwirbelnder Saltarello.

Symphonie Nr. 5 d-moll op. 107
»Reformationssymphonie«
UA: Berlin 1832

Die Keimzelle dieses zur Dreihundertjahrfeier der Augsburger Konfession komponierten, stellenweise hinreißend inspirierten Werkes ist das »Dresdener Amen«: ein stufenweise ansteigendes Quintmotiv der sächsischen Liturgie, das von Wagner auch als Gralsmotiv im »Parsifal« aufgegriffen wurde. Mit dem Zitat des Luther-Chorals »Ein' feste Burg ist unser Gott« im Finale, das zaghaft von einer Soloflöte intoniert wird, setzt der Protestant Mendelssohn dem Reformator ein Denkmal. Der Schlußsatz ist mit dem Eröffnungssatz thematisch durch die Wiederkehr des »Dresdener Amen« verbunden.

Ouvertüren und Musik zum »Sommernachtstraum«

Ouvertüre zu Shakespeares »Sommernachtstraum« op. 21
entstanden 1826

Mendelssohns populärstes Werk ist die Ouvertüre zu Shakespeares »Sommernachtstraum«, der ihm in jungen Jahren in der Übersetzung von Schlegel vertraut wurde. Die Ouvertüre schrieb Mendelssohn mit 17 Jahren. In ihr wird die Welt der Feen und Elfen aus Oberons Zauberreich und derb-komisches Rüpelspiel mit wenigen Strichen und fein abgetönten Farben nachgezeichnet. 1843, 17 Jahre später, verfaßte Mendelssohn die Schauspielmusik zum gleichnamigen Werk im Auftrag König Friedrich Wilhelms IV. Bei dem 13 Nummern umfassenden Werk griff er auf das thematische Material der Ouvertüre zurück und weitete es in beachtenswerter Weise aus. In der Schauspielmusik führen Motive der Ouvertüre zu dramatischen Höhepunkten. Mendelssohn wandte hier bereits so etwas wie Leitmotivik an. So gibt es u. a. ein Motiv, das in aufsteigender Kurve den Zauber König Oberons symbolisiert und später in seiner Umkehrung, absteigend, Sinnbild der Entzauberung wird. Darüber hinaus ist die musikalische Variabilität des thematischen Materials (innerhalb des Werkes finden zahlreiche motivische Verknüpfungen, Ableitungen und so weiter statt) ein wesentliches dynamisches Moment dieses Werkes, das in seiner Schönheit und Einfachheit vorbildlich die Kompositionsprinzipien Mendelssohns demonstriert: Klarheit in der Anlage der Themen, die klassische Einheit von Form und Struktur bei freiem Gebrauch der klassischen Formen und die Verbindung von Musik und Poesie.

Die Hebriden oder »Die Fingalshöhle« op. 26
entstanden 1830

Aufgrund ihrer Programmatik sind die Ouvertüren Mendelssohns eher als einsätzige symphonische Dichtungen denn als Ouvertüren zu bezeichnen. Die zwei Jahre nach ihrer Entstehung umgearbeitete Ouvertüre enthält stimmungsvolle Naturschilderungen, romantische Reiseeindrücke aus Schottland.

Meeresstille und glückliche Fahrt op. 27
entstanden 1828 – 1833

Dieses Werk hat in Mendelssohns kompositorischem Schaffen zentrale Bedeutung, bricht mit ihm doch – nach einer größeren Krise – eine Phase neuer Entwicklung an.
Die einsätzige Konzertouvertüre schildert nicht nur die Stimmung, sondern auch den Gehalt zweier Gedichte Goethes in zwei musikalisch konträren Hälften. »Tiefe Stille herrscht im Wasser«, das ist der Eindruck, den die getragene Einleitung in ruhig fließender Bewegung vermitteln will. »Es säuseln die Winde, es rührt sich der Schiffer geschwinde, geschwinde. Es naht sich die Ferne, schon seh ich das Land!« – da ist die Stimmung, die den lebhaften zweiten Teil beherrscht. Er schildert die »glückliche Fahrt« schwungvoll, frisch und mit zwingender Anschaulichkeit. Darüber hinaus enthalten die Gedichte allegorische Anspielungen auf das menschliche Verhalten, die auch musikalisch übernommen werden: der Kontrast einer unermüdlichen und verzweifelten Trägheit des Beobachters zu der lebendigen Dynamik des aktiv Teilnehmenden.

Die schöne Melusine op. 32
entstanden 1833

Hier zeichnet Mendelssohn klar umrissene Charakterporträts des Ritters und der verführerischen Meerjungfrau, bevor am Schluß die Märchenbilder verebben und die Wellen, alles Leid besänftigend, ihr ewiges Lied weitersingen.

Instrumentalkonzerte

Konzertkompositionen begleiteten Mendelssohns Schaffen sein Leben lang. Er schrieb 3 Klavierkonzerte,

2 Konzerte für 2 Klaviere, 2 Violinkonzerte und ein Konzert für Violine, Klavier und Orchester.

Klavierkonzerte

Erinnern die frühen Konzerte von 1822/23, wie die Streichersymphonien, in Form, Struktur und thematischem Material an Modelle der Wiener Klassik, so zeigen bereits die beiden Doppelkonzerte für Klavier von 1823/24 eine größere Eigenständigkeit. 1831 setzte Mendelssohn seine Serie von Klavierkompositionen in großer Form mit dem *Klavierkonzert g-moll* op. 25 fort. Das während einer Italienreise konzipierte Werk schrieb er innerhalb von drei Tagen in München nieder, wo es 1832 uraufgeführt wurde. Das Konzert ist äußerst ökonomisch angelegt und zeigt Affinitäten zu der Phantasieform.

So gehen die ersten beiden Sätze ineinander über, und das Finale ist im improvisatorischen Stil geschrieben. Diese Art, über die konventionelle Konzertform hinauszugehen, setzt Mendelssohn in seinem folgenden *Klavierkonzert d-moll* op. 40 fort, das er auf seiner Hochzeitsreise im Sommer 1837 schrieb. Es spiegelt die glücklichen Empfindungen jener Zeit wider und ist relativ »geradeaus« komponiert. Schumann bezeichnete es als eine »glückliche, heitere Gabe«. Das virtuose Moment steht bei diesem Werk deutlich im Vordergrund. Die Uraufführung erlebte das Klavierkonzert 1837 in Birmingham. Hier – wie auch bei der Uraufführung des 1. Klavierkonzertes – saß der Komponist selbst am Flügel.

Violinkonzert e-moll op. 64

Daß gerade das Violinkonzert schon immer von dem kurzsichtigen Vorwurf des »Klassizismus« ausgenommen wurde, weist auf den singulären Rang eines Werkes, das imstande ist, schattenloses Glück auszustrahlen. Die traumwandlerische Leichtigkeit dieses »romantischsten« aller Violinkonzerte mußte Mendelssohn sich mühsam erringen. Der Briefwechsel mit dem Geiger Ferdinand David und vor allem das umfangreiche Skizzenmaterial belegen eine Entstehungszeit von insgesamt sechs Jahren (1838–1844) mit langen Arbeitsphasen ab 1841. Dabei ging es Mendelssohn um eine immer stärkere Konzentration, sprich: Vereinfachung, des vorhandenen thematischen Materials und seiner Verarbeitung. So ist das so natürlich und einfach sich gebende erste Thema des Kopfsatzes die lange gereifte Frucht einer zunächst höchst diffizilen Struktur. Das Konzert scheut keineswegs die große virtuose Geste und stellt den Solisten klar in den Mittelpunkt, im Gegensatz zu den symphonisch orientierten Konzerten etwa Beethovens oder Brahms'. Aber gleichzeitig gelingt Mendelssohn eine dichte kompositorische Konstruktivität, die sich (nach dem Vorbild Louis Spohrs) namentlich in der Verknüpfung der einzelnen Sätze äußert; man denke an das 14taktige Allegretto als Überleitung zum Finale. Das e-moll-Konzert steht nahe an der Atmosphäre der *Musik zu Shakespeares »Sommernachtstraum«*, von Elfenreigen und Mummenschanz – ein Höhepunkt der schlackenlosen, durch nichts getrübten musikalischen Ästhetik Mendelssohns.

Gian Carlo Menotti
geb. 1911

Am 7. Juli 1911 in Cadegliano bei Mailand geboren, kam Menotti schon als Kind in die USA. Er schrieb vor allem Bühnenwerke, über die er selbst einmal gesagt hat, daß es ihm darauf ankomme, lebendige, singende Menschen auf die Bühne zu stellen. Darüber hinaus sei es ihm gleichgültig, in welchen Ismus man ihn einordne.

Seit Giacomo Puccini und den italienischen Veristen hat kein italienischer Komponist das Publikum so stark durch suggestiv-theatralische Mittel beeindruckt wie Menotti. Den überaus gewandten, in allen Stilarten der Gegenwart und der jüngsten Vergangenheit komponierenden Dramatiker reizt besonders die Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten in Richtung der Funk- und Fernsehoper. Wenn auch die musikalische Substanz seiner effektvollen Bühnenwerke nur gering ist und ein Großteil der Wirkung in der Handlung liegt, beeindruckt doch insgesamt die artistische Behandlung der Klangkulisse.

Von seinen zahlreichen Opern, von denen einige auch in Deutschland mit Erfolg aufgeführt wurden, seien genannt: *Amelia geht zum Ball* (1937), *Die alte Jungfer und der Dieb* (1939), *Das Medium*

(1946), *Das Telefon* (1947), *Der Konsul* (1950), *Die Heilige der Bleecker Street* (1954), die Fernsehoper *Labyrinth* (1963), die Kirchenoper *Martins Lüge* (1964), die 1968 in Hamburg uraufgeführte Kinderoper *Hilfe, die Globolinks!* und die Kammeroper *Tamu-Tamu* (1973). Außerdem schrieb Menotti einige Ballette sowie Instrumental- und Kammermusik, begründete 1958 das Musik- und Theaterfestival von Spoleto und ist überdies als erfolgreicher Opernregisseur international tätig.

Olivier Messiaen
geb. 1908

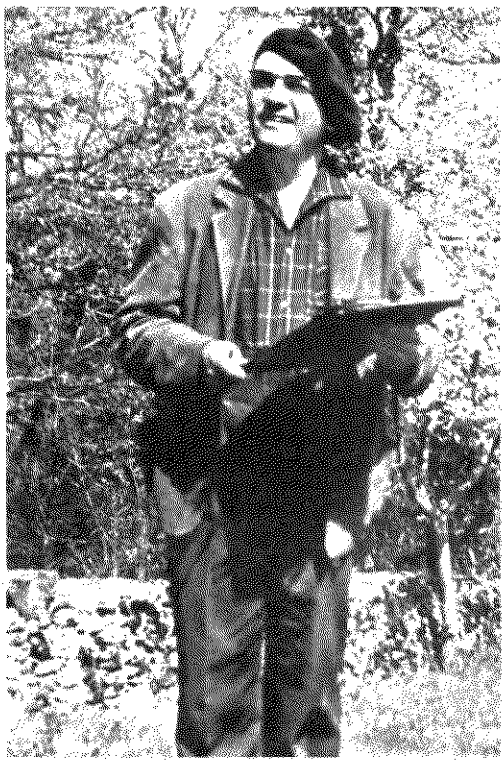
Messiaen, eine an Widersprüchlichkeiten reiche Persönlichkeit, ist der bedeutendste französische Komponist des 20. Jahrhunderts, obwohl sein unbedingter Katholizismus, seine kindliche Gläubigkeit und sein wunderlicher Hang zur Ornithologie den Zugang zu seinem Werk nicht unbedingt erleichtern. Aber da ist auch noch der Ekstatiker des Klangs, der keinen Unterschied zwischen religiöser und weltlicher Emphase macht, der Analytiker, der seine kompositorischen Mittel genau durchdacht und Rechenschaft darüber abgelegt hat, der Avantgardist, der der seriellen, in allen Eigenschaften vorbestimmten Kompositionsweise zum Durchbruch verholfen hat, und schließlich der einfühlsame Lehrer, aus dessen Unterricht zahlreiche namhafte Komponisten hervorgegangen sind, so Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen und Yannis Xenakis.

Olivier Messiaen wurde am 10. Dezember 1908 in Avignon geboren. Seine Mutter war die provenzalische Dichterin Cécile Sauvage, der Vater, Pierre Messiaen, ein Shakespeare-Übersetzer. Schon im Alter von 10 Jahren lernte er »Pelléas et Mélisande« von Debussy kennen sowie Richard Wagners »Walküre« und »Siegfried«, deren Naturbilder ihn begeisterten. Im selben Alter, also ähnlich früh wie Debussy, wurde er Schüler des Pariser Konservatoriums. Dort studierte er Komposition bei Paul Dukas, Orgel bei Marcel Dupré. Schon in seiner Studienzeit, die bis 1930 währte, erregte er mit einigen Kompositionen Aufsehen, so mit *Le Banquet céleste* (Das himmlische Festmahl) für Orgel und den *Acht Préludes* für Klavier. Zweimal scheiterte sein Versuch, den Rompreis zu gewinnen. Aber er tröstete sich damit, daß es Ravel auch nicht besser ergangen war. 1931 wurde er Organist an der Kirche Sainte-Trinité in Paris, für deren romantische Orgel er seine zum Teil umfangreichen Orgelwerke konzipierte. 1936–1939 lehrte er an der École Normale de Musique in Paris und an der Schola cantorum. 1936 war er Gründungsmitglied der Gruppe »La Jeune France« (mit André Jolivet, Daniel-Lesur und Yves Baudrier), die sich als Gegenbewegung zum Neoklassizismus verstand. Im Zweiten Weltkrieg komponierte der kriegsgefangene Leutnant Messiaen in einem Lager bei Görlitz in Schlesien sein berühmtes *Quatuor pour la fin du temps* (Quartett auf das Ende der Zeit), das erstmals die Merkmale seiner Handschrift voll ausprägt und dessen Uraufführung (1941) vor 5000 Gefangenen in grimmiger Kälte ein bewegender Vorgang gewesen sein muß. 1942 wurde Messiaen dann Professor für Harmonielehre am Pariser Conservatoire; 1947 übernahm er dort die Professur für Analyse, Ästhetik und Rhythmik und 1966 die für Komposition. 1943 begegnete Messiaen der Pianistin Yvonne Loriod, die seine Schülerin wurde und die er nach dem Tod seiner ersten Frau (1959) 1962 heiratete.

In »Technique de mon langage musical« (Technik meiner musikalischen Sprache, 1944) erläutert Messiaen die Komponenten seiner musikalischen Sprache, die stark vom »Reiz der Unmöglichkeiten« bestimmt sind. Da gibt es rhythmische Ausweglosigkeiten wie die nicht umkehrbaren Rhythmen und Modi (tonleiterähnliche Skalen von 8 bis 10 Tönen) von beschränkter Transpositionsmöglichkeit. Die Anwendung dieser Prinzipien ließ aber erstaunlicherweise Musik entstehen, die ihre kompliziert-

te Struktur zwar nicht verbirgt, aber mit ihrer Klangsinnlichkeit doch auch eingängig ist.

1950 führte Messiaen während der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt sein Klavierstück *Mode de valeurs et d'intensités* vor, ein Schlüsselwerk für die Entwicklung der seriellen Musik, weil in ihm erstmals alle verwendbaren Toneigenschaften des Instruments, seine Oktavlage (Tonhöhe), seine Tondauer, seine Lautstärke und seine Anschlagsart (Klangfarbe) einer strikten Reihensystematik unterworfen wurden. Zentraler Punkt ist aber die Einbeziehung des Rhythmus in die Reihenstruktur. Die rhythmischen Grundmodelle werden nämlich kunstvoll variiert, beispielsweise um ein Viertel ihres Wertes verlängert oder um drei Viertel ihres Wertes verkürzt. Da so der Rhythmus bei gleichbleibendem Grundmuster sich ständig verändert, gibt es auch keine Taktvorgabe, was den Interpreten zwingt, sich jeweils von neuem klarzumachen, was zwischen zwei Taktstrichen rhythmisch passiert. Messiaen hat sich aber nie zum Sklaven solcher Rechenkünste machen lassen, die bei den Serialisten eine oft skelettartig wirkende Musik entstehen ließen.



Olivier Messiaen auf »Vogelstimmenjagd«

Zum Reichtum seiner Musik gehört auch die Verwendung der Vogelstimmen, die für ihn eine symbolische Bedeutung als Mittler zwischen Himmel und Erde haben. An den Vogelrufen faszinieren ihn natürlich auch ihre melodischen und rhythmischen Qualitäten. Dem Komponisten, der im Lauf seines Lebens Tausende von Vogelrufen auf dem Notizblock festgehalten hat, geht es dabei jedoch nicht um eine naturgetreue Wiedergabe, sondern um eine Angleichung an das temperierte Tonsystem unter Verzicht auf Mikrointervalle. Auch die Tonhöhen mußten manchmal um mehrere Oktaven tiefer notiert und der Rhythmus um ein Mehrfaches verlangsamt werden. Es gibt so gut wie keine Komposition Messiaens, in der nicht eine Vielzahl von Vogelrufen erklingt, von dem erwähnten frühen *Quatuor pour la fin du temps* bis zu den späten *Pétites esquisses d'oiseaux* (Kleine Vogelskizzen, 1986).

Wichtig für Messiaen sind auch seine Farbvorstellungen, die er nicht einzelnen Tönen, sondern den Akkordblöcken zuordnet. Ihr symbolischer Charakter ist sicherlich Teil seiner privaten Mythologie; aber auch der Hörer, der die überaus komplizierten Farb-Ton-Analogien nicht im Detail nachvollziehen kann, wird in den Sog dieser Klangwelt hineingezogen, die manchen sogar süßlich und aufdringlich erscheint. Wenn Messiaen eine Neigung zum Kitsch nachgesagt wird, so handelt es sich dabei um eine surrealistische Art von Kitsch, wie man sie auch bei Dalí findet, Kitsch als Mittel der magischen Beschwörung.

Maßlosigkeit und selbstauferlegter Zwang sind die Eckpfeiler von Messiaens Musikschaffen. Sein Eklektizismus bemächtigt sich gleichermaßen der Metrik der altgriechischen Dichtung wie der Rhythmen der indischen Musik; sein katholischer Universalismus zwingt Nah- und Fernliegendes in den Dienst einer Tonsprache, die sich als Ebenbild göttlicher Weltordnung begreift und mit ihrer Kombination von Mathematik und Mystik die alte Vorstellung einer Sphärenharmonie in Erinnerung ruft.

Saint François d'Assise
(Der heilige Franziskus von Assisi)
Franziskanische Szenen in drei Akten und acht Bildern.
UA: Paris 1985
Personen: Der Engel (S) – Der heilige Franziskus (Bar) – Der Aussätzige (T) – Bruder Leo (Bar) – Bruder Massäus (T) – Bruder Elias (T) – Bruder Bernhard (B) – Bruder Sylvester (B) – Bruder Rufinus (B) – Himmlische Chöre, Engelsstimmen.
Ort und Zeit: Italien im 13. Jahrhundert.
I. Akt: Das Kreuz – Der Lobgesang – Der Leprakranke. II. Akt: Der reisende Engel – Der musizierende Engel – Die Vogelpredigt. III. Akt: Die Stigmata – Der Tod und das neue Leben.

Das 270 Minuten währende Werk mit über 2200 Partiturseiten geht auf eine Anregung Rolf Liebermanns zurück und entstand ab 1975. Eine Handlung im äußeren Sinn gibt es kaum; alles ist nach innen verlegt, in die Auseinandersetzung des heiligen Franziskus mit seinen Brüdern einerseits und der göttlichen, durch einen Engel vertretenen Instanz andererseits. Das Libretto verfaßte der Komponist selbst, wobei er sich vor allem auf die Heilige Schrift und zwei anonyme franziskanische Kodizes des 14. Jahrhunderts bezog. Klara, die Jugendfreundin des Heiligen, ist ausgespart. Neben den Männern gibt es nur noch den geschlechtslosen Engel. Das Orchester ist riesig besetzt; hinzu kommt ein Chor von über 100 Stimmen. Arien, Duette und Ensemble-Szenen wie sonst in der Oper fehlen gänzlich. In der Behandlung der psalmodierenden Gesangspartien erweist sich Messiaen als Nachfolger Debussys; die Orchesterpalette wartet mit dem ganzen Reichtum an Klangfarben auf, die man bei ihm gewohnt ist. Ein musikalischer Höhepunkt ist die 50minütige ornithologische Litanei der Vogelpredigt, eine wahre »Zwitschermaschine«. Einer Verbreitung des Werkes steht seine exzessive Länge im Wege. Die konzertante Darbietung einzelner Bilder hat sich aber als praktikabler Weg der Annäherung erwiesen.

Orchesterwerke

Turangalîla-Symphonie
UA: Boston 1949

Das zehnsätzige, von 1946 bis 1948 entstandene Werk mit einer Aufführungsdauer von 90 Minuten kann als Messiaens Hauptwerk gelten. Es ist ein Auftragswerk Serge Kussewitzkis für das Bostoner Symphonieorchester. Der Name setzt zwei Begriffe aus dem altindischen Sanskrit in Verbindung. Lîla bedeutet Spiel und meint das kosmische Spiel von Leben und Tod; es bedeutet aber auch Liebe. Turanga ist Zeit, Tempo, Rhythmus. Messiaen schreibt dazu: »Es ist eine todbringende, widersprüchliche Liebe, die sich bis zur Ekstase steigert, eine Liebe, wie sie der Liebestrank von Tristan und Isolde symbolisiert.« Das Werk beruht auf vier zyklischen Themen. Das erste ist in schweren Terzen gehalten, die von den Posaunen vorgetragen werden (das Statuenthema); es soll die lapidare Wucht mexikanischer Monumente musikalisch verkörpern. Das zweite ist ein zärtliches Klarinettenthema, das dritte das Liebesthema, das vierte eine einfache Akkordfolge.
Auch die Besetzung ist überdimensional. Zusätzlich zum großen Orchester wird eine Fülle von Schlaginstrumenten eingesetzt, ein solistisch behandeltes Klavier und die Ondes Martenot, ein elektronisches Melodieinstrument aus den 20er Jahren.
Die Überschriften der Satzfolge lauten: I. Indroduction (Einleitung) – II. Chant d'amour 1 (Liebesgesang 1) – III. Turangalîla 1 – IV. Chant d'amour 2 – V. Joie du sang des étoiles (Freude des Blutes der Sterne) – VI. Jardin du sommeil de l'amour (Garten des Liebesschlafs) – VII. Turangalîla 2 – VIII. Développement de l'amour (Entwicklung der Liebe) – IX. Turangalîla 3 – X. Finale. Die Sätze III, VII und IX sind der Kern des Werkes und als erste entstanden. Besondere Erwähnung verdient Satz V, ein frenetischer Tanz, und der dazu deutlich kontrastierende Satz VI, ein entrücktes Klanggebilde, in dem das Liebesthema zur vollen Entfaltung kommt, eingebettet in den Gesang der Vögel. Das Finale überbietet in der Zusammenführung der Themen noch die ekstatische Raserei von Satz V.

Le réveil des oiseaux (Das Erwachen der Vögel)
UA: Donaueschingen 1953

Das 20 Minuten dauernde Werk für Klavier und Orchester ist ein Morgenkonzert von Vogelstimmen aus Frankreichs Wäldern und schildert einen Frühlingsmorgen zwischen Mitternacht und Mittag, beginnend mit der Nachtigall und endend mit Kuckucksrufen, die bei Beethoven durch die B-Klarinette, hier aber durch eine Holztrommel realisiert werden. Insgesamt erklingen die Stimmen von 38 gefiederten Sängern.

Oiseaux exotiques (Exotische Vögel)
UA: Paris 1956

Wiederum für Klavier und Orchester geschrieben, ist dieses Werk in 13 Abschnitte unterteilt und zitiert 47 exotische Vögel, darunter so hübsch singende wie den Sonnenvogel, den Katzenvogel (oder Karolinischen Spötter) und die indische Schamadrossel. Im 7. Abschnitt gibt es einen Sturm im Amazonas-Urwald mit krachendem Tamtam-Crescendo, im 8. Abschnitt singen alle Vögel zusammen einen auf 4 rhythmische Strophen sich stützenden Kontrapunkt. Das Schlagzeug grundiert mit indischen und griechischen Rhythmen.

Chronochromie
UA: Donaueschingen 1960

Chronochromie, ein Auftragswerk von Heinrich Strobel und dem Südwestfunk Baden-Baden, ist Messiaens einziges streng serielles Werk. Den griechischen Titel könnte man als »Zeitfärbung« übersetzen; rhythmische Werte sind hier mit Farbeindrücken verbunden. Das Material der Zeitebene, das rhythmische Material also, besteht aus 32 verschiedenen Dauern, die in symmetrischen Umkehrungen verwendet werden, während ihre Grundgestalt immer gleich bleibt. Die Klangebene oder das melodische Material verwendet Vogelrufe aus Frankreich, Japan und Mexiko, aber auch das Geräusch von Wasserfällen und Bergbächen in den französischen Alpen. Die äußerst komplexe Mixtur von Tonhöhe und Klangfarbe dient dazu, die rhythmischen Dauern zu kolorieren. Obwohl der Hörer die Klangfarbenebene stärker wahrnimmt, ist für den Komponisten doch die zeitliche Organisation das Primäre. Nicht die menschliche Wahrnehmung einer Zeitabfolge im psychologischen Sinn ist gemeint, sondern rhythmische Proportionen, wie sie in der Natur vorkommen und als Organisationsgrundlage herangezogen werden. Das Werk ist aufgebaut wie die Chöre in der antiken Tragödie, aber mit wiederholten Strophen sowie hinzugefügter Einleitung und abschließender Coda: Introduction – Strophe I – Antistrophe I – Strophe II – Antistrophe II – Epode und Coda.

Des Canyons aux étoiles (Von den Canyons zu den Sternen)
UA: New York 1974

Messiaens »Amerikanische Symphonie« mit ihren 12 Sätzen in drei Teilen und einer Aufführungsdauer von 90 Minuten ist ein spätes Gegenstück zur *Turangalîla-Symphonie*. Der Komponist arbeitete drei Jahre lang daran, und zwar im Anschluß an eine USA-Reise, die ihn durch den Staat Utah zum Bryce Canyon und zum Zion National Park führte.
Hier bündelt Messiaen noch einmal alle Themen, die ihn zeitlebens beschäftigt haben. Die Bereiche von Geologie, Astronomie, Farbenlehre und Ornithologie vereinigen sich, um die Wunder des dreifaltigen Gottes zu besingen.
Die Besetzung sieht ein 40köpfiges Instrumentalensemble vor, dazu reich besetztes Schlagzeug (mit Windmaschine, Sandrassel und Xylorimba). Zwei der Vogelrufe enthaltenden Sätze sind für Klavier allein geschrieben, im 6. Satz (Interstellarer Anruf) tritt das Waldhorn in einer längeren Passage solistisch hinzu. Messiaens ausführlicher Kommentar nennt nahezu 90 vorwiegend exotische Vogelarten, die zum Lobpreis der Schöpfung aufgeboten werden.

Vokalwerke

Messiaens frühe Gesangszyklen für Sopran und Klavier *Poèmes pour Mi* (Gedichte für Mi) und *Chants de terre et de ciel* (Gesänge von Erde und Himmel) sind 1936 – 1938 entstanden und kreisen um die Geheimnisse von Ehe und Elternschaft. Mi war der Kosename von Messiaens erster Frau Claire Delbos. Die Texte stammen vom Komponisten. Die *Trois petites liturgies de la Présence divine* (Drei kleine Liturgien von der Gegenwart Gottes) für 36 Frauenstimmen, Solo-Klavier, Ondes Martenot solo, Celesta, Vibraphon und 3 Schlagzeuger entstanden 1943/44 im Vorfeld der *Turangalîla-Symphonie*. Für den Liederzyklus *Harawi – Chant d'amour et de la mort* (Gesang von der Liebe und vom Tod) schrieb Messiaen surrealistisch anmutende Texte, in denen die »grüne Taube« der Mayas als Symbol der Liebe erscheint. Harawi ist ein Wort aus der altindianischen Ketschuasprache und bezieht sich auf ein indianisches Liebespaar, das wie Tristan und Isolde seine Liebe mit dem Tod besiegelt. In den *Cinq Rechants* (Fünf Wechselgesänge) für Kammerchor (1948) verwendet Messiaen eine Art erfundenes Pseudosanskrit und abstrakte konsonantische Reihen, ein Verfahren, das an dadaistische Lautgedichte erinnert.

La transfiguration de Notre Seigneur (Die Verklärung unseres Herrn)
UA: Lissabon 1969

Das monumentale Oratorium, ein Auftragswerk der Gulbenkian-Stiftung, setzt mehr als 200 Ausführende (100 Choristen, 7 Instrumentalsolisten, großes Orchester mit reichbestücktem Schlagzeug) ein und dauert mit seinen 14 Sätzen etwa 200 Minuten. Die Texte sind dem Evangelium nach Matthäus, Kap. 17, den Paulus-Briefen und der »Summa theologica« von Thomas von Aquin entnommen. Ihre Abfolge ergibt sowohl eine Erzählung über den Vorgang der Verklärung als auch Meditationen über deren theologische Bedeutung. Der Chor ist meist linear geführt und bemüht sich um gregorianische Einfachheit, das Orchester ist reich an klanglicher und rhythmischer Vielfalt.

Orgelwerke

Messiaens umfangreiches Orgelwerk beginnt mit *Le Banquet céleste* (Das himmlische Festmahl, 1928). Die feierliche *Apparition de l'église eternelle* (Erscheinung der ewigen Kirche, 1932) gemahnt an Debussys »La cathédrale engloutie« (Die versunkene Kathedrale). Von *L'ascension* (Die Himmelfahrt, 1933) gibt es auch eine Orchesterfassung mit unterschiedlichem 3. Satz. *La Nativité du Seigneur – Neuf méditations* (Die Geburt des Herrn – Neun Betrachtungen) verwendet erstmals

konsequent Messiaens eigene, frei erfundene Tonleitern (Modi). Der Zyklus schließt mit dem gewaltigen Stück *Dieu parmi nous* (Gott unter uns), dessen lange verzögerter Schluß an Skrjabins Aufschubsteigerungen erinnert. Es folgen das *Livre d'orgue* (Orgelbuch) von 1951 und der 90minütige Zyklus *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (Betrachtungen über das Geheimnis der Heiligen Dreifaltigkeit). Darin teilt Messiaen im Geist der Wagnerschen Leitmotivtechnik dem gesamten Alphabet Töne zu, indem er Buchstabe für Buchstabe einen Text des Thomas von Aquin auf das Tonsystem überträgt. Der mit seinen 18 Sätzen abendfüllende Zyklus *Livre du Saint-Sacrement* (Buch vom Heiligen Sakrament, 1984/85) darf als Vermächtnis des Messiaenschen Orgelkosmos betrachtet werden.

Werke für Soloklavier

Messiaen begann in der Nachfolge Debussys mit *Acht Préludes* (1928/29). Die *Visions de l'Amen* (1945) für 2 Klaviere setzen ein choralartiges Thema und carillonartige Ostinatofiguren gegeneinander. Das Schlußstück, »Das Amen der Vollendung«, mit seinem schweren Glockengeläut in A-Dur ist eines der klangprächtigsten Werke der gesamten Klavierliteratur. Die *Vingts regards sur l'enfant Jésus* (Zwanzig Betrachtungen über das Jesuskind) sind eine äußerste pianistische Herausforderung. Ein Stück wie *Regard de l'esprit de joie* mit seiner frenetischen Freudetrunkenheit läßt einen eher an den Tanz des Schiwa denken als an das Jesuskind. Der zweite Monumentalzyklus für Klavier ist der anderen Messiaenschen Obsession, der Musik der Vögel, gewidmet. Der 13teilige *Catalogue d'oiseaux* (Vogelkatalog) mit einer Gesamtspielzeit von fast 3 Stunden entstand 1956 – 1958 und nimmt sich inmitten der meist kurzen Kuckuck- und Nachtigallimitationen der Musikgeschichte geradezu verstörend monumental aus. Den einzelnen Vögeln sind bestimmte Landschaften Frankreichs zugeordnet, die für ihren Lebensraum charakteristisch sind, so z. B. im umfangreichsten Stück des Zyklus die Landschaft der Sologne dem Teichrohrsänger. SH

Giacomo Meyerbeer
1791 – 1864

Als Jakob Liebmann Beer am 5. September 1791 in Tasdorf bei Berlin geboren, erhielt der jüdische Großkaufmanns- und Bankierssohn eine gründliche musikalische Ausbildung und studierte u.a. in Berlin bei Karl Friedrich Zelter (1758 – 1832) und in Darmstadt bei Abbé Georg Joseph Vogler (1749 – 1814), wo Carl Maria von Weber sein Mitschüler war. Danach hielt er sich vor allem in Wien, Paris und London auf und schrieb Opern und Oratorien, war aber zunächst vorwiegend als Pianist erfolgreich. 1816 ging er nach Italien und komponierte mehrere italienische Opern. 1831 ließ er sich in Paris nieder, wo er noch im selben Jahr mit seiner ersten französischen Oper, *Robert der Teufel*, einen durchschlagenden Erfolg hatte, der 1836 von seiner Oper *Die Hugenotten* noch überboten wurde. Nachdem Meyerbeer, bereits 1832 mit dem Titel eines preußischen Hofkapellmeisters ausgezeichnet, 1842 als Nachfolger Gasparo Spontinis zum Generalmusikdirektor ernannt worden war, übersiedelte er nach Berlin und schrieb u.a. die sehr populär gewordenen 4 *Fackeltänze*. 1849 wurde in Paris seine Oper *Der Prophet* mit großem Erfolg uraufgeführt. 1859 folgte die Oper *Dinorah*. Zur Vorbereitung der Uraufführung seiner Oper *Die Afrikanerin* reiste Meyerbeer selbst nach Paris und starb dort am 2. Mai 1864.

Auch wenn seine Werke heute nur noch selten aufgeführt werden, war Meyerbeer einer der erfolgreichsten Opernkomponisten seiner Zeit, dessen Schaffen die Opernkunst Richard Wagners und Giuseppe Verdis wesentlich beeinflußt hat. Er schrieb zahlreiche italienische, deutsche und französische Opern sowie einige andere Bühnenwerke, aber auch Kirchenmusik, Chorwerke, Lieder, Orchesterwerke und Klavierkompositionen. Hervorzuheben ist die Musik zu der Tragödie »Struensee« seines Bruders Michael Beer, die zu seinen besten Arbeiten gehört.

Die Hugenotten
Große Oper in fünf Akten – Text von Augustin Eugène Scribe und Emile Deschamps nach der Erzählung »Die Bartholomäusnacht« aus der »Chronik der Regierung Karls IX.« von Prosper Mérimée.
UA: Paris 1836
Personen: Margarete von Valois, Königin von Navarra (S) – Graf von Saint-Bris (B), Graf von Nevers (Bar), Cossé (T), Tavannes (T), Thoré (B), Retz (B), Méru (B) und Maurevert (B), katholische Edelleute – Valentine, Tochter des Grafen von Saint-Bris (S) – Urban, Page der Königin (S) – Raoul von Nangis, hugenottischer Edelmann (T) – Marcel (B) und Bois Rosé (T), hugenottische Soldaten – Ein Wächter (B) – Zwei Zigeunerinnen (S) – Drei Mönche (B) – Katholische und hugenottische Edelleute, Soldaten, Volk, Priester, Mönche, Nonnen.
Ort und Zeit: Frankreich im Jahre 1572.
Schauplätze: Halle im Schloß des Grafen von Nevers; Schloß und Garten von Chenonceau; Platz in Prés-aux-Clercs bei Paris; gotisches Gemach im Haus des Grafen von Nevers in Paris; Ballsaal im Hôtel de Nesle zu Paris; Friedhof vor einem Kloster bei Paris.

Das Opernlibretto mischt die geschichtliche Wahrheit der berühmt-berüchtigten Pariser Bartholomäusnacht vom 23. zum 24. August 1572, in der zahllose französische Protestanten ermordet wurden, bedenkenlos mit einer verworrenen Intrigenhandlung und einer ebenso unwahrscheinlichen Liebesgeschichte. Einer der musikalischen Höhepunkte der Oper ist die sogenannte Schwerterweihe: Katholische Edelleute verschwören sich gegen die Hugenotten, beschließen deren Ermordung und lassen ihre Schwerter weihen. Racheschwur und Schwerterweihe ergeben einen mitreißenden Ensemblesatz, der die fanatische Stimmung überzeugend charakterisiert.
Außerdem sind die Kavatine des Pagen und das große Liebesduett zwischen Raoul und Valentine ganz besonders hervorzuheben.
Bedauerlicherweise wird in der Bühnenpraxis der Beginn des Schlußaktes meistens gestrichen, obwohl er sehr wirkungsvoll und bedeutungsreich ist. In die Feier aus Anlaß der Hochzeit der katholischen Margarete von Valois, der Tochter des französischen Königs Karl IX., mit dem protestantischen König Heinrich von Navarra, die als Pariser Bluthochzeit in die Geschichte einging, stürzt Raoul mit der Schilderung der Hugenottenmorde.

Der Prophet
Große Oper in fünf Akten – Text von Augustin Eugène Scribe.
UA: Paris 1849
Personen: Johann von Leiden, Gastwirt, später Führer und König der Wiedertäufer in Münster (T) – Fides, seine Mutter (A) – Berta, seine Geliebte (S) – Graf Oberthal (Bar) – Wiedertäufer, Bauern, Bürger, Soldaten.
Ort und Zeit: in der holländischen Stadt Leiden und in Münster in Westfalen, 1534 bis 1536.

Die Oper behandelt das Schicksal des Wiedertäufers Johann von Leiden, eines ehemaligen Gastwirts, der durch die Liebe zu seiner von Graf Oberthal entführten Braut Berta zum Rebellen gegen Willkür und Rücksichtslosigkeit wird. Er schließt sich der Religionsgemeinschaft der Wiedertäufer an, die ihn wegen seiner Ähnlichkeit mit einem alttestamentarischen Propheten zum König wählen. Um dieses Ansehen zu wahren, ist er gezwungen, seine Mutter zu verleugnen.
Johann von Leiden, der in Münster in Westfalen einen sozialrevolutionären Wiedertäuferstaat gründete, wurde, nachdem die Wiedertäufer sich heftig zur Wehr gesetzt hatten, zusammen mit vielen seiner Glaubensgenossen am 23. Januar 1536 hingerichtet.

Die Afrikanerin
Große Oper in fünf Akten – Text von Augustin Eugène Scribe nach einem Dramenentwurf von Charlotte Birch-Pfeiffer.
UA: Paris 1865
Personen: Don Pedro, Vorsitzender im Rate des Königs von Portugal (B) – Don Diego, Admiral (B) – Ines, seine Tochter (S) – Anna, ihre Vertraute (MS) – Vasco da Gama, Offizier der portugiesischen Flotte (T) – Don Alvar, Mitglied des Königlichen Rats (T) – Selica (S) und Nelusco (Bar), Eingeborene – Der Großinquisitor (B) – Der Oberpriester (B) – Mitglieder des Königlichen Rats, Bischöfe, Seeleute, Eingeborene.
Ort und Zeit: Lissabon und exotisches Inselreich um 1500.
Schauplätze: Ratssaal der königlichen Admiralität in Lissabon; im Gefängnis; auf hoher See; Gärten der exotischen Königin.

Der Komponist hat jahrelang an dem Werk gearbeitet. Zweifellos enthält diese Partitur das Reifste aus Meyerbeers Feder.
Im Mittelpunkt der Handlung steht der portugiesische Seefahrer und Entdeckungsreisende Vasco da Gama. Er bringt von einer Expedition die beiden Eingeborenen Selica und Nelusco mit, die ihm als Beweis für die Existenz überseeischer Völker zu einer weiteren Forschungsreise verhelfen sollen. Durch Intrigen verliert er seinen Einfluß bei Hofe sowie seine Geliebte Ines und wird ins Gefängnis geworfen. An seiner Stelle rüstet sein Konkurrent Don Pedro zu einer neuen Expedition, wobei die beiden Eingeborenen als Führer dienen sollen.
Vasco da Gama ahnt die Absicht Neluscos, die Expedition ins Verderben zu führen, und eilt mit seinem

Schiff der Flotte hinterher, kann jedoch die Ermordung der portugiesischen Seefahrer durch die Eingeborenen nicht verhindern. Allein Vasco da Gama entkommt dem Gemetzel durch die Fürsprache Selicas, die in Wahrheit die Königin des exotischen Inselreichs ist und den portugiesischen Offizier liebt. Da taucht Ines auf. Um Vasco da Gama aus seiner Kerkerhaft zu befreien, hatte sie in eine Heirat mit Don Pedro eingewilligt. Selica muß erkennen, daß Vasco da Gama und Ines zusammengehören. Durch die giftigen Düfte eines exotischen Baumes gibt sich die allein gelassene Selica selbst den Tod.

Darius Milhaud
1892 – 1974

Am 4. September 1892 in Aix-en-Provence geboren, erklärte Milhaud später, daß seine musikalische Bildung vom lateinisch-mittelländischen Kulturkreis und von der alten jüdischen Familie aus der Provence geprägt sei, der er entstammte. Dementsprechend definierte er seine musikalische Eigenart als Ausdruck des Volkscharakters seiner südfranzösischen Heimat: heftig, rauh und schüchtern. Und tatsächlich wurzeln viele von Milhauds besten Arbeiten wie die *Suite Provençale* (1936), die *Suite Française* (1944) und die *Suite Cisalpine* (1954) über piemontesische Volkslieder in der Folklore. Auch die frühe, nach einem zweijährigen Aufenthalt in Brasilien entstandene *Suite Saudades do Brasil* (1921) ist von der Folklore inspiriert. Weitere wichtige Anregungen erhielt Milhaud durch den Jazz. Außerdem wurde die Polytonalität zu einem wesentlichen Stilmittel.

Nach erstem Musikunterricht in seiner Heimatstadt studierte Milhaud am Pariser Konservatorium. Ab 1911 arbeitete er eng mit Paul Claudel zusammen. 1917/18 war Claudel französischer Botschafter in Brasilien, und Milhaud ging als Attaché mit ihm nach Rio de Janeiro. Nach seiner Rückkehr schloß er sich der avantgardistischen Komponistengruppe »Les Six« an, der auch Arthur Honegger angehörte.

Während des 2. Weltkriegs unterrichtete Milhaud am Mills College in Oakland in Kalifornien. Nach dem Kriege lebte er abwechselnd in den USA und in Frankreich. Ab 1947 lehrte er auch am Pariser Konservatorium. 1956 wurde er zum Präsidenten der Académie du Disque Français ernannt und seitdem wiederholt ausgezeichnet und als eine der bedeutendsten französischen Musikerpersönlichkeiten unseres Jahrhunderts geehrt. Milhaud starb am 22. Juni 1974 in Genf.

Von Milhauds zahlreichen Bühnenwerken – Opern, szenischen Oratorien, Balletten und Schauspielmusiken – seien die drei experimentellen *Minuten-Opern* genannt, die jeweils nur etwa zehn Minuten dauern und in den 20er Jahren Aufsehen erregten, ferner die Opern *Les Malheurs d'Orphée* (UA: Brüssel 1926), *Le Pauvre Matelot* (Der arme Matrose; UA: Paris 1927), das Opern-Triptychon *Christoph Columbus* (UA: Berlin 1930) nach Claudel, *Juarez und Maximilian* (UA: Paris 1932) nach Franz Werfel und die aus einer Bühnenmusik zu J. Supervielles Schauspiel »Bolivar« entstandene gleichnamige Oper (UA: Paris 1950), das im Auftrag des Staates Israel entstandene szenische Oratorium *David* (konzertante UA: Jerusalem 1954; Bühnen-UA: Mailand 1955) sowie die *Orestie*, eine Operntrilogie nach Aischylos in der französischen Nachdichtung von Paul Claudel (Szenische Gesamt-UA: Berlin 1963) mit den Teilen *Agamemnon* (1913; konzertante UA: Paris 1927), *Les Choéphores* (1915; konzertante UA: Paris 1919; Bühnen-UA: Brüssel 1935) und *Les Euménides* (1922; konzertante UA: Brüssel 1949), außerdem das nach einem Libretto von Jean Cocteau entstandene Ballett *Le Bœuf sur le Toit* (UA: Paris 1920), das Kurzballett *La Création du Monde* (UA: Paris 1923) und das nach einem Libretto von Jean Genet geschaffene erste absurde Ballett *Adame Miroir* (UA: Paris 1948). Daneben schuf Milhaud Filmmusiken, Lieder, Chorwerke, Symphonien und viele andere Orchesterwerke.

Le Bœuf sur le Toit (Der Ochse auf dem Dach)
Phantasie für kleines Orchester op. 58 – Libretto der Ballettfassung von Jean Cocteau.
UA (Ballettfassung): Paris 1920

Ursprünglich konzipiert als mögliche Begleitmusik für einen Stummfilm von Charlie Chaplin und uraufgeführt als Ballett-Pantomime, wurde das Werk erst richtig populär durch Schallplatten und Rundfunkaufnahmen. Daß sein Titel einem brasilianischen Lied entlehnt wurde und die Partitur Tango- und Sambaklänge enthält, ist auf die Bekanntschaft mit südamerikanischer Musik zurückzuführen, die Milhaud in Rio de Janeiro machte. Als Jean Cocteau eine Klavierfassung des Stücks hörte, wurde ihm bewußt, daß die Musik auch äußerst bühnenwirksam wäre, woraufhin er eine Handlung als Pantomime-Farce erfand. Ungeachtet dessen, daß die Musik auf lateinamerikanischen Rhythmen und Melodien basiert, spielt das Ballett in einer Bar in den USA während der Prohibitionszeit. Das Lokal ist überfüllt mit einer lärmenden Menge von merkwürdigen Gestalten: ein schwarzer Boxer, ein schwarzer Zwerg, ein Cowboy, Glücksspieler, eine Frau mit Haaren aus Papier und eine Dame im roten Abendkleid. Alle werden nervös, als ein Polizist die Bar betritt, aber der Barmann versucht, ihn zu überzeugen, daß nur Milch ausgeschenkt wird. Mit einer Reihe weiterer Absurditäten geht der Abend in der chaotischen Bar zu Ende.
Entgegen einer weitverbreiteten Meinung wurde die berühmte Pariser Bar »Le Boeuf sur le Toit« nach Milhauds Musik benannt, und nicht umgekehrt.

La Création du Monde (Die Schöpfung der Welt)
Ballett op. 81a – Libretto von Blaise Cendrars.
UA: Paris 1923

Während eines Aufenthalts in New York im Jahre 1922 besuchte Milhaud das Schwarzenviertel Harlem, wo er authentische Jazzmusik hörte, die er als »Offenbarung« empfand. Als Milhaud dann in Paris gebeten wurde, die Musik zu einem afrikanischen Ballett zu komponieren, benutzte er die Gelegenheit, um Blues, Ragtime und andere Jazzelemente in die Musik einzubeziehen. So entstand ein frühes Meisterwerk des symphonischen Jazz – ein Jahr vor George Gershwins »Rhapsody in Blue«.
Bei der Handlung ließ sich der Dichter Blaise Cendrars von afrikanischen Schöpfungsmythen inspirieren; die Originalausstattung von Fernand Léger basierte auf sogenannter primitiver Kunst. Die musikalischen Abschnitte folgen einander ohne Unterbrechung: Ouvertüre – I. Chaos vor der Schöpfung. Riesige Schöpfungsgottheiten halten Rat – II. Ordnung entsteht. Plötzlich erscheint ein Baum und dann verschiedene Tiere – III. Tanz der Tiere (die Tänzer, die Reiher darstellen, gehen auf Stelzen; andere auf allen Vieren). Allmählich sind zwei menschliche Gestalten auszumachen – IV. Während die schwarzen Adam und Eva einen Tanz des Begehrens ausführen, der zunehmend frenetischer wird, verwandeln sich die anderen Figuren in Menschen und tanzen mit – V. Die Stimmung beruhigt sich; die Bühne leert sich bis auf das erste Menschenpaar, das sich umarmt und küßt. Es wird Frühling.

Carl Millöcker
1842 – 1899

Carl Millöcker gehört neben Johann Strauß und Franz von Suppé zu den Klassikern der Wiener Operette. Seine temperamentvolle und zugleich lyrisch-gefühlsbetonte Musik, sein handwerkliches Können und sein Melodienreichtum haben bis heute nichts von ihrer Wirksamkeit verloren. Als Sohn eines Goldschmieds wurde Millöcker am 29. April 1842 in Wien geboren, arbeitete zunächst in der Werkstatt seines Vaters, der dann jedoch die stärkere Neigung seines Sohnes zur Musik erkannte und ihn am Wiener Konservatorium ausbilden ließ. Bereits mit 16 Jahren war Millöcker Flötist im Orchester des Theaters in der Josefstadt. Franz von Suppé förderte sein Talent und erwirkte für ihn ein Kapellmeisterengagement in Graz, wo 1865 auch seine ersten Operetten-Einakter aufgeführt wurden. In Wien machte er sich dann als Komponist von Bühnenmusiken zu Volksstücken und Lokalpossen einen Namen und sammelte weitere Theatererfahrungen als Kapellmeister in Budapest. 1869 kehrte er nach Wien zurück und war dann bis 1882 Kapellmeister des Theaters an der Wien. Danach lebte er ganz seinem Operettenschaffen. Nach einigen vorangegangenen Operetten, darunter *Gräfin Du-*

barry (1879), wurde 1882 der *Bettelstudent* zu einem glanzvollen Ereignis des goldenen Wiener Operettenzeitalters. Auch seine weiteren Operetten, darunter *Gasparone* (1884), *Der Feldprediger* (1884), *Der Vizeadmiral* (1886) und *Der arme Jonathan* (1890), waren sehr erfolgreich. Millöcker, der 1896 durch einen Schlaganfall gelähmt wurde, starb am 31. Dezember 1899 in Baden bei Wien.

In neuerer Zeit haben die Millöcker-Operetten eine Renaissance erlebt. Theo Mackeben (1897 – 1953) bearbeitete und modernisierte die *Gräfin Dubarry*. In dieser Fassung, unter dem Titel *Die Dubarry*, wurde die Operette 1931 im Berliner Admiralspalast mit großem Erfolg herausgebracht, dann auch mit Gitta Alpár und 1951 mit Sári Barabás in der Titelrolle verfilmt. 1934 war an der Wiener Volksoper *Der Bettelstudent* mit Johannes Heesters ein großer Erfolg, der die Bedeutung des Werkes erneut ins Bewußtsein rückte. Durch die Filmversionen mit Johannes Heesters und Marika Rökk wurden dann *Der Bettelstudent* (1936) und *Gasparone* (1937) über die Operettenbühne hinaus populär. Seitdem gehören diese Werke wieder zum ständigen Repertoire des internationalen Operettentheaters.

Der Bettelstudent
Operette in drei Akten – Text von F. Zell (Camillo Walzel) und Richard Genée.
UA: Wien 1882
Personen: Palmatica Gräfin Nowalska (A) – Laura (S) und Bronislawa (S), ihre Töchter – Oberst Ollendorf, Gouverneur von Krakau (B) – Graf Bogumil Malachowski, Palmaticas Vetter (B) – Eva, seine Gemahlin (S) – Jan Janicki (T) und Symon Rymanowicz (T), Studenten der jagiellonischen Universität zu Krakau – Der Bürgermeister von Krakau – Onuphrie, Leibeigener der Gräfin (Bar) – Enterich, sächsischer Invalide und Kerkermeister (Komiker) – Polnische Edelleute und Bürger, sächsische Offiziere und Soldaten, Messebesucher, Musikanten, Bauern, Gefangene.
Ort und Zeit: Polen Anfang des 18. Jahrhunderts.
Schauplätze: im Hof der Zitadelle; auf dem Messeplatz; im Stadtpalais und im Garten der Gräfin Nowalska in Krakau.

Der sächsische Gouverneur Ollendorf hat die stolze Laura, Tochter der polnischen Gräfin Nowalska, auf die Schulter geküßt, doch diese hat seine Dreistigkeit durch einen Schlag mit ihrem Fächer abgewehrt. Ollendorf ist in seiner Ehre getroffen und schwört Rache. Zwei im Gefängnis sitzende Studenten, die polnischen Patrioten Symon und Jan, werden von ihm als Fürst Wibicky und dessen Sekretär ausstaffiert und bei der Gräfin Nowalska als reiche Freier eingeführt. Die verarmte Gräfin wünscht dringend die standesgemäße Verheiratung ihrer Töchter, die an den beiden vornehmen Herren Gefallen finden.
Lauras Hochzeit mit dem Fürsten Wibicky wird arrangiert, und nun ist der Augenblick für Ollendorfs Rache gekommen. Als Gratulanten erscheinen Symons zerlumpte Mithäftlinge aus der Krakauer Zitadelle und preisen das Glück des Bettelstudenten. Die gräfliche Familie ist entsetzt, und es kommt zu einem Skandal. Symon will den Gouverneur niederschlagen und wird hinausgeworfen.
Jan, der in Wirklichkeit ein polnischer Herzog ist, tut so, als ob er Ollendorf ein Geheimnis anvertraue, und redet ihm ein, daß Symon der Polenherzog sei. Ollendorf läßt Symon verhaften, während Jan in Krakau durch eine Revolution die sächsische Herrschaft stürzt und damit auch Ollendorfs Regiment beendet. Symon wird vom Herzog in den Grafenstand erhoben und nimmt Laura zur Frau, die damit polnische Gräfin wird. Auch Bronislawa macht als Herzogin eine standesgemäße Partie.

Stanislaw Moniuszko
1819 – 1872

Am 5. Mai 1819 auf dem Gut Ubiel bei Minsk geboren, studierte Moniuszko in Warschau und Berlin und wirkte als Musiklehrer und Organist in Wilna. 1858 ging er als Opernkapellmeister nach Warschau und wurde dort später zum Konservatoriumsprofessor ernannt. Er veröffentlichte eine Harmonielehre in polnischer Sprache und schrieb neben Balletten, Schauspielmusiken, Streichquar-

tetten, Klavierkompositionen, der Konzertouvertüre *Das Märchen* (1848) u.a. vor allem Vokalmusik: zahlreiche Lieder, Chorwerke und Opern. Sein Hauptwerk ist die an Carl Maria von Weber geschulte und 1858 in Warschau uraufgeführte Volksoper *Halka.* Sie behandelt das tragische Schicksal eines leibeigenen polnischen Bauernmädchens, das vom Gutsherrn entehrt wird und einen Bauernaufstand auslöst. Durch den volkstümlichen nationalen Stoff, wirkungsvolle folkloristische Chor- und Tanzszenen und treffende musikalische Milieu- und Charakterschilderungen begründete das Werk einen nationalpolnischen Opernstil.

Moniuszko starb am 4. Juni 1872 in Warschau. Obwohl seine Werke heute außerhalb Polens kaum noch aufgeführt werden, ist er als Begründer eines nationalen polnischen Musikstils und als Schöpfer eines Meisterwerks polnischer Opernkunst in die Musikgeschichte eingegangen.

Marguerite Monnot 1903 – 1961

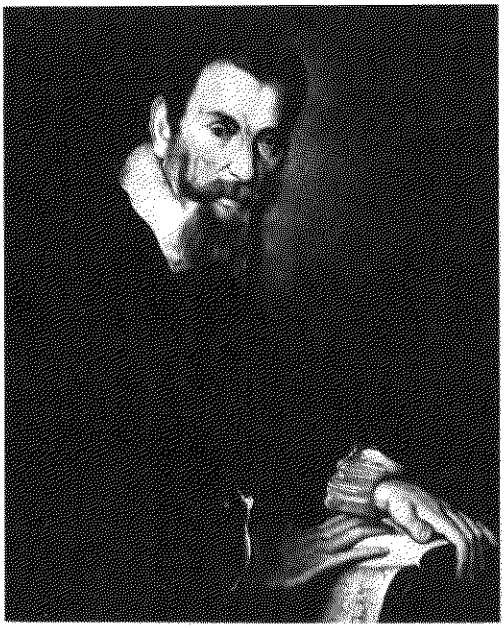
Die einzige Frau, der es gelang, in der von Männern gemachten Konfektionswelt des Musicals Fuß zu fassen, erlebte den Welterfolg der Verfilmung von *Irma la Douce* nicht mehr. Marguerite Angèle Monnot wurde am 26. Mai 1903 in Decize (Nièvre) geboren und starb am 12. Oktober 1961 in Paris. Sie erhielt eine vorzügliche musikalische Ausbildung durch Alfred Cortot im Klavierspiel und durch Nadja Boulanger in Komposition.

Mit 11 Jahren gab sie ihr erstes Konzert. Aber nicht als Interpretin wurde sie bekannt, sondern durch die zahlreichen Chansons, die sie in Zusammenarbeit mit Raymond Asso für Edith Piaf schrieb, etwa *Mon légionnaire, Le petit monsieur triste* und *Milord.* Die Operette *La p'tite Lili* (1951) nach einem Stück von Marcel Achard entstand ebenfalls für die Piaf (und Eddie Constantine). Ihr erstes und einziges Musical, *Irma la Douce,* erreichte allein in London 1500 Aufführungen.

Irma la Douce
Musical – Text von Alexandre Breffort.
UA: Paris 1956

Die Geschichte von der süßen Irma, einem Pariser Strichmädchen, und dem Studenten, der sich in sie verliebt, ist zwar mehr als unwahrscheinlich, bietet aber eine Fülle reizvoller Situationskomik. Der Student Nestor ist eifersüchtig auf die Kunden seiner Geliebten und möchte Irma für sich allein haben. Zu diesem Zweck erfindet er die Gestalt des reichen Monsieur Oscar, der sie immer mit demselben Tausendfrancschein bezahlt, den sie brav an ihn abliefert. Schließlich wird er auch auf Oscar eifersüchtig, weil er in ihren Augen ja nicht derselbe ist. Er wirft das Oscar-Kostüm in die Seine, täuscht einen Mord vor und wird verurteilt. Schließlich stellt sich aber sowohl seine Unschuld als auch seine Identität heraus, so daß das zu bürgerlicher Wohlanständigkeit bekehrte Straßenmädchen in kinderreicher Einehe aufblühen kann.
Billy Wilders Verfilmung aus dem Jahr 1963 mit Shirley Mac Laine und Jack Lemmon verzichtet auf die Musik. In Deutschland werden Kammerspielfassungen bevorzugt.

Claudio Monteverdi 1567 – 1643



Claudio Monteverdi. Zeitgenössisches Gemälde von Bernardo Strozzi (1581 – 1644)

Monteverdi – zu seinen Lebzeiten von den einen als der »göttliche Claudio« verehrt, von anderen diffamiert und der Unfähigkeit geziehen – gilt als Begründer eines neuen Kompositionsstils, der die Musik späterer Generationen europäischer Komponisten noch lange und nachhaltig prägen sollte. Um so mehr erstaunt es, daß seine eigenen Werke mehr als 300 Jahre lang so gut wie vergessen waren. Erst seit den 70er Jahren unseres Jahrhunderts, als seine drei uns erhalten gebliebenen Opern *L'Orfeo* (1607), *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1641) und *L'incoronazione di Poppea* (1642) das Publikum zu unerwarteten Begeisterungsstürmen hinrissen, ist ein neues und stetig zunehmendes Interesse an dem einst so gefeierten Komponisten zu verzeichnen.

Monteverdi erhielt in seiner Geburtsstadt Cremona, wo er am 15. Mai 1567 getauft wurde, bereits sehr früh bei Marc Antonio Ingegneri eine profunde musikalische Ausbildung. 1590 trat er in die Dienste des Herzogs von Mantua. Doch waren für ihn die Jahre in dem damals bedeutendsten Kulturzentrum Europas von gravierenden Problemen und schmerzlichen Ereignissen überschattet. Als 1612 der Herzog starb, endete für ihn die bedrückende Mantuaner Zeit. Von 1613 bis zu seinem Tod am 29. November 1643 wirkte Monteverdi als Kapellmeister am Dom San Marco in Venedig. In jenen Jahren entstanden Werke, die mit Abstand zu den reifsten und schönsten seines Schaffens gehören. Die geschichtliche Epoche, in die Monteverdi hineingeboren wurde – die Spätrenaissance –, war von radikalen Umbrüchen in allen Lebensbereichen geprägt. Auch in der Musik bahnte sich ein tiefgreifender Strukturwandel an, an dem Monteverdi wesentlichen Anteil hatte. Während er selbst noch in dem damals überall dominierenden niederländischen Kompositionsstil ausgebildet wurde, deuteten sich – vor allem in der italienischen Tonkunst – bereits erste Zeichen von Veränderungen an. Monteverdi griff diese auf und erarbeitete sich in einem ziemlich langen Entwicklungsprozeß ein neues musikalisches Konzept. Seine Erneuerungsversuche nahmen ihren Ausgang in der Madrigalkunst, die er in seinen *8 Madrigalbüchern* noch einmal zu einer Hochblüte führen sollte. Bereits mit seinem *5. Madrigalbuch* (1605) hatte er sowohl praktisch wie auch programmatisch die Wende zu einem neuen Stil, seiner »seconda prattica«, vollzogen.

Diese Wende ist in zweifacher Hinsicht bemerkenswert: Monteverdi hatte wohl den alten A-cappella-Stil, die »prima prattica«, überwunden, ihn aber nicht aufgegeben, wie seine sakralen Werke bis ins hohe Alter beweisen; gleichzeitig aber führte dessen stetige Weiterentwicklung und Verfeinerung ihn zwangsläufig immer stärker zu einer weltlichen Musikgattung hin, die den neuen Satzprinzipien seiner »seconda prattica« – wie etwa den Veränderungen im Bereich der Harmonie und des Rhythmus, der Umkehr des bislang herrschenden Primats der Musik über die Sprache, dem verstärkten Einsatz von Solostimmen und Instrumenten, dem insgesamt leidenschaftlicheren Gefühlsausdruck – weit mehr Raum zur Entfaltung bieten sollte, als dies die Madrigale ermöglichen konnten. Die besten

Voraussetzungen dafür boten sich ihm im Rahmen der bereits am Ende des 16. Jahrhunderts in Florenz entstandenen Oper.

Monteverdi gelang es, sie aus ihren Anfangsgründen herauszuführen und ihr zu einer heute unbestrittenen Zentralstellung in der Musik zu verhelfen. Daß er hauptberuflich Kirchenmusiker war, wird darüber oftmals vergessen, obgleich seine geistlichen Werke, wie die *Sacrae cantiunculae* (1582), die *Madrigali spirituali* (1583), die *Missa In illo tempore* (1610), die *Selva morale e spirituale* (1640/41), die *Messa a quatro voci e Salmi* (1650, postum) und insbesondere der berühmte *Vespro della Beata Vergine* (1610), von höchster musikalischer Meisterschaft zeugen.

L'Orfeo (Orpheus)
Oper in einem Prolog und fünf Akten –Text von Alessandro Striggio.
UA: Mantua 1607
Personen: Orpheus (T) – Eurydike (S) – Hoffnung (MS) – Proserpina (S) – Charon (B) – Pluto (B) – Apollo (T).

Der 1607 in Mantua mit großem Erfolg uraufgeführten ersten Oper Monteverdis liegt die Orpheus-Sage zugrunde. Orpheus hat soeben mit Eurydike Hochzeit gefeiert. Beide trennen sich noch einmal für kurze Zeit, um den Segen der Götter zu erflehen, als Orpheus die schmerzliche Kunde vom plötzlichen Tod seiner Geliebten ereilt. Unverzüglich macht er sich auf, sie den Mächten der Unterwelt zu entreißen. Doch Charon, der Fährmann und Hüter des Flusses Lethe, der die Welt der Irdischen vom Totenreich trennt, weigert sich, ihn überzusetzen, erliegt aber schließlich Orpheus' lieblichem Gesang und entschläft. Orpheus rudert selbst ans andere Ufer, dringt in die Unterwelt vor und erhält schließlich dank der Unterstützung Proserpinas, der Gemahlin Plutos, des Herrschers der Unterwelt, die Erlaubnis, seine Geliebte in die irdische Welt zurückzuführen. Doch Orpheus kann sich, trotz der Warnung Plutos, nicht erwehren, sich auf dem Rückweg nach Eurydike umzudrehen, und sieht das Bild der Geliebten nun für immer im Nebel entschwinden. Der ursprünglich geplante dramatische Schluß, bei dem Orpheus von den Erinnyen zerrissen wird, weicht schließlich einer positiven Endfassung: Apollo erbarmt sich des zutiefst erschütterten Orpheus und holt ihn für ewige Zeiten in den Götterhimmel.

Il ritorno d'Ulisse in patria
(Die Heimkehr des Odysseus)
Oper in einem Prolog und fünf Akten – Text von Giacomo Badoaro.
UA: Venedig 1641
Personen: Odysseus (T) – Penelope (A) – Telemachos (T) – Neptun (B) – Minerva (MS) – Jupiter (Bar).

Die Handlung der ersten uns erhaltenen Oper aus Monteverdis Zeit in Venedig geht zurück auf die letzte Episode von Homers Epos »Die Odyssee«. Penelope, seine Gemahlin, erwartet den von fast aller Welt für tot erklärten Odysseus seit Jahren sehnsüchtig zurück. Dieser wird durch ein Versehen der schicksalhaften Mächte als Schiffbrüchiger an die Gestade seiner Heimatinsel Ithaka verschlagen. Von der Göttin Minerva vorübergehend in einen Greis verwandelt, gelangt er unerkannt in seinen Palast, wo er sich lediglich seinem Sohn Telemachos zu erkennen gibt. Um Penelope haben sich inzwischen unzählige Freier geschart, die sie immer heftiger zu einem neuen Ehebund drängen. Eines Tages findet ein rauschendes Fest statt, im Verlaufe dessen Penelope sich endgültig für einen der Freier entscheiden soll. Sie aber, um Aufschub zu gewinnen, verknüpft die Entscheidung mit einer Aufgabe: Nur wer den Bogen des Odysseus spannen könne, solle ihr Erwählter werden. Alle versagen, lediglich der von ihnen verhöhnte, als Greis nicht erkannte Odysseus kann die Aufgabe lösen. Penelope allerdings ist dadurch noch keineswegs hinreichend von der Identität ihres Mannes überzeugt. Erst als dieser ihr das Muster der Decke des gemeinsamen Ehebettes beschreibt, erkennt sie den Langersehnten wieder.

L'incoronazione di Poppea (Die Krönung der Poppea)
Oper in einem Prolog und drei Akten – Text von Giovanni Francesco Busenello.
UA: Venedig 1642
Personen: Poppea (S) – Nerone (T) – Ottavia (MS) – Ottone (A) – Drusilla (S) – Seneca (B) – Nutrice (A) – Arnalta (T).

Die letzte von Monteverdis venezianischen Opern fällt insofern aus dem Rahmen, als sie kein mythologisches Thema zur Grundlage hat, sondern sich mit dem Menschlichen, allzu Menschlichen im Gewand der Historie beschäftigt. Beschrieben wird ein verwirrendes Spiel über die Liebe und die aus ihr erwachsende menschliche Hörigkeit. Roms mächtiger Kaiser Nero (Nerone) hat sich in die Kurtisane Poppea verliebt. Diese verstößt seinetwegen ihren Geliebten Ottone. Nero beschließt, seine Gemahlin Ottavia zu verlassen und Poppea an ihrer Stelle zur Kaiserin zu krönen. Ottavia, in Wut entbrannt, kann den seinerseits ent-

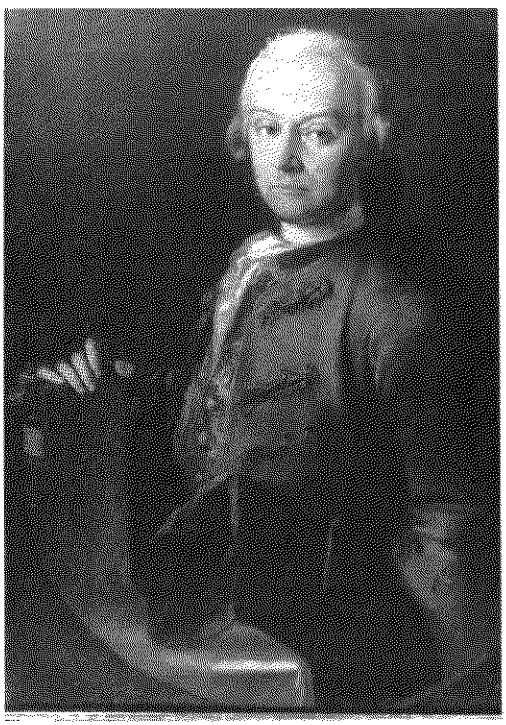
täuschten Ottone überreden, Poppea zu ermorden. Zu diesem Zweck macht er sich die Gunst Drusillas, der ihm in Liebe ergebenen Dienerin Poppeas, zunutze. Angetan mit ihrem Mantel, nähert er sich nachts der schlafenden Poppea, die aber rechtzeitig vom Liebesgott Amor geweckt wird und somit dem Anschlag entgeht. Ottone kann fliehen, doch entdeckt man Drusillas Mantel und lastet ihr die ruchlose Tat an. Obwohl unschuldig, nimmt sie die Anklage auf sich, um Ottone zu decken. Dieser stellt sich schließlich selbst, muß aber nun den Namen seiner Auftraggeberin preisgeben. Nero urteilt gnädig: Er schickt Ottone und Drusilla in die Verbannung, verstößt seine Gemahlin Ottavia und erhebt Poppea auf den Thron.

Vespro della Beata Vergine (Marienvesper)
entstanden 1610 in Mantua

Monteverdis *Marienvesper,* ein geistliches Werk mit den Offiziumsgesängen zur Abendstunde, gilt bis heute als eines der eindrucksvollsten Sakralwerke zwischen Spätrenaissance und Frühbarock. In ihr verbindet der Komponist die alte Satzkunst mit den Prinzipien seiner »seconda prattica« und verläßt damit auf geradezu radikale Weise den vorgegebenen Rahmen der Kirchenmusik seiner Zeit. Das Werk ist so angelegt, daß es sowohl konzertant als auch im reinen A-cappella-Stil aufgeführt werden kann. Unklar ist bis heute, zu welchem Anlaß die Vesper geschrieben wurde. Zum einen wird vermutet, daß das Werk anläßlich einer Feier zu Ehren der heiligen Barbara, der Schutzheiligen des Hauses Gonzaga, komponiert worden sei. Man stützt sich dabei auf drei Besonderheiten: Alle Texte der Vesperliturgie lassen sich sowohl auf die Jungfrau Maria als auch auf jede beliebige andere Heilige anwenden; das Stück »Duo Seraphim« ist eindeutig der heiligen Barbara zugeordnet, und zum Eröffnungschor »Domine ad adiuvandum« erklingt, wie bereits 1607 in der Oper *L'Orfeo,* die Hausfanfare der Gonzagas. Zum anderen wäre aber auch denkbar, daß sich Monteverdi mit der Vesper um eine neue Dienststelle im kirchlichen Bereich bewerben wollte oder daß er sie in Erinnerung an seine 1607 verstorbene Frau komponiert hat. JK

Leopold Mozart 1719 – 1787

Für Leopold Mozart hat sich die (Musik-) Geschichte ein einzigartiges Schicksal ausgedacht. Keinem anderen Komponisten kam das zweifelhafte Vergnügen zu, in der Literatur mit so zahllosen Erwähnungen und psychologischen Mutmaßungen bedacht worden zu sein, die freilich stets der biographischen Erhellung eines anderen dienten: seines Sohnes Wolfgang. Der Mozart-Forscher Alfred Einstein brachte es auf die kurze Formel: »Leopold steht immer im Lichtkreis seines Sohnes, ohne den er im Dunkel stünde.« Zwar gelang es in jüngster Zeit, das vorurteilsbeladene Bild Leopolds einigermaßen zurechtzurücken und die ungerechten Urteile über einen starren, karrieresüchtigen Alten, der seinen Sohn im Kindesalter rücksichtslos zum Erfolg getrieben habe, zu revidieren; als eigenständige Komponisten-Persönlichkeit existiert Leopold jedoch nach wie vor nicht. Immerhin attestiert man ihm heute eine verantwortungsvolle Hellsichtigkeit, das Genie seines Sohnes nicht nur erkannt, son-



Leopold Mozart, um 1765. Gemälde von Pietro Antonio Lorenzoni

dern in geradezu einzigartiger Weise gefördert zu haben. Gerade die – wenn auch physisch strapaziösen – jahrelangen Reisen nach London, Paris, Mannheim, Mailand, Neapel und in andere Musik-Metropolen, die Leopold mit dem Kind Wolfgang unternahm, hatten entscheidenden Anteil an der Ausprägung der universellen Musiksprache des Sohnes. Darüber hinaus besaß Leopold eine staunenswerte Selbstbescheidung. Als das Genie Wolfgangs sichtbar wurde, beschloß er seine eigene, überaus respektable Komponistenlaufbahn.

Leopold Mozart, 1719 als ältester von sechs Söhnen einer Augsburger Buchbinder-Familie geboren – getauft wurde er am 14. November 1719 –, erhielt am dortigen Jesuitengymnasium eine breitgefächerte humanistische Ausbildung, war Chorsänger und schon als 16jähriger ein temperamentvoller Orgelspieler. Was ihn dann nach Salzburg zog, bleibt im dunkeln. Jedenfalls studierte er dort nicht Theologie, wie man es von ihm erwartet hatte, sondern »Logik«, also Jura und Philosophie; damit trat Leopold in die Geisteswelt der Aufklärung ein. 1743 begann er seine Dienste am Salzburger fürsterzbischöflichen Hof. In der Folge komponierte er Kantaten und Passionsmusiken, die ihm Zugang zur Hofkapelle verschafften, zunächst als Geiger. Bald erkannte man jedoch sein großes pädagogisches Talent und übertrug ihm den musikalischen Unterricht der Chorknaben. Wenig später wurde er zum »Hofkomponisten« ernannt. Es entstanden zahlreiche Symphonien (26 liegen lediglich im Autograph vor), ferner Orchesterstücke illustrativen Charakters wie die *Musikalische Schlittenfahrt*, die *Bauernhochzeit* und eine *Sinfonia da caccia*, Divertimenti und Ballettmusiken ebenso wie Festmessen für den Salzburger Hof. Das wahrscheinlich letzte Werk ist das *Trompetenkonzert in D-Dur* aus dem Jahre 1762. Danach konzentrierte er sich auf seine Aufgabe als künstlerischer Erzieher seines Sohnes. Am 28. Mai 1787 starb er in Salzburg.

Als Komponist wirkte Leopold Mozart in einer für die allgemeine musikalische Entwicklung schwierigen Zeit. Die Musik stand zwar noch im Zeichen des »alten Stils«, also etwa Bachs, Händels und Vivaldis, doch daneben machte sich bereits ein neuer Geist bemerkbar: die Welt des Galanten und der Opera buffa, die einherging mit den Strömungen der aufgeklärten Philosophie. Pergolesis »La serva padrona« stand am Anfang dieser musikästhetischen Umwälzung. Einen Ausgleich dieser beiden Stile zu finden war Leopold nicht vergönnt. Seine Werke zeigen eine »merkwürdige Mischung von altväterlicher Steifheit und von ein paar freieren Zügen« (Alfred Einstein). Erst seinem Sohn gelang die einzigartige, überzeitliche Verschmelzung des »Gelehrten« mit dem »Galanten«. Was Leopold, unabhängig von seinem Sohn, allerdings einen dauerhaften Platz in der Geschichte der Instrumentalmusik sichert, ist sein »Versuch eines gründlichen Violinspiels«, ein musikpädagogisches Werk, das bis ins 19. Jahrhundert hinein ein Standardwerk des Geigenspiels war. BR

Wolfgang Amadeus Mozart 1756 – 1791

Mozart ist der erste Musiker der Musikgeschichte, dessen Musik – freilich in unterschiedlichem Umfang und in wechselnder Gewichtung – von der Zeit seines Todes an bis heute stets aufgeführt wurde. Sein Werk mußte nicht, wie das von Bach, erst wiederentdeckt werden. Das Mozart-Bild jedoch wandelte sich, zeitbedingt, mit den jeweiligen ästhetischen Anschauungen. Die einen sahen in Mozart die »tragische« Gestalt, den Inbegriff des »Romantikers«, der gerade wegen seiner Genialität im praktischen Leben scheitern mußte, den anderen war er der apollinisch verklärte Götterliebling, in dessen Musik alles Irdische überwunden ist. Die erste Auffassung war die der frühen deutschen Ro-

mantik, zur zweiten tendierte Richard Wagner, und beide Spielarten sind bis heute in vielen Schattierungen lebendig und auch praktisch-musikalisch wirksam.

Mozarts Leben ist so umfassend dokumentiert wie das keines anderen Musikers vor ihm. Wenn sich aus den bloßen Fakten auch noch lange keine Erklärung des Phänomens Mozart ergibt, so kann der Blick auf die Biographie und auf einzelne Aspekte der Werke doch zumindest das Bewußtsein vom Vorhandensein solcher Mozart-Bilder wachhalten, sie gegebenenfalls korrigieren helfen, vielleicht sogar neue Mozart-Erfahrungen jenseits fester Bilder ermöglichen.

Mozart wurde am 27. Januar 1756 in Salzburg geboren. Seine musikalische Ausbildung war ein langjähriger Prozeß des Aufnehmens vorhandener musikalischer Traditionen und der sofortigen praktischen Umsetzung des Gehörten und Gesehenen. Was immer der Wahrheitsgehalt jener Anekdote sein mag, wonach der 14jährige Mozart das berühmte vier- bis neunstimmige »Miserere« von Allegri aus dem Gedächtnis niederschrieb, nachdem er es in der Sixtinischen Kapelle hatte singen hören – sie illustriert genau diesen Lern- und Arbeitsprozeß, setzt doch selbst ein nur mechanisches Niederschreiben die Einsicht in den Kompositionsvorgang voraus. Aus der Fähigkeit, alle damals gängigen musikalischen Schreibweisen aus dem Stand exakt imitieren zu können, bildete sich der junge Mozart ein Handwerkszeug, das es ihm im Lauf der Jahre ermöglichte, seinen unverwechselbaren Stil auszuformen.

Leopold Mozart, respektabler Geiger, Komponist und Vizekapellmeister der Salzburger bischöflichen Hofkapelle, kümmerte sich zunächst darum, die offensichtlichen Wunderkind-Anlagen des Sohnes Wolfgang Amadeus und der Tochter Maria Anna (»Nannerl«) zu entfalten und zu nutzen, indem er nach intensivem häuslichen Unterricht große Reisen mit den beiden Kindern unternahm. In Palästen, Kirchen und Konzertsälen mußten die Kinder ihre pianistischen Kunststücke zeigen. Wolfgang war sieben, Nannerl zwölf Jahre alt, als der Vater mit den beiden für dreieinhalb Jahre quer durch Europa fuhr, mit langen Aufenthalten in Paris und London, wo der Knabe Mozart seine ersten Symphonien schrieb – im italienischen Stil, wie er ihn vor allem von Johann Christian Bach, dem jüngsten der Bach-Söhne, gelernt hatte. Und in diesem Rhythmus ging es bis in Mozarts 23. Lebensjahr, im Rhythmus von Reisen, Konzertieren, Studieren, Komponieren, Sammeln von Kompositionsaufträgen. Die Monate zwischen den Reisen zu Hause in Salzburg nutzte Mozart dazu, die tausendfachen Eindrücke weiter zu verarbeiten und in immer neue Musik umzusetzen.

Bastien und Bastienne und *La finta semplice* waren die ersten Opern, die Mozart – 12jährig – in Wien komponierte, und sie waren ohne jeden Zweifel bereits auf dem Niveau dessen, was altgediente Kollegen routinemäßig lieferten. Die wahre Opernlandschaft aber war Italien. Deshalb fuhren Vater und Sohn zwischen 1769 und 1773 dreimal für mehrere Monate nach Italien. So entstanden für italienische Auftraggeber die ersten Werke im gesellschaftlich verbindlichen Stil der »Opera seria« (*Mitridate, Ascanio in Alba, Lucio Silla*), und so hoffte Mozart, irgendwo, in Italien, in Wien oder in München, fest angestellt zu werden. Der Münchener Hof schien sich für den jungen Komponisten zu interessieren: Man hatte bei ihm eine »Opera buffa« mit dem Titel *La finta giardiniera* bestellt, die dann 1775 mit großem Erfolg aufgeführt wurde – aber das war auch schon alles.

Leopold Mozarts Dienstherr, der Fürsterzbischof von Salzburg, Graf Colloredo, hatte auch den Sohn in seine Dienste genommen: Mit 16 Jahren war Mozart zum Konzertmeister der Hofkapelle ernannt worden. Die Zeit zwischen den Reisen in Salzburg war ausgefüllt mit Dienstpflichten, vor allem aber mit Komponieren. Es entstanden die *Violinkonzerte*, die ersten *Klavierkonzerte*, eine ganze Reihe von *Symphonien*, *Divertimenti* und *Serenaden*, *Klaviersonaten*, *Kammermusik* und sehr viel *Kirchenmusik*. Mozart komponierte praktisch nie ohne bestimmten Anlaß, ohne einen konkreten Auftrag: die Kirchenmusiken für die bischöflichen Gottesdienste oder sonstige Festanlässe, Serenaden für adlige oder bürgerliche Auftraggeber, oft auch für die Semesterschlußfeiern der Salzburger Universität, Symphonien für Konzerte bestimmter Orchester, Solokonzerte für eigene Auftritte oder

für namhafte Solisten, Klaviersonaten für Schüler oder Schülerinnen. Bei Kammermusik bestand eine gewisse Nachfrage von seiten dilettierender Musikliebhaber. Trotz so vieler Aufgaben fühlte sich Mozart in Salzburg nicht am richtigen Platz. Nicht nur, daß Erzbischof Colloredo die häufige Abwesenheit seiner Musikbediensteten äußerst ungern sah und exakte Pflichterfüllung verlangte – das geistige Umfeld insgesamt erschien Mozart wohl zu eng und provinziell, zu wenig offen. Er erhoffte sich anderswo bessere Möglichkeiten, Konzerte zu veranstalten, vor allem aber, sich auf dem Feld der Oper betätigen zu können.

So wurde die nächste große Reise mit der erklärten Absicht unternommen, neue Verbindungen zu knüpfen – ohne Erfolg. Dennoch bedeutete diese gut über ein Jahr sich hinziehende Unternehmung einen Wendepunkt in Mozarts Leben. Als ihm der erbetene Urlaub verweigert wurde, reichte er ein Entlassungsgesuch ein und machte sich zusammen mit seiner Mutter – der Vater bekam keine Erlaubnis – im Herbst 1777 auf den Weg über München und Augsburg nach Mannheim, wo er zwar mit dem berühmten Orchester und mit vielen Musikern in Kontakt kam, sonst jedoch nichts erreichte. Die unglückliche Liebe zur 15jährigen Sängerin Aloysia Weber – in Wien heiratete er später deren ältere Schwester Konstanze – warf ihn einigermaßen aus der Bahn, und er blieb viel länger als geplant in Mannheim, ohne sich ausreichend künstlerisch zu engagieren. In Paris, der nächsten Station, war der Ertrag noch geringer, zudem starb dort die Mutter. Nur widerwillig nach Salzburg zurückgekehrt, blieb Mozart nichts anderes übrig, als das alte Dienstverhältnis wieder aufzunehmen, freilich persönlich gereift und innerlich vom Vater emanzipiert, mehr denn je entschlossen, bei nächster Gelegenheit die Heimatstadt endgültig zu verlassen.

Das letzte Porträt von Wolfgang Amadeus Mozart. Silberstiftzeichnung von Dorothea Stock, 1789

Da kam aus München die ersehnte »Scrittura«, der Opernauftrag. Kurfürst Karl Theodor bestellte den *Idomeneo*, machte zudem vage Aussichten auf eine Anstellung. Mozart ließ buchstäblich alles liegen und fuhr nach München, um die Arbeit an der Oper zu beginnen, die ein glanzvoller Erfolg wurde. Aus einer Anstellung wurde jedoch wieder nichts.

Bald darauf kam es zum endgültigen Bruch mit Colloredo. Mozart ließ sich von 1781 an, für seine letzten zehn Lebensjahre also, in Wien nieder. Die Erfolge der ersten Zeit bestätigten ihn. So blieb *Die Entführung aus dem Serail* die zu Lebzeiten des Komponisten meistaufgeführte Oper. Er gewann Schülerinnen aus Adel und Bürgertum, fand Zugang zum Kaiserhof und zu den gesellschaftlichen Kreisen, die ihn fördern und ihm Aufträge verschaffen konnten. Bis Anfang 1787 pflegte er eine ungemein rege Konzerttätigkeit als Solist. Die großen Klavierkonzerte sind so entstanden und brachten einiges an Einnahmen. Zu einer festen Anstellung kam es aber nicht. In Zusammenarbeit mit dem Librettisten Lorenzo da Ponte ließen sich jedoch die drei großen Opernprojekte *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* und *Così fan tutte* verwirklichen. Dennoch waren spätestens seit 1787 die Zeiten vorbei, in denen Mozart in Wien der gefeierte Klaviervirtuose und Komponist gewesen war. In seinen letzten Jahren hatte er mit erheblichen materiellen Schwierigkeiten zu kämpfen. Nur die

Zauberflöte brachte wenige Wochen vor seinem Tod noch einmal einen späten Triumph. Dazwischen kam noch aus Prag der Auftrag zur Oper seria *La clemenza di Tito* (»Titus«). Ansonsten fand er offensichtlich für die vier späten *Symphonien*, für das *Klarinettenkonzert* und die beiden letzten *Klavierkonzerte* oder für die *Kammermusik* kein wirklich aufnahmebereites Publikum mehr. Mozart starb am 5. Dezember 1791, bis zuletzt mit der Niederschrift des unvollendet gebliebenen *Requiems* beschäftigt.

Opern

Bastien und Bastienne
Singspiel in einem Akt – Text von Friedrich W. Weiskern, Johann H. F. Müller, Johann A. Schachner.
UA: vermutlich 1768 in Wien
Personen: Bastienne, Schäferin (S) – Bastien, ihr Geliebter (T) – Colas, vermeintlicher Zauberer (B).
Ort: Dorf mit Aussicht aufs freie Feld.

In ihrer Verzweiflung darüber, daß Bastien sie verlassen hat, sucht Bastienne Rat bei Colas. Als Bastien reumütig zu Bastienne zurückkehren will, spielt sie ihrerseits – das hatte ihr Colas geraten – die Spröde. Nach einem längeren Streitgespräch versöhnen sich die beiden.
Der zwölfjährige Mozart traf mit seinem ersten »Singspiel«, dieser damals in Wien gerade neuen und populären Form des Musiktheaters (gesprochene Dialoge), erstaunlich genau den Geschmack der Zeit.

La finta semplice (Die verstellte Einfalt)
Dramma giocoso in drei Akten – Text von Marco Coltellini, nach einer Komödie von Carlo Goldoni.
UA: wahrscheinlich 1769 in Salzburg
Personen: Rosina, Baronesse, Schwester von Fracasso (S) – Don Cassandro, Gutsbesitzer (B) – Don Polidoro, sein jüngerer Bruder (T) – Giacinta, beider Schwester (S) – Ninetta, Kammermädchen (S) – Fracasso, Hauptmann, Bruder von Rosina (T) – Simone, Diener von Fracasso (B).
Ort: italienisches Landhaus; Landstraße.

Fracasso und Simone sind im Landschloß des Geizkragens Don Cassandro einquartiert worden; es verlieben sich ineinander Giacinta und Fracasso, Ninetta und Simone. Um den Widerstand der Brüder Don Cassandro und Don Polidoro gegen diese Verbindungen zu brechen, umschmeichelt die hinzukommende Rosina die beiden und spielt sie geschickt gegeneinander aus. Tatsächlich aber hat sie sich ernsthaft in Don Cassandro verliebt. Nach einer weiteren List Rosinas steht der Verbindung der drei Paare nichts mehr im Wege. Polidoro geht leer aus.
Es ist kaum zu begreifen, wie Mozart mit zwölf Jahren auf Anhieb den Tonfall der italienischen Opera buffa beherrscht, wie er die Situationskomik der Commedia dell'arte-Vorlage musikalisch umsetzt, mit ihren Prügel-, Trunkenheits-, Duell- und Liebesszenen. In einzelnen Arien, besonders denen der Rosina, klingt bereits Mozarts spätere Charakterisierungskunst an.

La finta giardiniera (Die Gärtnerin aus Liebe)
Dramma giocoso in drei Akten – Text von Giuseppe Petrosellini (?)
UA: München 1775
Personen: Don Anchise, Podestà (Bürgermeister), verliebt in Sandrina (T) – Marchesa Violante Onesti, Geliebte des Grafen Belfiore, totgeglaubt, jetzt als Gärtnerin unter dem Namen Sandrina (S) – Graf Belfiore, früher Geliebter der Violante, jetzt Geliebter von Arminda (T) – Arminda, vornehme Mailänderin, früher Geliebte des Ramiro, jetzt dem Belfiore versprochen (S) – Cavaliere Ramiro, Geliebter der Arminda, von ihr verlassen (S) – Serpetta, Kammermädchen des Podestà, in ihn verliebt (S) – Roberto, Diener der Violante, der sich unter dem Namen Nardo als ihr Cousin ausgibt, als Gärtner verkleidet, in Serpetta verliebt (B).
Ort und Zeit: in der Gegend von Lagonero, um 1750.

In einem Anfall blinder Eifersucht hat Graf Belfiore versucht, Violante zu erstechen. Sie konnte fliehen und, zusammen mit ihrem Diener Roberto, als Gärtnerin Unterschlupf bei Don Anchise finden, der sich sofort in sie verliebte. Diese Vorgeschichte enthüllt sich Stück für Stück, als sich Belfiore, Arminda und Ramiro ebenfalls beim Podestà einfinden. In unerwarteten Konfrontationen, Wiedererkennungsszenen, Wut- und Racheausbrüchen entladen sich die aufgestauten Emotionen, kulminierend in den Ensemblefinali des ersten (»allgemeine Verwirrung«) und zweiten Aktes (»nächtliche Waldszene«). Als sich die Gefühle geklärt haben, finden die ursprünglichen Paare Violante (Sandrina) und Belfiore, Arminda und Ramiro wieder zueinander, auch das Dienerpaar Serpetta/Roberto tut sich zusammen, nur der Podestà Don Anchise bleibt allein.
Die Uraufführung am alten Münchener Hoftheater war ein voller Erfolg, die Oper wurde mehrfach wiederholt. Mozart zeigt bereits hier seine Meisterschaft darin, jeder einzelnen dramatischen Situation gerecht zu werden. So ist zu erklären, daß sich in dieser Opera-buffa – entsprechend der stellenweise sprunghaften

Handlungsführung des Librettos – immer wieder Elemente des Seria-Stils finden. Es sind besonders die Ensembleszenen, in denen sich dramatische und musikalische Geschlossenheit einstellt.

Il re pastore (Der König als Hirte)
Dramma per musica in zwei Akten – Text von Pietro Metastasio.
UA: Salzburg 1775
Personen: Alessandro, König von Mazedonien (T) – Aminta, Hirte, Sohn des vertriebenen Königs von Sidon (S) – Elisa, Phönizierin (S) – Tamiri, Tochter des vertriebenen Tyrannen Strato von Sidon (S) – Agenore, Phönizier, Freund Alexanders (T).
Ort und Zeit: die phönizische Stadt Sidon, 4. Jh. v. Chr.

Alexander der Große hat den Tyrannen Strato aus Sidon vertrieben und möchte nun den rechtmäßigen Thronerben Aminta, der als Hirte lebt, zusammen mit Tamiri als Herrscher einsetzen. Aus Gründen der Staatsräson sollen die beiden heiraten, obwohl Tamiri bereits dem Agenore, Aminta aber der Elisa verbunden ist. Aminta verzichtet auf den Thron. Schließlich gibt Alexander doch seine Erlaubnis, daß die beiden Liebespaare zusammenbleiben dürfen. Tamiri wird zum Ersatz die Herrschaft über ein anderes Reich angeboten. Im Frühjahr 1775, gleich nach der Rückkehr aus München, wo er mit der »Finta giardiniera« beschäftigt war, machte sich Mozart an diesen neuen Opernauftrag. Anlaß war der Besuch eines Sohnes von Maria Theresia beim Fürsterzbischof Colloredo in Salzburg. Obwohl sich Mozart an die formalen Vorgaben der Opera seria hielt – außer einem Duett und einem Chorsatz gibt es hier keine Ensembles – schrieb er eine detailliert-einfallsreiche Musik, die in ihrer Leichtigkeit und Frische die Nähe der Violinkonzerte spüren läßt.

Idomeneo
Ré di Creta ossia Ilia ed Idamante – Dramma per musica in drei Akten – Text von Gianbattista Varesco.
UA: München 1781
Personen: Idomeneo, König von Kreta (T) – Idamante, sein Sohn (S/T) – Ilia, gefangene trojanische Prinzessin, Tochter des Priamos (S) – Elektra, Tochter Agamemnons (S) – Arbace, Vertrauter des Idomeneo (T) – Oberpriester Poseidons (B) – Stimme des Orakels (B) – Volk, Krieger, Gefangene, Priester, Priesterinnen (Chor).
Ort und Zeit: die Insel Kreta nach dem trojanischen Krieg.

Ilia und Idamante lieben einander, doch Ilia will wegen ihrer Herkunft diesem Gefühl nicht nachgeben. Auch Elektra liebt den Königssohn. Idomeneo ist auf der Heimfahrt vom zerstörten Troja in Seenot geraten und konnte sich nur retten, indem er dem Meeresgott Poseidon ein Opfer versprach: den ersten Menschen, dem er an Kretas Ufer begegnen werde. Zu seinem Entsetzen ist es Idamante. Der Plan, den Sohn zu retten, indem er ihn zusammen mit Elektra in deren Heimat schickt, schlägt fehl, weil bei der Abreise ein neues Unwetter losbricht, ja sogar ein Meeresungeheuer die Stadt und ihre Einwohner bedroht. Idomeneo muß nun den Priestern und dem bedrängten Volk den Zusammenhang aufdecken. Idamante will den Tod freiwillig auf sich nehemen. Vorher besiegt er noch das Ungeheuer. Als Idomeneo das Schwert gegen den Sohn hebt, stürzt Ilia dazwischen. Eine Orakelstimme verfügt, daß Idomeneo zugunsten von Idamante und Ilia auf den Thron verzichten soll. Elektra stürzt rasend vor Wut hinaus.
Für Mozart war dieser zweite Opernauftrag des Münchener Hofes – fünf Jahre lang hatte er auf eine solche Gelegenheit gewartet – wie der Aufruf zu einem schöpferischen Befreiungsakt. Wie besessen daran arbeitend, folgte er dem Libretto zwar in der Anlage, versuchte jedoch, über die erstarrten Formschemata der Opera seria, dieser historisch eigentlich schon überholten Gattung, hinauszukommen. Das heißt, er unterlief tendenziell die Nummernabfolge, indem er mit musikalischen Mitteln größere dramaturgische Einheiten schuf, Rezitative, Arien und Chöre eng ineinander verzahnte. Überhaupt nehmen Ensemble und Chor einen für die Opera seria ungewöhnlich breiten Raum ein. Neu ist schließlich die ungeheure Farbigkeit der Instrumentierung: Für die Münchener Uraufführung stand ein exzellentes Orchester zur Verfügung. Mit Idomeneo beginnt die Serie der reifen Meisterwerke des Opernkomponisten Mozart. Ein Problem heutiger Aufführungen bleibt, daß von Mozart selbst mehrere Fassungen überliefert sind, daß also jeweils bestimmte praktische Vorentscheidungen getroffen werden müssen.

Die Entführung aus dem Serail
Singspiel in drei Akten – Text von Johann Gottlieb Stephanie d. J., nach Christoph Friedrich Bretzner.
UA: Wien 1782
Personen: Bassa Selim (Sprechrolle) – Konstanze, Geliebte des Belmonte (S) – Blonde, Mädchen der Konstanze (S) – Belmonte (T) – Pedrillo, Bedienter des Belmonte und Aufseher über die Gärten des Bassa (T) – Osmin, Aufseher über das Landhaus des Bassa (B) – Klaas, ein Schiffer (Sprechrolle) – ein Stummer, Wache, Janitscharen, Sklaven, Sklavinnen (Chor).
Ort und Zeit: Landgut des Bassa, Mitte des 16. Jhs.

Belmonte, ein spanischer Edelmann, möchte seine Braut Konstanze aus türkischer Gefangenschaft befrei-

en. Seeräuber haben sie samt ihrer Zofe und Belmontes Diener entführt und an den Bassa (= Pascha) Selim verkauft. Pedrillo genießt gewisse Freiheiten, er hat sich durch sein Geschick als Gärtner die Gunst Selims erworben. Über ihn hat Belmonte den Aufenthaltsort erfahren. Als Belmonte sich dem Serail nähert, wird er von dem mißtrauischen Aufseher Osmin vertrieben. Doch schließlich gelingt es ihm, mit Pedrillo zu sprechen, der ihn als einen berühmten Baumeister beim Bassa einführen kann.

Konstanze fühlt sich von der aufrichtigen Liebe des Bassa bedrängt, denn sie kann ihren Verlobten Belmonte nicht vergessen. Osmin hat Blondchen als Sklavin bekommen, doch sie gibt ihm selbstbewußt zu verstehen, daß er mit seinen groben Paschamanieren bei ihr als Europäerin keine Chance habe. Von Pedrillo erfährt sie Belmontes Ankunft und überbringt Konstanze die freudige Nachricht. Alles wird zur Flucht vorbereitet. Mit einer Flasche Wein, dem ein Schlafmittel beigemischt ist, wird der wachsame Osmin unschädlich gemacht.

Belmonte entführt Konstanze aus dem Serail und eilt mit ihr zum bereitgestellten Schiff. Als Pedrillo und Blonde ihnen folgen wollen, werden sie von Osmin überrascht, der die Wachen alarmiert, die Flüchtigen einfangen und vor den Bassa bringen läßt. Konstanze bekennt dem Bassa ihre Liebe zu Belmonte. Zudem stellt sich heraus, daß Belmonte der Sohn des Todfeindes von Bassa Selim ist. Die Gefangenen erwarten gefaßt ihr Todesurteil. Doch der Bassa gibt ihnen wider Erwarten die Freiheit und verzichtet auf Konstanze. Ergriffen bedanken sich die vier Befreiten und preisen den Großmut des Bassa. Allein Osmin bedauert, daß ihn das überraschende Einlenken seines Herrn um die erhoffte Rache gebracht hat.

Auf Initiative Kaiser Josephs II. sollte in der Wiener Opernszene, bislang allein von der italienischen Tradition geprägt, das »Deutsche Singspiel« etabliert werden. Mozart erhielt so den Auftrag, ein quasi exemplarisches Werk dieser jungen Gattung zu schaffen. Und weil es noch keine verbindlichen Vorbilder gab, konnte sich hier sein Theatergenie ungehindert entfalten. Er setzte also keineswegs bloß Musiknummern zwischen die gesprochenen Dialoge – das waren die historischen Anfänge der Gattung »Singspiel« –, sondern schuf, beispielsweise gleich zu Beginn im Duett zwischen Osmin und Belmonte, fließende Übergänge vom Dialog in den Gesang, mischte liedhafte Elemente mit solchen der italienischen Buffo- und Seria-Tradition (Koloraturen) und entwickelte, vor allem in den Ensembles, eine feine Balance zwischen dem Ernst intimer Gefühlsdarstellung und buffonesker Aktion. Mozart schrieb dieses Werk, als er sich endlich aus Salzburg befreit und in Wien niedergelassen hatte, in einem der glücklichsten Abschnitte seines Lebens.

Le nozze di Figaro (Die Hochzeit des Figaro)

Commedia per musica in vier Akten – Text von Lorenzo da Ponte, nach Beaumarchais' Komödie »La folle journée ou Le Mariage de Figaro«.

UA: Wien 1784

Personen: Graf Almaviva (Bar) – Gräfin Almaviva (S) – Susanna, deren Kammermädchen und versprochene Braut des Figaro (S) – Figaro, Kammerdiener des Grafen (B) – Cherubino, Page des Grafen (S) – Marcellina (A) – Bartolo, Arzt aus Sevilla (B) – Basilio, Musikmeister (T) – Don Curzio, Richter (T) – Antonio, Gärtner des Grafen und Onkel der Susanna (B) – Barbarina, seine Tochter (S) – Bauern und Bäuerinnen, Gäste, Diener (Chor).

Ort und Zeit: Schloß des Grafen Almaviva bei Sevilla um 1780.

Graf Almaviva hat zwar offiziell auf das »ius primae noctis« verzichtet, das Feudalrecht auf die erste Nacht mit jeder Braut aus dem Kreis der Untergebenen, im Fall von Susanna aber hätte er doch gern den alten Zustand wiederhergestellt. So versucht er zunächst, um Zeit zu gewinnen, den Hochzeitstermin Susannas und Figaros mit allen Mitteln hinauszuzögern. Dabei kommen ihm Marcellina und Bartolo zu Hilfe, die aus eigenen Interessen heraus die geplante Hochzeit vereiteln wollen. Später stellt sich durch einen Zufall heraus, daß Figaro der uneheliche Sohn der beiden ist. Figaro und Susanna planen mit Hilfe der Gräfin, die unter den erotischen Abenteuern ihres Gemahls leidet, eine Intrige, um den Grafen bloßzustellen: Susanna soll mit ihm zum Schein ein Rendezvous vereinbaren, zu dem der Page Cherubino in Mädchenkleidern erscheinen soll. Die Gräfin könnte ihn dann in flagranti ertappen. Bei den Vorbereitungen kommt unerwartet der Graf dazwischen, und im Verlauf der nachfolgenden Turbulenzen wird sein Argwohn gegen die Gräfin immer mehr gesteigert, die er in Liebesaffären, z. B. mit Cherubino, verstrickt glaubt. Cherubino, Verehrer und Liebling aller Frauen im Schloß, war von Almaviva zuvor bei Barbarina erwischt, vom Dienst suspendiert und zum Regiment abkommandiert worden, als ihn der Graf auch noch im Zimmer von Susanna aufstöberte. Als Mädchen verkleidet bleibt Cherubino weiterhin im Schloß. Nun nimmt die Gräfin den Plan des Stelldicheins wieder auf. Statt Cherubino will sie jetzt selbst als Susanna verkleidet zum Rendezvous gehen. Figaro, nicht eingeweiht in diesen Plan, sieht, wie sich die vermeintliche Susanna im nächtlichen Garten dem Grafen nähert, und tobt vor Eifersucht. Susanna aber, als Gräfin verkleidet, klärt ihn auf. Noch eine ganze Weile geht das Verwirrspiel weiter, bis der Graf endlich seine Niederlage eingestehen muß. Er bittet die Gräfin um Entschuldigung. Der Hochzeit von Figaro und Susanna steht nun nichts mehr im Wege.

Es war ein kühnes Unterfangen, als sich Mozart und der kaiserliche Hoftheaterdichter Lorenzo da Ponte daranmachten, Beaumarchais' Komödie in eine Opera buffa umzuarbeiten. Zum einen handelte es sich um ein politisch höchst brisantes Stück, das Kaiser Joseph II. gerade eben verboten hatte, zum anderen schien ein derart vertracktes, intrigenreiches Theaterstück nicht gerade die ideale Vorlage für eine Oper zu sein. Der Kaiser gab schließlich die Erlaubnis gegen das Versprechen, es werde in der Oper nichts enthalten sein, »was gegen den Anstand und die Sitte verstößt«. Die Aufführung wurde ihn Wien, vor allem aber einige Monate später in Prag, ein glänzender Erfolg. Mozart ließ in diesem Werk alle Stereotypen der Buffo-Konvention weit hinter sich. Allein mit musikalischen Mitteln ermöglicht er den Blick in die innersten Regungen und Gemütsbewegungen der Akteure; ihr gesamtes Denken, Handeln und Fühlen ist, wie in einer Symphonie, in absolute Musik verwandelt. Über der musikalisch freigelegten erotischen Tiefenstruktur werden die an der Oberfläche stattfindenden Konflikte und Intrigen der Personen verschiedenen gesellschaftlichen Standes auch in ihrer politischen Dimension erst verständlich.

Don Giovanni
Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni
(Der bestrafte Verführer oder Don Giovanni)
Oper in zwei Akten – Text von Lorenzo da Ponte.
UA: Prag 1787
Personen: Don Giovanni (B) – Donna Anna (S), Braut von Don Ottavio (T) – Komtur (Commendatore), B – Donna Elvira, Dame aus Burgos, von Don Giovanni verlassen (S) – Leporello, Diener von Don Giovanni (B) – Masetto, ein Bauer (B), Bräutigam von Zerlina, Bäuerin (S) – Bäuerinnen und Bauern, Diener (Chor).
Ort und Zeit: eine spanische Stadt, Ende des 18. Jahrhunderts

Don Giovanni ist entdeckt worden, als er nachts ins Zimmer von Donna Anna eingedrungen ist, und muß nun Hals über Kopf fliehen. Im Zweikampf tötet er den Komtur, Donna Annas Vater, der ihm bewaffnet den Weg versperrt hat. Zusammen mit Leporello, der Wache gestanden hat, kann er unerkannt entkommen. An der Leiche ihres Vaters nimmt Donna Anna Don Ottavio den Schwur ab, die Tat zu rächen. Immer auf der Suche nach weiteren Abenteuern gelingt es Don Giovanni auf einer bäuerlichen Hochzeitsgesellschaft

Don Giovanni. Szene aus der Verfilmung von Joseph Losey (1979) mit Ruggero Raimondi in der Titelrolle

beinahe, die Braut Zerlina zu verführen, als ihm Donna Elvira dazwischen kommt. Von dieser auf die Spur gebracht, sind Donna Anna und Don Ottavio inzwischen überzeugt, daß es Don Giovanni war, der den Komtur getötet hat. Die beiden erscheinen zusammen mit Donna Elvira maskiert zu dem großen Fest, das Don Giovanni gibt. Herbeigerufen von den Hilferufen Zerlinas, die sich gegen die Zudringlichkeiten Don Giovannis wehrt, gelingt es ihnen beinahe, ihn zu überführen, doch Don Giovanni weiß die allgemeine Verwirrung geschickt zu nutzen und entkommt erneut. Nun spielt er Donna Elvira, die ihn noch immer liebt, die Komödie des reumütig zurückkehrenden Ehemannes vor – doch nur, um an ihre Zofe, sein nächstes Opfer, heranzukommen. Schnell wechseln Don Giovanni und Leporello dann die Kleider, damit Don Giovanni freie Hand hat, während Donna Elvira von Leporello abgelenkt wird. Inzwischen ist auch Masetto hinter Don Giovanni her, um sich zu rächen, doch er wird von ihm in eine Falle gelockt und verprügelt. In Zerlinas Armen findet der mißhandelte Masetto Trost. Der inzwischen von allen gejagte Verführer hat sich mit seinem Diener auf einen Friedhof geflüchtet. Als aus der Statue des hier begrabenen Komturs eine Stimme zur Ruhe mahnt, lädt Don Giovanni in seinem Übermut diese Statue zum Abendessen ein. An der festlich gedeckten Tafel erscheint zunächst Donna Elvira und versucht ein letztes Mal vergeblich, Don Giovanni zur Umkehr zu bewegen. Dann klopft tatsächlich der steinerne Gast an die Tür. Von Don Giovanni zu Tisch gebeten, fordert er diesen zur Reue auf, doch auch in diesem letzten Augeblick bleibt Don Giovanni in ungebrochenem Stolz bei seinem Nein und wird schließlich von höllischen Feuerschwaden verschlungen. Seine Widersacher versammeln sich am Ort des Grauens und zeigen sich befriedigt über die gerechte Strafe für den Frevler, bevor sie auseinandergehen, jeder des eigenen Weges.

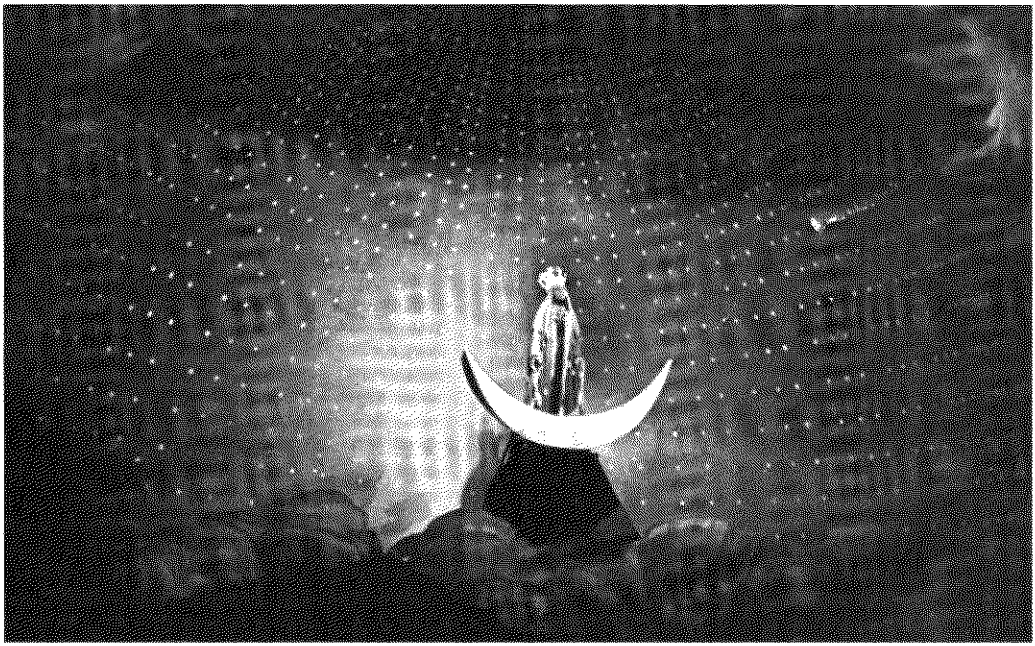
Der Don-Juan-Stoff, die Geschichte vom ruchlosen Frauenverführer, der für seine Vergehen mit der Höllenfahrt bestraft wird, war bereits vor Mozart Gegenstand etlicher musikalischer und literarischer Bearbeitungen. Mozart und Da Ponte haben freilich den Don-Juan-Mythos mit Aspekten ihrer eigenen sozialen Wirklichkeit, der des ausgehenden 18. Jahrhunderts, kombiniert. Als Buffo-Figur fortlaufend in komisch-grotesken Situationen agierend, repräsentiert Don Giovanni gleichzeitig – und insoweit ist er eine tragische Figur – das untergehende erotische Zeitalter. Don Giovanni ist zum Scheitern verurteilt, und am Ende triumphiert die neue bürgerliche Moral der Wohlanständigkeit, verkörpert durch Don Ottavio. Aber genauso wie Don Giovannis Höllenfahrt, so findet auch der Triumph des neuen Zeitalters und dessen Repräsentanten innerhalb von Mozarts »musikalischem Welttheater« (Attila Csampai) statt: Die Wahrheit dieser Bühnenfiguren liegt darin, daß sie mit allen Fasern ihres menschlichen Seins Musik sind. Diese Musik aber hat mit dem Urteil über Gut und Böse nichts zu tun.

Così fan tutte ossia La scuola degli amanti (So machen sie's alle oder Die Schule der Liebenden)
Dramma giocoso in zwei Akten – Text: Lorenzo da Ponte.
UA: Wien 1790
Personen: Fiordiligi und Dorabella, Schwestern (S) – Guglielmo, mit Fiordiligi verlobt (Bar) – Ferrando, mit Dorabella verlobt (T) – Despina, Kammerzofe (S) – Don Alfonso, ein alter Philosoph (B) – Soldaten, Diener, Seeleute (Chor).
Ort und Zeit: Neapel, 1790

Der »Philosoph« Don Alfonso will seine beiden jungen Freunde Guglielmo und Ferrando, die ein Loblied auf die Schönheit und Beständigkeit ihrer Bräute singen, davon überzeugen, daß sie einem Wunschbild anhängen. Er schließt mit den beiden eine Wette ab: Innerhalb von 24 Stunden werde er den Nachweis des Treuebruchs der beiden Geliebten liefern.

Ferrando und Guglielmo – beide sind Offiziere – täuschen vor, plötzlich zu ihrem Regiment gerufen zu werden, und lassen ihre Bräute nach einer fingierten Abschiedsszene verzweifelt zurück. Despina, von Don Alfonso halb in das geplante Spiel eingeweiht, rät Dorabella und Fiordiligi, doch nicht ihren traurigen Gedanken nachzuhängen, sondern die Zeit zu ihrem Vergnügen zu nutzen, und führt die beiden durch eine fremdländische Verkleidung unkenntlich gemachten Offiziere als albanische Kavaliere bei den beiden Frauen ein. Mit vertauschten Rollen werben nun Ferrando und Guglielmo, von sanfter Überredung bis zum Selbstmordversuch alle Register ihrer Verführungskünste ziehend, um Fiordiligi und Dorabella – mit Erfolg. Um die Vergangenheit wirksam abzuschließen, werden sogleich Eheverträge unterzeichnet, doch in die Hochzeitsfeier herein kündet der Militärmarsch die unerwartete Rückkehr der beiden Verlobten an. Die frisch angetrauten Männer werden in Panik im Nebenzimmer versteckt, und schon treten Ferrando und Guglielmo herein, das inszenierte Spiel wird aufgedeckt. Don Alfonso hat die Wette gewonnen, die ursprünglich verlobten Paare versöhnen sich schließlich, um eine bittere Lebenseinsicht reicher.

Während im ausgehenden »Ancien régime« die Thematik der Treueprobe samt der daraus gezogenen nüchternen Lehre durchaus dem Zeitgeist entsprach, tat sich die Folgezeit bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts schwer mit dieser Oper. War die Uraufführung mit fünf folgenden Vorstellungen noch ein Erfolg, so versuchte man im 19. Jahrhundert, um wenig-



Die Zauberflöte. Deutsches Opernhaus Berlin. Königin der Nacht: Erna Berger; Bühnenbild: Karl Friedrich Schinkel

stens die Musik zu »retten«, mit zahlreichen deutschen »Übersetzungen« und Umdichtungen das angeblich Anstößige des Werks zu entschärfen. Man konnte sich dabei auf so prominente Musiker wie Beethoven und Wagner berufen, die sich mit ihren Zeitgenossen einig waren, was das Urteil über das »moralisch verwerfliche« Libretto betrifft. Mit Gustav Mahler und Richard Strauss begann die allmähliche Wiederannäherung an Mozarts und Da Pontes Original. Aber auch wenn sich heute jenes moralische Problem nicht mehr stellt, so bleibt es doch Aufgabe einer jeden Inszenierung, einen akzeptablen Weg zwischen den Extremen eines leeren, bloß klamaukhaft und witzig überdrehten Spiels und einer pädagogisch bemühten Betonung vermeintlich zynischer Intentionen des Librettos zu finden. Mozarts Musik stellt diese Aufgabe unweigerlich: Ist die komponierte Verführung wirklich »nur gespielt«, erliegt die so Verführte »nur« einem Phantom? Zwischen den beiden neu gebildeten Paaren kommen immerhin Gefühle musikalisch zum Ausdruck, die sich zuvor, zwischen den Verlobten, nicht gezeigt hatten. Nichts ist am Ende des Spiels mehr wie zuvor. Von daher bleibt die Versöhnung fragwürdig – oder aber sie erweist die Notwendigkeit rationaler Konstruktion im Sinn aufgeklärter »Lebensplanung«. Mozarts Musik verweigert eine eindeutige Antwort darauf.

Die Zauberflöte
Deutsche Oper in zwei Akten – Text von Emanuel Schikaneder.
UA: Wien 1791
Personen: Sarastro (B) – Tamino (T) – Sprecher (B) – drei Priester (T, B, Sprechrolle) – Königin der Nacht (S) – Pamina, ihre Tochter (S) – drei Damen der Königin (S, S, A) – drei Knaben (S, S, A) – Papageno (B) – Papagena (S) – Monostatos, ein Mohr (T) – zwei Geharnischte (T, B) – drei Sklaven (Sprechrollen) – Priester, Sklaven, Gefolge (Chor).
Ort: Reich der Königin der Nacht (1. Akt), Reich Sarastros (2. Akt).

Prinz Tamino, in einsamer Gegend auf der Jagd, wird von einer Schlange bedroht. Die drei Damen der Königin erlegen das Ungeheuer und übergeben Tamino im Auftrag ihrer Herrin ein Bildnis von Pamina, in das er sich sofort verliebt. Unter lautem Donner erscheint nun die Königin der Nacht selbst, beklagt ihr Leid als Mutter, weil Sarastro ihr die Tochter Pamina geraubt habe, und verspricht Tamino, ihm Pamina zur Frau zu geben, wenn er sie befreie. Die drei Damen bestimmen den Naturmenschen Papageno, der im Auftrag der Königin als Vogelfänger unterwegs ist, zum Begleiter Taminos; jeder erhält zum Schutz vor Gefahren ein Zau-

berinstrument: Tamino eine Zauberflöte, Papageno ein Glockenspiel. Geführt von drei Knaben, machen sich Tamino und Papageno auf den Weg in Sarastros Reich.
Papageno findet die von Monostatos bewachte Pamina. Mit Hilfe des Glockenspiels gelingt den beiden die Flucht. Tamino versucht vergeblich, in Sarastros Tempel einzudringen. Ein Priester belehrt ihn über Sarastros Absicht, Pamina dem bösen Einfluß der Königin der Nacht zu entziehen. Als Tamino erfährt, daß Pamina noch lebt, fängt er an, auf seiner Zauberflöte zu spielen. Pamina und Papageno laufen dem Ton der Flöte nach, doch sie werden gefaßt und vor Sarastro geführt, wo Tamino und Pamina einander in die Arme fallen. Sarastro, der zuvor Pamina gegenüber angedeutet hatte, daß er sie begehre, muß nun die Liebe der beiden zur Kenntnis nehmen. Bevor sie ein Paar werden dürfen, sollen sie sich einer strengen Prüfung ihrer Liebe und Tugend unterziehen. Papageno erklärt sich zur Prüfung erst bereit, als ihm ein Mädchen in Aussicht gestellt wird. Doch schon an das Schweigegebot kann er sich nicht halten. Als er sich – der vielen Prüfungen und Enttäuschungen überdrüssig – verzweifelt das Leben nehmen will, erhält er endlich seine Papagena. Indessen erscheint die Königin der Nacht ihrer Tochter Pamina und fordert sie zum Mord an Sarastro auf. Außerstande dazu will diese sich nun selbst töten, weil sie Taminos Schweigen als Gleichgültigkeit mißdeutet. Die drei Knaben jedoch halten sie davor zurück und geben ihr neuen Mut. Tamino, der vorgibt, selbst den Tod nicht zu fürchten, wird für würdig befunden, Mitglied von Sarastros Männerbund zu werden. Den letzten Teil des Prüfungsweges darf das Paar gemeinsam gehen. Mit Hilfe der Zauberflöte durchschreiten Tamino und Pamina Feuer und Wasser und treten nun gereinigt in den Tempel ein. Die Königin der Nacht wird unter Donner und Blitz in die ewige Finsternis gestoßen, während das neue Paar feierliche Aufnahme in den Kreis der »Eingeweihten« findet.
Die Aufführungsgeschichte der Zauberflöte hat Mozart und Schikaneder recht gegeben, die aus einer Kombination ganz verschiedener Elemente – Märchen und Volktheater, Opera seria und Singspiel, Freimaurerphilosophie und Bürgermoral – dieses so bühnenwirksame Stück geschaffen haben: Von der Uraufführung an bis in die Gegenwart behielt die Zauberflöte ihre beispiellose Popularität. Dennoch gibt es bis heute dagegen auch den Streit um Logik und Qualität des Textbuches, ein Streit, der zwar vorwiegend akademisch geführt wird, aber doch gravierende Auswirkungen auf die Art der Inszenierungen haben kann. Es geht dabei um den oft beschriebenen »Bruch« im Libretto: Im ersten Akt ist die Königin der Nacht die »Gute«, Sarastro der »Böse«, im zweiten Akt ist es genau umgekehrt. Beruht diese Unlogik auf einem dramaturgischen Fehler? Beim genaueren Hinsehen und Hinhören ergibt diese »Unlogik« durchaus ihren Sinn: Aus der Königin der Nacht sprechen verletzter Stolz – sie mußte Sarastro die Herrschaft über den Sonnenkreis abgeben – und Mutterliebe, schließlich Rachegefühle. Im zweiten Akt wechselt die Perspektive. Nun wird alles von der Warte des freimaurerisch-aufgeklärten Menschheitsideals aus gesehen – aber die Wirklichkeit in Sarastros Männerorden entspricht diesem Ideal kaum. Entgegen allen schönen Reden kann auch diese Ordnung nicht auf Gewalt verzichten: Es gibt Sklaven; wer sich nicht fügt, wird drastisch bestraft (Monostatos); am Ende rächt sich Sarastro sehr wohl an der Königin der Nacht; es herrscht eine ausgesprochene Frauenfeindlichkeit (Sarastro zu Pamina: »Ein Mann muß eure Herzen leiten, denn ohne ihn pflegt jedes Weib aus ihrem Wirkungskreis zu schreiten!«); und die Schlußsequenz lautet: »Es siegte die Stärke.« Auf der Ebene von Mozarts Musik freilich ist die Gestalt Sarastro genauso wahrhaftig wie die der Königin der Nacht. Wo sich jedoch diese sozusagen »direkt«, allenfalls stilisiert durch das Seria-Element der Koloraturen, äußert, verrät bei Sarastro allein die Musik, was er in Worten nicht sagt: Er begehrt Pamina, während er von allgemeinen humanistischen Idealen redet (»Hallenarie«).
Mozart geht also durch seine Musik auf Distanz zu den im Text formulierten Wertungen. »Er denunziert nicht die Gefühle seiner Figuren, sondern er verleiht ihren Konflikten durch die Musik eine existentielle, universale Dimension« (Attila Csampai).

Symphonien

An den gut über 40 Symphonien, die Mozart insgesamt geschrieben hat, zeichnen sich die Stationen seines musikalischen Lebensweges ab. Gleichzeitig läßt sich an ihnen ebenso wie an den Symphonien Joseph Haydns ablesen, aus welchen Wurzeln sich die Gattung der Symphonie bis zu dem Stadium entwickelt hat, an dem dann Beethoven anknüpfen konnte. In Paris, London, Wien, Mailand, Rom und Neapel, den maßgeblichen Zentren der damaligen Musikwelt, tat Mozart das, was von ihm erwartet wurde: Er hörte sich in den jeweils gängigen Musikstil ein und komponierte dann das, was das Publikum erwartungsgemäß hören wollte. Die repräsentativen Stücke in der Standardbesetzung der Streichinstrumente mit je zwei Oboen und Hörnern, die zu festlichen Anlässen bei Hofe oder in Konzertsälen gespielt wurden, trugen fast überall die italienische Bezeichnung »Sinfonia«. Ursprünglich spielte man diese Stücke – später Ouvertüren genannt – als Einleitung zu Opern, aber sie ließen sich auch sonst vielseitig verwenden.
Von seinem neunten Lebensjahr an schrieb Mozart sol-

che Symphonien, die in der Regel aus drei Sätzen bestehen: schnell – langsam (meist ein empfindsames Andante) – schnell (oft mit »Presto« überschrieben). In Wien pflegte man vor dem Presto ein Menuett einzufügen. Mozart hat die dreisätzige und die viersätzige Variante nebeneinander gepflegt. Im Verlauf der vieljährigen musikalischen Erfahrung entwickelte er auch in den Symphonien mehr und mehr seine persönliche Schreibweise.

Die *g-moll-Symphonie KV 183* des Jahres 1773 gilt als Mozarts erstes symphonisches Meisterwerk. Neu ist die Moll-Tonart (das gleiche g-moll wie das der großen späten Symphonie), neu ist die durchweg leidenschaftliche Bewegtheit, die Schroffheit und Dramatik in heftig zupackendem Unisono, in den dynamischen Kontrasten und im ruhelosen Vorwärtsschreiten. Auch die idyllische Bläser-Episode im Trio des Menuetts kann den Eindruck des Unerbittlichen kaum mildern. Diese Symphonie des 17jährigen ist der geniale Wurf eines Komponisten, der gerade dabei ist, seine ganz und gar eigene symphonische Sprache zu entwickeln, und dabei neue Ausdrucksbereiche entdeckt.

Wenig später entstand die *C-Dur-Symphonie KV 200*. Ihr Kopfsatz lebt vom wohldosiert eingesetzten Kontrast zwischen festlichem Tutti und lyrischer Kantabilität im durchsichtigen Bläser-Streicher-Satz. Das intime Andante berührt den Bereich der Kammermusik, während Menuett und Presto wieder feinsinnige Instrumentations- und Satzstudien vorstellen.

Mit der *Symphonie in A-Dur KV 201* ist die Dreiergruppe dieser frühen symphonischen Meisterwerke komplett. Hier erreicht Mozart eine bislang nicht dagewesene Dichte und Konzentration seiner Orchestersprache, indem er ganz entschieden kontrapunktische Stilmittel einsetzt. Mit dem ersten Erklingen des Themas im Piano – charakteristisch die fallende Oktav und das folgende Spiel mit dem Halbton – entfaltet sich ein zunehmend dichter werdendes Satzgewebe, in dem »Thema« und »Begleitung« schließlich kaum mehr zu unterscheiden sind. Das Andante erhält sein unverwechselbares Timbre von den gedämpften Streichern, im Menuett ist der punktierte Rhythmus konstruktiv eingesetzt, und im brillanten Finale spielt das Oktavintervall erneut eine wichtige Rolle.

Vier Jahre dauerte es nun, bis Mozart wieder eine Symphonie schrieb, die *Symphonie D-Dur KV 297*, die dreisätzige »Pariser Symphonie« des Jahres 1778. In den berühmten »Concerts spirituels« hatte er Gelegenheit, sich dem Pariser Publikum zu stellen. Die vielen Korrekturen und Umarbeitungen in der Handschrift lassen erkennen, wie intensiv der Komponist daran gearbeitet hat, den »richtigen Ton« zu finden. Er kam dem Publikum sogar so weit entgegen, daß er nach der Uraufführung eine neue Fassung des langsamen Satzes schrieb, weil die erste nicht so gut angekommen war. Diese äußeren Zwänge haben ihn offensichtlich angespornt, denn diese Symphonie ist alles andere als ein beiläufiges Routinestück im Pariser Zeitgeschmack: In ihr findet Mozart erstmals den Gestus der »großen« Symphonie, in der großen Besetzung von Holz- und Blechbläsern ebenso wie in der Anlage der drei Sätze, dem wuchtigen ersten Satz mit seinen grandiosen Steigerungen, dem subtilen, eindringlichen Andantino und dem temperamentvollen Finale.

Die *Symphonie B-Dur KV 319*, komponiert 1779 in Salzburg nach der Rückkehr von der Pariser Reise, setzt den mit der Pariser Symphonie eingeschlagenen Weg in eine eher kammermusikalische Richtung fort. Die Besetzung ist sparsamer, doch findet sich auch hier eine Fülle melodischer und motivischer Einfälle, die intensiv kontrapunktisch verarbeitet werden. In der Durchführung des ersten Satzes taucht jenes Vierton-Motiv auf, das später im Zentrum des »Jupiter«-Symphonie-Finales steht. Der ursprünglich dreisätzigen Symphonie hat Mozart nachträglich das Menuett eingefügt.

Mit der *Symphonie C-Dur KV 338* im Reisegepäck begab sich Mozart im Frühjahr 1781 von München aus, wo soeben sein »Idomeneo« uraufgeführt worden war, nach Wien. In einer Akademie der dortigen »Tonkünstler-Societät« stellte er sich mit dieser letzten in Salzburg komponierten Symphonie dem Wiener Publikum. Die große symphonische Form wird hier so erreicht, daß vorwiegend kleine Bausteine aneinandergefügt und kombiniert werden. Wieder ist es die polyphone Satzweise, die – nicht erst in den Durchführungen – aus den kleinen Bestandteilen ein prozeßhaftes, organisches Ganzes entstehen läßt. Der langsame Satz, in der Farbe des reinen Streicherklangs, bildet die kantable Mitte, wogegen sich im Finale ein geistvoll virtuoses Musizieren entfaltet.

Symphonie D-Dur KV 385 (»Haffner«)

Mit der Haffner-Symphonie beginnt die Reihe der letzten sechs »Meistersymphonien« Mozarts. Sie geht auf eine Festmusik zurück, die Mozart im Juli 1782 für die befreundete Salzburger Familie Haffner schrieb. Von den 6 Sätzen dieser Festmusik, einer Serenade, nahm Mozart den einleitenden Marsch und eins der beiden Menuette heraus, so daß er das nunmehr viersätzige Werk in einer seiner Akademien in Wien als Symphonie verwenden konnte. Den beiden Ecksätzen fügte er Klarinetten und Flöten hinzu. Ihrer Herkunft als festlicher Serenade gemäß strahlt diese Symphonie Würde und Klarheit aus, nicht ohne besinnliche (im Andante) und volkstümliche (im Menuett) Zwischentöne.

Symphonie C-Dur KV 425 (»Linzer«)

Auf der Rückreise von einem Besuch beim Vater in Salzburg machte das junge Ehepaar Mozart in Linz Sta-

tion. Für die dort kurzfristig angesetzte Akademie mußte Mozart »über hals und kopf«, wie er später berichtete, eine neue Symphonie schreiben. Erstmals begann er eine Symphonie, wie Haydn so oft, mit einer langsamen Einleitung. Aber anders als bei Haydn, der oftmals unterschiedliche thematische Gedanken sich aneinander abarbeiten läßt und einander anverwandelt, bleiben im anschließenden Allegro die verschiedenen thematischen Elemente voneinander abgegrenzt bestehen, sind jedoch gleichzeitig in einen völlig selbstverständlichen, einheitlichen Ablauf eingefügt. Freilich können sie jederzeit die Funktion und Position wechseln – wie etwa jene beiläufige Violinfloskel vor der Durchführung später selber substantieller Bestandteil wird. Bemerkenswert am 2. Satz, einem ausdrucksvollen Siciliano in Sonatensatzform, ist, daß die Besetzung nicht reduziert ist: Auch Pauken und Trompeten nehmen teil an der »sprechenden« Instrumentierung. Das Trio des Menuetts schlägt einen ländlerischen Tonfall an, und das Presto überrascht weniger durch seinen temperamentvollen und brillanten Charakter als durch die strenge formale Durcharbeitung.

Symphonie D-Dur KV 504 (»Prager«)

Als Mozart im Januar 1787 nach Prag eingeladen wurde, um dort seinen »Figaro« zu dirigieren, brachte er aus Wien die wenige Wochen vorher fertiggestellte Symphonie mit, die nach dem Ort ihrer Uraufführung den Beinamen »Prager« erhielt. Daß sie aus drei Sätzen besteht, also kein Menuett enthält, hat nichts mit der alten Dreisätzigkeit der italienischen »Sinfonia« zu tun. Mozart verzichtete offensichtlich ganz bewußt darauf, den drei so dicht gearbeiteten Sonatensätzen dieser Symphonie noch einen stilisierten Tanzsatz hinzuzufügen. Nicht daß er alle Spuren des »Galanten« – das ist ja der Herkunftsbereich des Menuetts – ganz aus dieser Symphonie getilgt hätte – im Gegenteil: Die drei Sätze dieser Symphonie haben geradezu zum Thema, wie die beiden musikalischen Prinzipien des ausgehenden 18. Jahrhunderts, das »Galante« und das »Gelehrte«, aufeinander wirken, dramatische Spannung erzeugen – wie im 1. und 3. Satz – oder sich vollständig versöhnen – wie im langsamen Mittelsatz, dem Andante. Unmittelbar dazu gehört in allen drei Sätzen das Element der Klangfarben und der dynamischen Kontraste.

Symphonie Es-Dur KV 543

Im Gegensatz zur »Prager Symphonie« weiß man bei den letzten drei Symphonien weder vom Anlaß der Entstehung noch von einer Aufführung. Mozart hat alle drei kurz nacheinander im Sommer 1788 geschrieben, als erste die Symphonie Es-Dur KV 543. Die neuere Mozartforschung hat plausibel gemacht, daß Joseph Haydns 6 Pariser Symphonien möglicherweise den Anstoß zur Komposition gegeben haben. Die langsame Einleitung jedenfalls verweist direkt auf Haydn, aber auch auf den Beginn der »Zauberflöte«, wie man überhaupt diese Symphonie mit deren Freimaurerwelt in Verbindung gebracht hat. An Haydn erinnert auch der monothematische letzte Satz mit seinem fast übermütigen Spiel harmonischer und kontrapunktischer Einfälle. Feierliches Pathos, vorübergehend ins Dramatische gesteigert, prägt dagegen das Andante, und das Menuett, mit der Ländlerseligkeit seines Trios mittendrin, bringt den Es-Dur-Orchesterklang prächtig zum Leuchten.

Symphonie g-moll KV 550

In ganz andere Welten führt diese vorletzte Symphonie Mozarts. Sie hat im Lauf der Geschichte die unterschiedlichsten Deutungen erfahren. Bis heute wirksam ist die Vorstellung, die im 19. Jahrhundert aufkam, hier habe das einsame, verkannte Genie seine innere Not in Töne gesetzt. Richtig ist sicher, daß Mozart zu dieser Zeit inneren und äußeren Belastungen ausgesetzt war. Aber es widerspricht völlig der Ästhetik seiner Zeit, dies als subjektiven Ausdruck ins musikalische Werk zu setzen. Allerdings hat Mozart die Tonart g-moll in der Oper mit den Affekten von Traurigkeit und Verzweiflung verbunden (Constanze, Pamina), und der Zug des Unerbittlichen, ja des Ausweglosen, fand sich schon in der frühen g-moll-Symphonie (KV 183) und im g-moll-Streichquintett (KV 516), und als musikalische Charaktere treten solche Affekte nun auch hier auf die imaginäre Bühne dieser Symphonie. Dabei stößt Mozart kompromißlos wie nie an die Grenzen des für seine Zeit ästhetisch Tragbaren vor: Im ersten und letzten Satz vor allem durch eine Harmonik, die die zentrifugalen Kräfte der Themenkomplexe rigoros freisetzt, im Andante durch den substantiellen Einsatz der Klangfarben, im Menuett durch den fast mechanisch durchkonstruierten Kontrapunkt.

Symphonie C-Dur KV 551 (»Jupiter«)

Obwohl spätere Zutat, trägt diese Symphonie ihren Beinamen »Jupiter« nicht zu Unrecht: Sie ist absoluter Höhepunkt und Abschluß von Mozarts symphonischem Schaffen. Waren die beiden vorangehenden Symphonien jeweils *einer* Ausdruckssphäre besonders verpflichtet, so geht es nun um Synthese und universale Einheit. Dem dient nicht nur die Wahl der Tonart: C-Dur als neutrale Mitte des gesamten Tonartensystems, nach allen Seiten offen. Bereits im Thema des ersten Satzes verbinden sich innerhalb von vier Takten zwei musikalische Welten zu einem selbstverständlichen Ganzen. Die »sprechende« Pause zwischen diesen beiden Bestandteilen gewinnt im Verlauf des Satzes als Konstruktionsprinzip große Bedeutung. Auch das Andante cantabile beschränkt sich nicht darauf, ei-

ne bestimmte Grundstimmung poetisch nachzuzeichnen, sondern folgt einem inneren Geschehen, einem Spannungsverlauf mit unerwarteten Einbrüchen. Im Menuett ergänzen sich, völlig unspektakulär, schwebende Chromatik in zarten Klangfarben und lapidare Füllung des metrischen Gehäuses. Ganz außerhalb jeder Konvention steht jedoch der letzte Satz. Zum ersten Mal in der Geschichte der Symphonie erhält ein Finalsatz gleiches, wenn nicht größeres Gewicht als der erste Satz. Traditionelles Fugenverfahren und klassische Durchführungstechnik sind hier zu einer nie dagewesenen Einheit verwoben, aber eben so, daß bei aller Kompliziertheit der Eindruck zwar atemberaubender, aber doch selbstverständlicher Konsequenz entsteht.

Divertimenti und Serenaden

Mozart hat fast alle seine Werke auf Bestellung oder für ganz bestimmte Anlässe geschrieben, und insofern handelt es sich durchweg um »Gebrauchsmusik«, freilich nicht in der negativ gefärbten Bedeutung des Wortes, wie wir es heute kennen. Im engeren Sinn geht es hier um sogenannte »Gesellschaftsmusik«, um Musik also, die von adligen oder bürgerlichen Auftraggebern für bestimmte Anlässe gebraucht wurde: Staatsbesuche, Familienfeiern, Empfänge, Tafelrunden oder Bälle. Mozart hat viele solcher Aufträge ausgeführt – das war eine Verdienstmöglichkeit –, und einige dieser Stücke unter den wechselnden Bezeichnungen »Divertimento« oder »Serenade« können ohne weiteres zu seinen Meisterwerken gerechnet werden.

Das *Divertimento D-Dur KV 136* (1772), nach der zweiten Italienreise entstanden, ist ein exzellentes Beispiel italienisch inspirierter Musik des jungen Mozart. Die Bezeichnung »Divertimento« darf dabei ganz wörtlich genommen werden: Musik zur Unterhaltung, wie sie in italienischen Konzertsälen der Zeit üblich war.

Der Entstehungsanlaß der *Serenata notturna D-Dur KV 239* ist nicht bekannt, doch muß es damit eine besondere Bewandtnis haben, wie die Besetzung zeigt: Dem Streichorchester ohne Kontrabaß ist ein Paar Pauken beigegeben; ein Solo-Streichquartett ohne Violoncello, dafür mit Kontrabaß, bildet das Gegenensemble. Es wird, analog zur alten Concerto-grosso-Praxis, im Tutti-Solo-Wechsel musiziert.

Die *Haffner-Serenade D-Dur KV 250* schrieb Mozart zur Hochzeit Elisabeth Haffners, der Tochter eines Salzburger Bürgermeisters und Großhändlers. Sie umfaßt 9 Sätze und enthält, ähnlich wie die beiden D-Dur-Serenaden KV 203 und 204, ein eingebautes kleines Violinkonzert.

An der Salzburger Universität gab es den Brauch der sogenannten Finalmusiken: Jeweils am Ende des Sommersemesters wurde eine Serenade oder ein Divertimento zu Ehren der Professoren oder des Erzbischofs im Freien musiziert. Das *Divertimento D-Dur KV 251* ist eines dieser Stücke. Es ist von zauberhaft unbeschwerter Stimmung und mit Streichern, zwei Hörnern und einer Oboe besetzt, die teilweise solistisch hervortritt. Ein privater Anlaß für dieses Divertimento war der Geburtstag von Mozarts Schwester Nannerl.

Nach einer Solostelle in einem der Trios hat die *Posthornserenade D-Dur KV 320* ihren Namen bekommen. Hier sind die Grenzen einfacher Unterhaltungsmusik längst überschritten. Das siebensätzige Werk erreicht symphonische Dimensionen. In den Sätzen drei bis fünf finden sich Solo-Einlagen der Holzbläser.

1782 stellte Kaiser Joseph II. ein Ensemble von 8 Bläsern zusammen, das von da an bei vielen Gelegenheiten aufzuspielen hatte. Zahlreiche Mitglieder des Wiener Hochadels richteten sich daraufhin ebenfalls solche »Harmoniemusik«-Ensembles ein, meist in der Standardbesetzung eines Oktetts von je zwei Oboen, Klarinetten, Hörnern und Fagotten. Mozarts *Serenade c-moll KV 388* für acht Bläser fällt aus dem Rahmen der üblichen Gesellschaftsmusiken, auch seiner eigenen, heraus. Weder von der Tonart noch von ihrem kompositorischen Ernst her paßt sie zu irgendeinem der gewohnten Serenadenanlässe, und es ist auch nicht bekannt, wofür sie gedacht war.

In der *Serenade B-Dur KV 361*, »Gran Partita« genannt, hat Mozart die »Harmonie«-Besetzung auf 12 Blasinstrumente erweitert, dazu kommt ein Kontrabaß. Neu sind hier die Bassetthörner, Altklarinetten dunkler Klangfärbung. Der einmalige Reiz dieser Serenade liegt darin, daß der Komponist die gewaltige Besetzung zu einer meisterhaften Instrumentationsstudie nutzt.

Das *Dorfmusikanten-Sextett in F-Dur KV 522* hat Mozart in eindeutig parodistischer Absicht geschrieben. Noch mehr als über stümpernde Musiker macht er sich hier über einfallslose Komponisten lustig.

Kaum ein anderes Werk Mozarts ist so populär geworden wie die *Serenade G-Dur KV 525, (»Eine kleine Nachtmusik«)*, wegen der einprägsamen Melodik wohl ebenso wie wegen des Titels, den Mozart selbst in sein Werkverzeichnis notiert hat. Das nur mit Streichern besetzte, viersätzige Werk gilt als Inbegriff klassisch-vollendeter Schönheit. Auffällig gemeinsam ist den Themen aller 4 Sätze die räumlich ausholende Geste. Im Moll-Teil der Romanze dagegen erklingt ein kleines Doppelschlagmotiv im Dialog zwischen erster Violine und Baß.

Instrumentalkonzerte

Klavierkonzerte

Mozart, der als klavierspielendes Wunderkind Europa bereist hatte, war frühzeitig mit der Gattung bekannt-

geworden, die man als »Klavierkonzert« bezeichnete: Virtuose Klavierstücke mit Begleitung eines Orchesters. Und als komponierender Virtuose begann Mozart sehr bald, sich solche Stücke selber zu schreiben. Dabei vollzog er hier den Schritt vom aneignenden Imitieren fremder Vorbilder – Johann Christian Bach war ein solches – zum Erschaffen neuer, noch nie dagewesener Formen in atemberaubendem Tempo. Und es blieb dabei, daß jedes der insgesamt 23 Klavierkonzerte sein eigenes Gesicht bekam. Mozart ist, im engeren Sinn, zum Erfinder der Gattung Klavierkonzert geworden: Er entwickelte das Klavier zum individuell sprechenden Instrument und erweckte das Orchester vom stichwortliefernden Begleiter zum eigenständigen, symphonischen Partner.

Bereits mit dem ersten eigenständigen *Klavierkonzert D-Dur KV 175* schlägt der 17jährige diesen Weg ein. Den ersten Höhepunkt erreicht er dann 1777 mit dem *Klavierkonzert Es-Dur KV 271*, nach der Pariser Pianistin, für die Mozart es geschrieben hat, »Jeunehomme«-Konzert genannt. Schon der Anfang dieses Konzerts war ein Geniestreich: Das Klavier setzt völlig überraschend gleich im zweiten Takt, nach einer Tutti-Fanfare, ein, und damit ist der Grund gelegt für das partnerschaftliche Musizieren, das künftig alle weiteren Konzerte in jeweils eigenen Varianten prägen sollte. Eher am Rande stehen Werke wie das *Konzert für drei Klaviere F-Dur KV 242*, bei Gelegenheit für eine Gräfin und deren beide Töchter komponiert, und das Konzert für zwei *Klaviere Es-Dur KV 365*, ein bravouröses Musizierstück für zwei gleichwertige Solopartner – Mozart hat es 1779 für sich und seine Schwester geschrieben. Die *3 Konzerte in F-Dur, A-Dur* und *C-Dur KV 413-415* stehen am Beginn von Mozarts Pianistenlaufbahn in Wien, und was er dazu gleichsam programmatisch auch für die Serie der folgenden Konzerte an seinen Vater schrieb, verrät etwas vom Geheimnis ihres Erfolgs: »die Concerten sind eben das Mittelding zwischen zu schwer und zu leicht, sind sehr Brillant – angenehm in die ohren – Natürlich, ohne in das leere zu fallen – hie und da können auch kenner allein satisfaction erhalten – doch so, daß die Nichtkenner damit zufrieden seyn müssen ohne zu wissen warum.«

Zwischen 1784 und 1786 entstehen 12 Klavierkonzerte, und die meisten davon stellt Mozart in eigenen Veranstaltungen, »Akademien« genannt, dem Publikum selbst vor. Das erste davon, das *Klavierkonzert Es-Dur KV 449*, knüpft nicht nur in der Tonart am Jeunehomme-Konzert an: Das Dialogisieren zwischen Solist und Orchester ist ausgeweitet zum Agieren und Reagieren auf einer imaginären Bühne. Mehr und mehr sieht Mozart auch das Orchester nicht mehr als geschlossene Gruppe, sondern begreift es in seiner Zusammensetzung aus Individuen. So treten Streicher und Bläser, einzeln oder in verschiedenen Gruppierungen, mit dem Soloinstrument oder untereinander in Beziehung. Die *Klavierkonzerte B-Dur KV 450, D-Dur KV 451* und *G-Dur KV 453* dokumentieren diese Entwicklung auf jeweils eigene Art, wobei mit dem G-Dur-Konzert, in seiner Mischung aus intim und virtuos, eine neue Stufe der Meisterschaft erreicht ist. Die Orchesterfarben leuchten, vor allem durch die ungemein differenzierte Behandlung der Holzbläser, in ungeahnter Farbigkeit. Mozart schreibt dieses Konzert, wie auch KV 449, für seine begabte Schülerin Babette Ployer. Zu dem besonderen Charme des Konzerts bemerkt Alfred Einstein: »In freundlicher Tonart steckt es voll geheimen Lächelns und geheimer Trauer.«

Die nächsten beiden Konzerte, *B-Dur KV 456* und *F-Dur KV 459* beginnen, wie schon KV 451 und 453, mit einem marschartigen Motiv – vielleicht als Zugeständnis an eine Modeströmung. Aber das Zugeständnis wäre sehr äußerlich: Als ob er seine Freiheit von allen Modeströmungen demonstrieren wollte, findet Mozart in jedem dieser Konzerte einen ganz eigenen Weg, mit dem angeschlagenen Marschthema umzugehen. Im B-Dur-Konzert mündet es bereits im vierten Takt in fließende Melodik, im F-Dur-Konzert dagegen beherrscht es scheinbar den ganzen 1. Satz – scheinbar, denn der Eindruck des Martialischen, den es beim ersten Erklingen vielleicht weckt, wird durch allerlei Nebenfiguren entschärft, ja fast ironisch gebrochen.

Im *Klavierkonzert d-moll KV 466* (Februar 1785) fand das 19. Jahrhundert, was es sonst bei Mozart nicht so häufig entdecken konnte: Das Tragische, Nächtliche, Schicksalhafte. Wenn aus solchen Zuschreibungen auch eher die Optik ihrer Interpreten spricht, so treffen sie doch etwas Richtiges. Es ist Mozarts erstes Klavierkonzert in einer Moll-Tonart; d-moll ist zwei Jahre später die Tonart des Don Giovanni. Mit diesem Konzert rückt Mozart deutlicher als jemals zuvor vom gängigen Publikumsgeschmack ab. Schon der Beginn des 1. Satzes widerspricht den gewohnten Hörerwartungen: Statt eines klar abgegrenzten Themas wird eine geheimnisvoll atmosphärische Stimmung ausgebreitet, aus der nach und nach einzelne Motive herauswachsen. Orchester und Solo verharren in unversöhnlichem Dualismus. In der Romanze gibt es unerwartet gewaltsame Einbrüche, und die Wendung nach Dur im 3. Satz ist nicht das Ergebnis eines Klärungsprozesses, sondern hat etwas Willkürliches.

Keine vier Wochen später vollendet Mozart das *Klavierkonzert C-Dur KV 467*. Der Kontrast zum d-moll-Konzert ist denkbar groß. Das Thema des 1. Satzes, zunächst im Piano vorgestellt, hat wieder marschähnlichen Duktus. Die Gegenmelodie jedoch, die ihm von Anfang an mitgegeben ist, erweckt den Eindruck einer zusätzlichen, räumlichen Dimension, die sich zumal im Tutti in großer symphonischer Geste öffnet. Diesen Raum beginnt später das Klavier eigenständig zu füllen

und zusammen mit dem Orchester harmonisch zu erkunden. Das Verfahren ist ähnlich in allen drei Sätzen. Im Andante steht es unter dem Gebot einer hingebungsvoll »gesungenen« Aria des Klaviers.

Das *Klavierkonzert Es-Dur KV 482* vom Dezember 1785 ist das dritte Konzert dieser Tonart. Es gibt entfernte Anklänge motivischer Art an das Jeunehomme-Konzert, und Alfred Einstein meint, Mozart habe nach den beiden vorangehenden Konzerten diesmal die Publikumserwartungen wieder mehr im Auge gehabt, allerdings nur, was die beiden Ecksätze betrifft. Erstmals verwendet Mozart hier statt der Oboen zwei Klarinetten, und er setzt sie charakteristisch im Sinn jenes spezifischen Es-Dur-Orchesterklanges ein, wie wir ihn aus der »Zauberflöte« und der großen Es-Dur-Symphonie kennen. Der Mittelsatz bildet das Zentrum dieses Konzerts, ein Variationensatz in Moll, der ganz disparate Abschnitte von teilweise abgründiger Trauer und Resignation miteinander verbindet. Erstaunlicherweise war es genau dieser Satz, den Mozart bei der Uraufführung wegen des starken Beifalls wiederholen mußte.

Noch während der Arbeit an Le nozze di Figaro, im März 1786, vollendet Mozart sein *Klavierkonzert A-Dur KV 488*, ein Werk, das wie kaum ein anderes die Bezeichnung »klassisch« rechtfertigt: Der Kopfsatz ist ein Muster an Balance, Klarheit und Einfachheit. Es entsteht der Eindruck eines vollkommen selbstverständlichen musikalischen Ablaufs, zu dem Orchester und Klavier genau den Teil beitragen, der ihnen zukommt. Der tiefgründige Mittelsatz in fis-moll läßt eine geistig-musikalische Welt entstehen, die gleichsam der Zeit enthoben scheint, doch im Finale gerät mit einem Mal alles in den Sog unbeschwerter Spielfreude.

Daß das *Klavierkonzert c-moll KV 491* nur drei Wochen nach dem A-Dur-Konzert vollendet wurde, zeugt von den schier unbegrenzten Ausdrucksmöglichkeiten, die sich Mozart in seinen letzten Jahren erworben hat. Was äußerlich eher sprunghaft aussieht – erst jenes klassisch-ausgewogene, jetzt dieses düster-pathetische, ja leidenschaftliche Konzert – hat offensichtlich damit zu tun, daß sich gerade in Mozarts Klavierkonzerten menschliche Realität immer umfassender darstellen kann. Aus den expressiven Intervallen und der geballten rhythmischen Energie des Hauptthemas bezieht der 1. Satz seine symphonische Wucht. Mozart benutzt dazu die größte Bläserbesetzung aller bisherigen Klavierkonzerte: Klarinetten und Oboen, Hörner, Trompeten, Flöte, Fagotte. Verbreitet das Larghetto erhabene Ruhe, so steht das Finale im Zeichen kompromißloser, stolzer Hinnahme des »So ist es«.

Mit dem *Klavierkonzert C-Dur KV 503* (Dezember 1786) endet vorerst die Reihe der Wiener Klavierkonzerte. Der Pianist Mozart als Interpret eigener Werke war nicht mehr gefragt. Einige Anhaltspunkte dafür lassen sich in diesem Konzert finden: Es hat wenig Eingängiges, der theatralische Maestoso-Beginn zerrinnt buchstäblich in einer Bläser-Floskel, die sogleich unerwartet nach Moll gewendet wird. In Moll setzt dann – gegen jede Erwartung – nicht nur das erste, sondern auch das zweite Thema ein, und mehrfach ereignen sich unvermittelte Moll-Dur-Wechsel. Ansonsten herrscht durchweg ein stark konstruktives Prinzip, und vielleicht verhindert genau dies den Eindruck des Eingängigen und Eindeutigen.

Das *Klavierkonzert D-Dur KV 537* ist unter dem später zugefügten Namen »Krönungskonzert« überliefert, weil Mozart es ein paar Tage nach den Krönungsfeierlichkeiten für Leopold II. in Frankfurt am Main in einer von ihm selbst veranstalteten Konzertakademie gespielt hat. Eine musikalische Huldigung an den Monarchen war freilich nicht gemeint. Das Konzert hat denn auch gar nichts monumental Auftrumpfendes an sich. 1788 während der Arbeit am »Don Giovanni« entstanden – die Zeit der großen Erfolge ist längst vorüber – ist es ein Werk eher introvertierten Charakters. Zwar entsprechen die Hauptthemen in allen 3 Sätzen der an sich heiteren Grundstimmung der Tonart D-Dur, jedoch ereignen sich allenthalben überraschende Modulationen und unerwartete Einfärbungen in den Moll-Bereich.

Mozarts letztes *Klavierkonzert B-Dur KV 595* ist ein später Nachkömmling. Er schrieb es 1791, am Anfang des Jahres, dessen Ende er nicht mehr erleben sollte, vier Jahre nach dem ziemlich abrupten Ende seiner Pianistenlaufbahn, und er trat damit sogar noch einmal in einem Konzert auf – als eine Programmnummer unter anderen. Dem B-Dur-Konzert fehlt alles Pathetische und alles Kämpferische, es verliert sich auch nicht in abgründige Trauer. Aus dieser Musik spricht vielmehr eine heitere Ruhe, eine Abgeklärtheit, als würde die Welt von einer anderen Warte aus betrachtet. Alles ist abgedämpft, die Besetzung zurückgenommen: keine Klarinetten, keine Pauken und Trompeten; der 1. Satz beginnt kammermusikalisch durchsichtig mit einer Begleitfigur, bevor das Thema schwerelos einsetzt. Die zentrale Melodie des Finales ist mit dem Text: »Komm lieber Mai [...]« populär geworden. Dieses Lied mit dem Titel »Sehnsucht nach dem Frühling« hat Mozart wenige Tage später aufgeschrieben.

Violinkonzerte

Violinmusik erfreute sich in Salzburg großer Beliebtheit. Mozart war selbst als Konzertmeister am fürstbischöflichen Hof angestellt, und auf seinen Reisen hat er französische, böhmische, vor allem aber italienische konzertante Violinstücke kennengelernt: Vor diesem Hintergrund hat er zwischen 1773 und 1775 seine Violinkonzerte geschrieben.

Das *Violinkonzert B-Dur KV 207* von 1773 verbindet die italienische Violintradition eines Vivaldi und Tarti-

ni mit Mozarts eigener Musiksprache. Kennzeichnend dafür ist die große melodische Einleitungsgeste im 1. Satz. Zum Streichorchester treten, wie in den folgenden Konzerten auch, je zwei Oboen und Hörner.

Im *Violinkonzert D-Dur KV 211*, beendet im Sommer 1775, beginnt sich der französische Einfluß geltend zu machen. Im 1. Satz zeigt er sich in der marschartigen Punktierung des Hauptthemas; der Finalsatz ist nach französischer Manier ein Rondeau, mozartisch eingefärbt durch sein chromatisches Menuett-Thema und seine beiden Mittelteile, einer davon nach Moll gerichtet.

Innerhalb von vier Monaten, im Herbst 1775, schrieb Mozart dann jene drei meisterhaften Violinkonzerte, die bis heute Prüfstein der Geigenspielkunst geblieben sind:

Das *Violinkonzert G-Dur KV 216* zeichnet sich aus durch eine Fülle melodischer Einfälle, die sich im 1. Satz in Tutti- und Soloexposition aneinanderreihen. Selbst noch in der Durchführung tauchen neue Gedanken – überraschend in Moll – auf. Und während sich im Adagio das Melos der Sologeige vor abgedämpftem orchestralen Klanggrund entfaltet, lebt das Rondo von Humor und Überraschungen.

Mit einem Kontrast beginnt das *Violinkonzert D-Dur KV 218*: Dem quasi offiziellen, fanfarenartigen Eingangsthema antwortet ein persönlich gefärbtes, weich fließendes Seitenthema, und zumal im Rondo wechseln die Überraschungseinfälle einander ab, so etwa die Musette-(Dudelsack-)Melodie, bei der sich die Sologeige selbst auf der leeren G-Saite begleitet.

Auch dem *Violinkonzert A-Dur KV 219* merkt man an, daß Mozart es ganz aus dem Charakter des Instruments heraus geschrieben hat. Dies zeigen im Kopfsatz die energische Dreiklangsbrechung des ersten und die spielerische Verknüpfung von Dreiklang und Tonleiter des zweiten Themas. Im Adagio führt über weite Strecken die Violine allein, und das Finale spielt erneut mit Kontrasten und Effekten. Der eingängigste ist vielleicht die »alla turca«-Episode, doch gerade der Schluß bringt, wenn man so will, einen »Anti-Effekt«: Das Violinkonzert endet in einer Dreiklangsbrechung nach oben so leicht und luftig, als wäre nie etwas gewesen.

Die *Sinfonia concertante Es-Dur für Violine, Viola und Orchester KV 364*, wahrscheinlich im Sommer 1779 nach der Rückkehr aus Paris geschrieben, gehört bereits einer späteren Stufe an. Die ungemein dichte symphonische Struktur entsteht dadurch, daß die Solopassagen von Violine und Viola in den Orchestersatz verwoben sind. Was zwischen den beiden Soloinstrumenten stattfindet, ist weniger ein Dialog als ein Wechsel- und Zusammenspiel intimer Übereinkunft. Vom c-moll-Andante geht eine unwiderstehliche Schwermut aus, wozu das Presto-Finale den spielerisch-virtuosen Ausgleich bringt.

Bläserkonzerte

Mit dem *Konzert für Fagott und Orchester B-Dur KV 191* schrieb Mozart 1774 sein erstes Solokonzert für ein Blasinstrument. Es hält einen Mittelweg zwischen kantablem Spiel und virtuoser Spielfreude. Neben dem *Flötenkonzert D-Dur KV 314*, einem dankbaren Virtuosenstück – die ursprüngliche Fassung in C-Dur war für Oboe –, ist es vor allem das *Konzert für Flöte und Orchester G-Dur KV 313* (1778), mit dem Mozart einen gewichtigen Beitrag zur Flötenliteratur geleistet hat. Das lange, schwierige Konzert beginnt mit einem groß angelegten Maestoso-Satz. Der Solopart ist in feiner Abstimmung thematisch und farblich in den komplexen Orchestersatz eingebaut. Kernstück ist das Adagio, gefolgt von einem brillanten Rondo.

In Wien schrieb Mozart für den befreundeten Hornisten Joseph Leutgeb zwischen 1782 und 1786 vier *Hornkonzerte*, eins in D-, die anderen drei in Es-Dur *(KV 412, 417, 447, 495)*. Leutgeb war berühmt für sein virtuoses, aber auch für sein ausdrucksvoll-kantables Spiel. Beide Seiten, das Virtuose und das Kantable, kommen in den Hornkonzerten ausgiebig zu Wort, und die Finalsätze aller vier Konzerte enthalten charakteristische Jagdhornmotive.

Auch das *Klarinettenkonzert A-Dur KV 622* hat Mozart für einen Freund komponiert: Anton Stadler, den Klarinettisten an der Wiener Hofoper. Es ist Mozarts letztes Solokonzert, zwei Monate vor seinem Tod, Anfang Oktober 1991 entstanden. Seinem Charakter nach ist es dem letzten Klavierkonzert (B-Dur) nah verwandt. Auch hier jene Abgeklärtheit und innere Ruhe, eine fast schon jenseitige Heiterkeit. Der Klarinette erschließt Mozart hier ungeahnte Ausdrucksbereiche, sie »singt«, einer menschlichen Stimme gleich, dann wieder bewegt sie sich virtuos durch den gesamten Tonumfang, der ihr zur Verfügung steht, jedoch nie der bloßen Selbstdarstellung wegen, sondern harmonisch eingefügt in das »symphonische« Ganze. Starke Kontraste sind vermieden, und der 3. Satz schlägt einen fast spielerisch leichten Ton an, ohne doch den ernsten Untergrund ganz zu überdecken.

Geistliche Musik

Bis auf das *Requiem* und die späte *c-moll-Messe* hat Mozart all seine geistliche Musik in Salzburg komponiert, im wesentlichen als Teil seiner Dienstpflichten. Für die Meßkompositionen gab es genaue Vorschriften, was Umfang und Aufwand betraf. Der Typus der »Missa brevis« (»kurze Messe«) sollte so kurz als irgend möglich sein, mußte aber doch den lateinischen Text vollständig enthalten – was bei Gloria und Credo, den textreichen Abschnitten des Meßordinariums, ein gewisses Kompositionsproblem bedeutete. Mozart scheint dies als Herausforderung genommen zu ha-

ben, denn in seinen zahlreichen Brevis-Messen löst er dieses Problem oft auf verblüffende Weise. Dazu ein Beispiel: In der *Missa brevis F-Dur KV 192* von 1774 verwendet Mozart im Credo als Zentralmotiv eine viertönige gregorianische Wendung (sie ist auch das Kernmotiv im Finalsatz der »Jupiter-Symphonie«). Es kehrt insgesamt zwölfmal rondoartig wieder und gibt dem Satz formale und geistige Geschlossenheit. So sind die Brevis-Messen Kabinettstücke an Prägnanz und Dichte. Chor- und Solopassagen gehen ineinander über, instrumentale Vor- und Zwischenspiele gibt es selten, das Orchester ist mit nur zwei Geigen, Baß und Orgel sparsam besetzt.

Die insgesamt 17 *Kirchensonaten* sind gewissermaßen das instrumentale Pendant zu den Brevis-Messen: reizvolle einsätzige Miniaturstücke für zwei Violinen und Basso continuo, die auf engstem Raum einen sonatensatzähnlichen Verlauf andeuten.

Für höhere Festtage brauchte man entsprechend festlichere Musik: Das ist der Typus der »Missa solemnis« (»festliche Messe«) mit großer Orchesterbesetzung, längeren Solopassagen zwischen den Chorabschnitten und auch stilistischen Kontrasten: Chorabschnitte waren häufig im traditionellen kontrapunktischen Kirchenstil komponiert – die Schlußteile von Gloria und Credo oft als Fuge – solistisch besetzte Passagen als Soloarien oder Soloquartett im Stil der italienischen Oper. Eine der wohl bekanntesten Messen dieses Typus ist die Missa solemnis *C-Dur KV 317* (»Krönungsmesse«) von 1779. Das Gloria folgt hier dem Aufbau eines Sonatensatzes, das Credo dem eines Rondos. Das Agnus Dei schließlich besteht aus einem wundervollen Sopran-Solo, dessen Thema die Arie der Gräfin (»Dove sono«) in der »Hochzeit des Figaro« vorwegnimmt.

Neben den Messen hat Mozart zahlreiche kleinere Kirchenwerke komponiert, unter denen vor allem die *Vespern* und *Litaneien* als festliche Kirchenmusik österreichischer und italienischer Prägung hervorzuheben sind.

In Wien gab es für Mozart keinen Anlaß mehr, Messen zu schreiben. Die nie fertiggestellte *c-moll-Messe KV 427 (Große Messe)*, wohl gegen Ende des Jahres 1782 aufgrund einer nicht ganz geklärten persönlichen Geschichte komponiert, ist auch als Fragment ein Werk monumentaler Größe. Es ist nach Art einer Kantatenmesse, ähnlich der h-moll-Messe Bachs, angelegt: Das Kyrie als Chorsatz in kontrapunktischer Verschränkung der Stimmen, das Christe als virtuose Sopranarie, das Gloria als Folge abgeschlossener Sätze von Chor und Soli mit reich ausgestalteten Instrumentalpartien und einer mächtigen Chorfuge (»Cum Sancto Spiritu«) am Schluß. Das Credo ist unvollendet, das Agnus Dei fehlt ganz, das Benedictus hat Mozart als Soloquartett komponiert. Es gibt mehrere Versuche, die fehlenden Teile anhand von Skizzen des Komponisten zu ergänzen.

Um Mozarts letztes, ebenfalls unvollendetes Werk, das *Requiem d-moll KV626*, haben sich schon bald Legenden gebildet. Das »Geheimnis« liegt darin, daß der Auftraggeber des Requiems, Graf Walsegg-Stuppach, nur über einen Mittelsmann mit Mozart Kontakt aufnahm und seine Absichten nicht kundtat, um später, nach Bezahlung, das Werk als sein eigenes ausgeben zu können. Mozart hat den Auftrag im Sommer 1791 bekommen, als er bereits zu kränkeln anfing, und hat daran bis zu seinem Tod im Dezember gearbeitet. Gleichzeitig war er noch mit »Zauberflöte« und »Titus« beschäftigt. Seinen eigentümlich fahlen Orchesterklang erhält das Requiem durch seine besondere Besetzung: Statt der üblichen Oboen verwendet Mozart neben den beiden Fagotten zwei Bassetthörner (Altklarinetten). Die von Mozart vollendeten Sätze des Requiems zeichnen sich aus durch eine Mischung von atmosphärisch geprägten, expressiven Abschnitten (Dies irae) und streng kontrapunktisch gearbeiteten Passagen (Kyrie). Schüler Mozarts, vor allem Franz Xaver Süßmayr, haben später im Auftrag von Konstanze Mozart das Requiem mit Hilfe von Skizzen des Komponisten fertiggestellt – ein großes Problem für die Mozartforschung.

Freimaurermusiken

Mozart war am 14. Dezember 1784 Mitglied der Wiener Freimaurerloge »Zur Wohlthätigkeit« geworden und 1786 zum Grad eines »Meisters« aufgerückt. In seiner Musik hat das zweifach Spuren hinterlassen: Neben der »offiziellen« Freimaurermusik, die er im Auftrag der Loge für bestimmte feierliche Anlässe schrieb, gibt es eine Reihe von Werken kleinerer Besetzung, die bei privaten Zusammenkünften der Freimaurerfreunde musiziert wurden, z. B. die *Fünf Divertimenti B-Dur KV 439 b* für drei Blasinstrumente, wahrscheinlich Bassetthörner.

Ansonsten handelt es sich bei den Freimaurermusiken um Kantaten auf Texte, die von der Loge vorgegeben wurden: *Dir, Seele des Weltalls KV 429*, *Die Maurerfreude KV 471* (eine Tenorarie, im dritten Teil mit Männerchor), *Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt KV 619* (Solostimme mit Klavier) und *Laut verkünde unsre Freude KV 623* (Solostimmen und Männerchor).

Das bedeutendste Instrumentalstück aus dem Bereich der Freimaurermusiken ist die tiefernste *Maurerische Trauermusik in c-moll KV 477*, komponiert 1785 in Wien anläßlich des Todes zweier Logenbrüder. Durch die beiden Bassetthörner entsteht (wie im Requiem) das charakteristisch dunkle Timbre. Eine choralartige Melodie wird von Bläsern intoniert und kontrapunktisch erweitert.

Ins geistige Umfeld der Freimaurer gehören vermutlich auch *Adagio und Fuge c-moll KV 546* für Streicher.

Die Fuge hatte Mozart ursprünglich (1783) für zwei Klaviere gesetzt. Als er sie 1788 für Streichorchester bearbeitete, setzte er das Adagio an den Anfang, das aus dem Geist der französischen Ouvertüre kommt, in seiner dramatischen Gestik aber der Ausdruckswelt des späten Mozart angehört. Die Fuge selbst ist ein Ergebnis von Mozarts langer Beschäftigung mit Bachscher Kontrapunktik. CH

Modest Mussorgski 1839 – 1881

Als Sohn eines Gutsbesitzers am 21. März 1839 in Karewo im Gouvernement Pleskau geboren, schlug Modest Petrowitsch Mussorgski zunächst die Offizierslaufbahn ein, obwohl sich schon früh eine außergewöhnliche pianistische Begabung zeigte. 1856 lernte er Alexander Borodin, Mili Balakirew, Cäsar Cui und Nikolai Rimski-Korsakow kennen und schloß sich dieser Gruppe junger russischer Komponisten an, die als sogenanntes Mächtiges Häuflein eine nationalrussische Musik nach dem Vorbild Michail Glinkas anstrebte. Wirtschaftliche Schwierigkeiten zwangen Mussorgski dann, wieder in den Staatsdienst zu treten. Von 1863 bis 1879 arbeitete er als Beamter in verschiedenen Ministerien. Danach zog er sich immer mehr zurück. Depressionen und Trunksucht zerstörten seine Gesundheit. Er starb am 28. März 1881 in St. Petersburg.

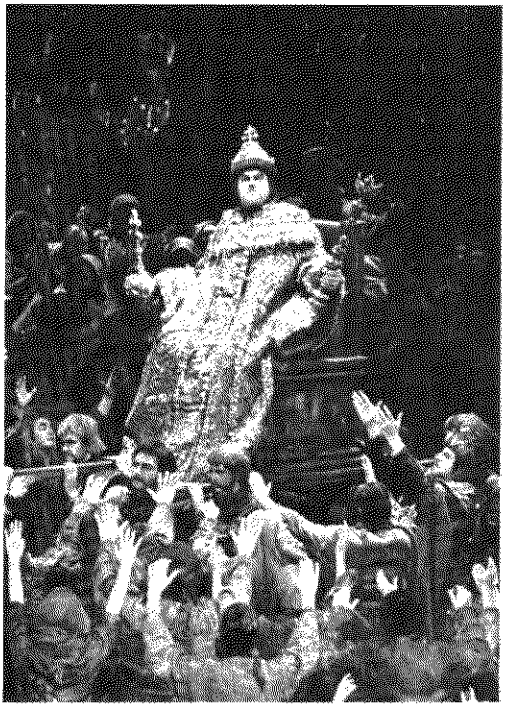
Mussorgski, den der Musiktheoretiker Hans Joachim Moser treffend als »Dostojewski der Musik« charakterisiert hat, besaß nur eine mangelhafte musikalische Ausbildung, war aber dennoch oder gerade deshalb, weil er so seine geniale Begabung ohne den einengenden Zwang irgendeiner musikalischen Schule ausleben konnte, für die Entwicklung der nationalrussischen Musik von entscheidender Bedeutung. Außer der vielgespielten Tondichtung *Eine Nacht auf dem kahlen Berge* (1867) und dem berühmten Klavierzyklus *Bilder einer Ausstellung* (1874), der 1922 von Maurice Ravel orchestriert wurde, schrieb er vorwiegend Vokalmusik. Seine Lieder und Liederzyklen *(Kinderstube, Ohne Sonne, Lieder und Tänze des Todes)* enthalten kühne Neuerungen und wirkten stilbildend. Sein Hauptwerk, die von elementarer dramatischer Kraft erfüllte Volksoper *Boris Godunow*, kündigte den späteren Impressionismus und Expressionismus an und übte auf die Entwicklung der modernen realistischen Oper maßgeblichen Einfluß aus. Die Volksopern *Chowanschtschina* und *Der Jahrmarkt von Sorotschinzi* blieben unvollendet. Rimski-Korsakow vollendete und bearbeitete die Oper *Chowanschtschina*, die in dieser Fassung 1886 in St. Petersburg uraufgeführt wurde, aber seitdem mehrere Neubearbeitungen erfuhr. Ebenso wurde die heitere Oper *Der Jahrmarkt von Sorotschinzi* nach der gleichnamigen Erzählung von Nikolai Gogol mehrfach bearbeitet; die Fassung des Rimski-Korsakow-Schülers Nikolai Tscherepnin (1873 – 1945) wurde 1923 in Monte Carlo uraufgeführt. Alle drei Opern gehören heute zum internationalen Bühnenrepertoire.

Opern

Boris Godunow
Oper in vier Akten und einem Prolog – Text vom Komponisten nach Alexander Puschkin und Nikolai Karamsin.
UA: St. Petersburg 1874 (Originalfassung) und 1896 (Neufassung von Rimski-Korsakow)
Personen: Boris Godunow (Bar oder B) – Fjodor (MS) und Xenia (S), seine Kinder – Die Amme (A) – Fürst Wassili Iwanowitsch Schuiski (T) – Andrei Schtschelkalow, Geheimschreiber (Bar) – Pimen, Mönch und Chronikschreiber (B) – Grigori Otrepjew, Mönch und Chronikschreiber, später der falsche Dimitri (T) – Marina Mnischek, Tochter des Woiwoden von Sandomir (S oder MS) – Rangoni, geheimer Jesuit (B) – Waarlam (B) und Missail (T), Bettelmönche – Eine Schenkwirtin (A) – Ein Schwachsinniger (T) – Nikititsch, Vogt (B) – Ein Leibbojar (T) – Bojar Chruschtschow (T) – Lowitzki (B) und Tschernjakowski (B), Jesuiten – Zwei Bäue-

rinnen (S und A) – Zwei Bauern (B und T) – Ein Hauptmann (B) – Volk, Bojaren, Strelitzen, Wachen, Hauptleute, Magnaten, polnische Damen, Mädchen aus Sandomir, Pilger.
Ort und Zeit: Rußland und Polen in den Jahren 1598 bis 1605.
Schauplätze: Klosterhof; vor der Kathedrale im Kreml; Mönchszelle; Schenke an der litauischen Grenze; Gemach im Zarenpalast; im Schloß zu Sandomir; Sitzungssaal der Duma; Waldlichtung bei Kromy.

Mussorgski schuf die Oper nach Alexander Puschkins 1825 erschienener »Dramatischen Chronik von dem Unglück des moskowitischen Reiches, dem Zaren Boris und dem Grischka Otrepjew«, die als erstes nationalrussisches Drama gilt. Als Quelle hatte Puschkin die »Geschichte des russischen Reiches« von Nikolai Karamsin gedient.
Historischer Hintergrund der Opernhandlung sind die politischen Wirren des Zaren-Interregnums zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Als Iwan der Schreckliche (Iwan IV.) 1584 starb, wurde sein Sohn Fjodor sein Nachfolger. Er war jedoch geistesgestört, und schon bald übernahm sein Schwager Boris Godunow, ein Bojar aus tatarischem Geschlecht, der schon unter Iwan IV. großen Einfluß am Zarenhof besessen hatte, die Regentschaft. Nach Fjodors Tod nahm Boris Godunow 1598 auf Drängen des Volkes die Zarenkrone an. Die siebte Frau Iwans IV. wurde in ein Kloster verbannt und ihr Sohn Dimitri im Kindesalter ermordet. Die ungeklärten Umstände seines Todes führten zum Auftreten falscher Thronfolger, die sich als Dimitri ausgaben, Volksaufstände verursachten und sogar ihre Krönung zum Zaren erreichten, jedoch bald darauf getötet wurden. Zu ihnen gehörte auch der russische Mönch Grigori Otrepjew, der mit Unterstützung des polnischen Königs Sigismund III. 1605 den Zarenthron bestieg. Boris Godunow starb 1605 während einer Sitzung der Bojaren-Duma. Sein Sohn und Nachfolger Fjodor wurde umgebracht.
Der Prolog der Oper zeigt, wie das Volk mit der Knute gezwungen wird, den sich aus Gewissensgründen weigernden Boris Godunow anzuflehen, die Zarenkrone anzunehmen. Unter allgemeinem Jubel begibt sich der neue Zar in die Kathedrale im Kreml.
Der erste Akt gibt die Vorgeschichte des falschen Dimitri wieder. Der alte Mönch Pimen, der lange an einer Chronik Rußlands geschrieben hat, überläßt dem jungen Mönch Grigori die Ausarbeitung des letzten Kapitels, das schildern soll, wie der junge Zarewitsch auf Betreiben Boris Godunows ermordet wurde. Grigori faßt den ehrgeizigen Plan, seine Gleichaltrigkeit mit dem ermordeten Zarewitsch für sich zu nutzen. Er flieht aus dem Kloster. Unterwegs begegnen ihm zwei Bettelmönche, mit denen er gemeinsam den Weg fortsetzt. In einer Schenke an der litauischen Grenze werden die drei Mönche aufgegriffen, doch Grigori kann entkommen.



Boris Godunow. Bayerische Staatsoper München, 1972. Inszenierung: Günther Rennert; Boris: Martti Talvela.

Der zweite Akt gehört zu den großartigsten Eingebungen Mussorgskis. Die Schilderung der Gewissensqualen des Zaren wird durch die vom Fürsten Schuiski überbrachte Nachricht von einem aus Polen herannahenden Thronprätendenten, der sich für den ermordeten Zarewitsch ausgebe, ins Pathologische gesteigert.
Der dritte Akt spielt in Polen. Der polnische Adel fördert die Umsturzpläne des falschen Dimitri. Der Jesuit Rangoni will mit seiner Hilfe dem römischen Glauben in Rußland zum Siege verhelfen. Und Marina Mnischek, die Tochter des Woiwoden von Sandomir, träumt davon, als künftige Zarin in den Kreml einzuziehen.
Der vierte Akt schildert wieder die Vorgänge in Rußland. Das hungernde Volk hat sich im Kreml vor der Kathedrale versammelt, wo der Kirchenbann über den falschen Dimitri verhängt wird. Ein Schwachsinniger tritt Boris Godunow in den Weg und hält ihm seine Untaten vor. In einer Sitzung der Duma erscheint der an Wahnvorstellungen leidende Boris Godunow, der sich im Fieberdelirium von dem ermordeten Zaren-

Bilder einer Ausstellung: Das Große Tor von Kiew. Gemälde von Victor Hartmann

kind verfolgt glaubt. Der Mönch Pimen berichtet von einem blinden Hirten, dem im Traum der ermordete Zarewitsch erschienen und der danach wieder sehend geworden sei. Boris Godunow verlangt nach einem Büßerkleid, entsagt dem Thron zugunsten seines Sohnes Fjodor und stirbt. Währenddessen ist der falsche Dimitri mit einem Heer unterwegs, um den Sohn Boris Godunows zu stürzen und selbst den Zarenthron zu besteigen. Rußland steht am Abgrund blutiger Auseinandersetzungen um Krone und Macht.

Chowanschtschina
Musikalisches Volksdrama in fünf Akten – Text vom Komponisten.
UA: St. Petersburg 1886 (Fassung von Rimski-Korsakow)
Personen: Iwan Chowanski (B) – Andrei Chowanski (T) – Wassili Golizyn (T) – Dossifei (B) – Marta (A) – Susanna (S) – Emma (S).

In musikalischer Hinsicht ist *Chowanschtschina* – was man etwa mit »Machenschaften der Chowanskis« umschreiben könnte – durchaus gleichzusetzen mit dem Meisterwerk *Boris Godunow*. Das Libretto allerdings ist großenteils äußerst verwirrend. Mussorgski greift in dieser Oper politische und religiöse Konflikte zur Zeit Peters des Großen auf. Im Mittelpunkt der Geschichte stehen die erzkonservativen und vom Zarenhof beargwöhnten Strelitzen – eine Art Prätorianergarde, die Iwan IV., »der Schreckliche«, Mitte des 16. Jahrhunderts zu seinem Schutz aufgestellt hatte –, vertreten durch die Fürsten Chowanski, die in Fehde liegen mit der fortschrittlichen Partei um den Fürsten Golizyn. Eine weitere zentrale Gruppe sind die vom Zaren verfolgten, schwärmerischen Altgläubigen, mit denen sich der alte Chowanski verbündet in der Absicht, den Regenten zu stürzen und den eigenen Sohn auf den Thron zu heben. Der junge Chowanski indes verstrickt sich leidenschaftlich in eine aussichtslose Liebe. Chowanskis Umsturzpläne werden entdeckt, er selbst fällt einem Anschlag zum Opfer. Golizyn wird verbannt. Der junge Chowanski, aufgrund der nicht erwiderten Liebe geistig verwirrt, schließt sich mit seiner ehemaligen Geliebten Marfa den Altgläubigen an und sucht mit ihnen den Freitod auf dem Scheiterhaufen.

Der Jahrmarkt von Sorotschinzi
Oper in drei Akten (unvollendet) – Text vom Komponisten nach der gleichnamigen Episode aus Nikolai Gogols »Abende auf einem Vorwerk bei Dikanka«.
UA: St. Petersburg 1911 (konzertante Aufführung des Fragments)
Personen: Tscherewik (B) – Chiwrija (MS) – Parassja (S) – Grizko (T) – Afanassi Iwanowitsch (T) – Ein Zigeuner (B).

Diese fragmentarische Oper macht uns mit der satirisch-komischen Seite Mussorgskis vertraut. Die Musik ist von stark folkloristischen Tönen geprägt, insbesondere vom Kolorit der Ukraine, in der die Handlung spielt, und genauso doppelbödig wie Gogols Erzählung. Auf einem Jahrmarkt lernt der junge Bauer Grizko Parassja, die Tochter des Bauern Tscherewik, kennen und möchte sie zur Frau nehmen. Tscherewik ist einverstanden, doch die Pläne drohen an der Weigerung von Parassjas Stiefmutter Chiwrija zu scheitern. Ein Zigeuner verspricht Grizko Hilfe. Mit einer List, wobei er bewußt die Furcht der Bauern vor Teufelsspuk ausnutzt, gelingt es ihm, nicht nur diese zu Tode zu erschrecken, sondern auch unbeabsichtigt die strenge Stiefmutter, die schon längere Zeit ein Verhältnis mit einem gefräßigen Popensohn pflegt, auf frischer Tat beim Ehebruch zu ertappen. Der Bauer Tscherewik willigt nun endgültig in die Heirat seiner Tochter mit Grizko ein.

Orchesterwerke

Eine Nacht auf dem kahlen Berge
Insgesamt gibt es fünf Fassungen dieses Werks. Zunächst wollte Mussorgski, angeregt durch die Lektüre einer historischen Abhandlung über den Hexen- und Satanskult und durch den in seinem Volk tief verwurzelten und sich überall manifestierenden Aberglau-

ben, musikalisch in wilden und packenden Klangbildern eine russische Walpurgisnacht darstellen. 1862 lag eine – bis heute kaum bekannte – erste Fassung dieser Blocksbergvision vor, die Mussorgski aber bereits fünf Jahre später zu einer zweiten Fassung umarbeitete. Diese diente wiederum dem Komponisten Rimski-Korsakow 1886 als Grundlage für die heute fast überall aufgeführte Orchesterphantasie *Eine Nacht auf dem kahlen Berge*. Doch bürgt die relativ ausgleichende, ja beinahe zu gefällige Bearbeitung nicht für unbedingte Werktreue. Walt Disney nahm sich des Werks in einer Episode seines Zeichentrickfilms »Fantasia« an. Eine Einbürgerung der ursprünglichen Fassung in ihrem bizarren, mitunter ungeschliffenen und kontrastreichen Stil als bewußtem Gegensatz zu allem Akademischen steht noch aus.

Bilder einer Ausstellung

1873 starb einer der engsten Freunde Mussorgskis, der russische Maler und Architekt Victor Hartmann. Dessen Tod und eine im darauffolgenden Jahr ihm gewidmete Gedenkausstellung regten den Komponisten zu einem Klavierzyklus an, in dem er die während der Ausstellung gewonnenen Eindrücke musikalisch verarbeiten wollte. Dabei ging er oft deutlich über das auf den Bildern Dargestellte hinaus. Obwohl das 1874 vollendete Klavierwerk alles andere als schwermütig und von Trauer geprägt ist, stellt es doch auf seine Weise eine ernste Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Tod im allgemeinen und insbesondere mit dem seines Freundes dar. Der Zyklus *Bilder einer Ausstellung* gliedert sich in zehn Einzelteile, denen der Komponist jeweils den Namen des Bildes unterlegte, dessen Eindruck er umzusetzen versuchte. Kurze Zwischenstücke (Promenade) leiten von einem Bild zum anderen über und sollen dem Hörer das Gefühl des Umhergehens in der Ausstellung vermitteln. Das Werk ist keinesfalls als eine Aneinanderreihung bloßer musikalischer Bildbeschreibungen zu verstehen. In seiner schillernden Vielfalt läßt es vielmehr deutlich erkennen, wie sehr Mussorgski aus bildhaften Eindrücken selbständige musikalische Formen zu entwickeln verstand. Die Originalfassung weist Passagen auf, die dem Pianisten höchstes technisches wie auch interpretatorisches Können abverlangen. Neben allem Kantigen und Harten, allem Grotesken und Skurrilen gibt es auch stark orchestral empfundene Teile, und so konnte es nicht ausbleiben, daß die Klavierfassung bald in mehrere Orchesterfassungen umgearbeitet wurde. Die heute bekannteste und wohl auch gelungenste Orchestrierung, die vor allem den impressionistischen Charakter des Werks hervorhebt, wurde 1922 von Maurice Ravel vorgenommen. Bekannt geworden ist auch die Popversion von Emerson, Lake & Palmer; daneben gibt es alle möglichen Bearbeitungen, z. B. für Orgel, Synthesizer und selbst für Gitarre.

Die einzelnen Bilder sind überschrieben: 1. *Gnomus*. Ein häßlicher und bedrohlich haßerfüllter Zwerg. 2. *Il vecchio castello*. Das alte Schloß läßt das melancholische Lied eines Troubadours über einer von Anfang bis Schluß durchgehaltenen Bordunquinte im Baß erklingen. 3. *Tuileries*. Spielende Kinder im Park der Tuilerien von Paris. 4. *Bydlo*. Ein rumpelnder, von Ochsen gezogener Leiterwagen, der näher kommt und wieder entschwindet. 5. *Ballett der Küchlein in ihren Eierschalen*. Ein entzückend piepsendes Scherzo und ein Werktitel, wie ihn auch Satie hätte erfinden können. 6. *Samuel Goldenberg und Schmuyle*. Zwei polnische Juden, der eine reich und aufgeblasen, der andere arm und unterwürfig; Mussorgski hat die beiden bei Hartmann getrennten Bilder zu einem scharf kontrastierenden Dialog vereint. 7. *Der Marktplatz von Limoges*. Die Stätte hallt wider vom Geschnatter der Marktweiber. 8. *Catacombae*. Mit einer Laterne in der Hand ist der Maler in den unterirdischen Grabgewölben von Paris unterwegs; der Komponist unterhält sich »cum mortuis in lingua mortua« (mit den Toten in der toten Sprache), mit seinem verstorbenen Freund. 9. *Die Hütte der Baba Jaga*. Die auf Hühnerkrallen stehende Behausung der Hexe Baba Jaga inspirierte Mussorgski zu einem dämonischen Hexenritt von unerhörter Wildheit, der überleitet zum letzten Bild. 10. *Das Große Tor von Kiew*. Eine Apotheose altrussischer Macht und Glaubensherrlichkeit mit hymnisch anschwellendem Glockengeläut, in das auch das Motiv der Promenade eingearbeitet ist.

Conlon Nancarrow
geb. 1912

Wäre nicht György Ligeti, weltweit bekannter Avantgardekomponist, 1980 in Paris zufällig auf zwei Platten mit Klaviermusik von Conlon Nancarrow gestoßen, dann wäre sein Name wahrscheinlich heute noch weitgehend unbekannt. Ligeti hat immer wieder auf ihn hingewiesen und von »der größten Entdeckung seit Webern und Ives« gesprochen.

Dieser geheimnisvolle Unbekannte wurde am 27. Oktober 1912 in Texarkana (Arkansas) geboren. Er studierte am Cincinnati-Konservatorium, wirkte als Trompeter in mehreren Jazzbands mit und ging 1933 nach Boston, um privat bei Roger Sessions und Walter Piston zu studieren. Zwischen 1937 und 1939 kämpfte er in der Abraham-Lincoln-Brigade gegen das faschistische Franco-Regime Spaniens. Da er ein Jahr lang Mitglied der Kommunistischen Partei war, entzog man ihm nach seiner Rückkehr die Paßrechte, so daß er gezwungen war, nach Mexiko ins Exil zu gehen. Dort wurde er 1956 mexikanischer Staatsbürger.

Solchermaßen abgeschnitten vom internationalen Musikbetrieb und durch unzulängliche Wiedergaben seiner rhythmisch vertrackten Stücke enttäuscht, stieß er durch einen Hinweis in Cowells theoretischer Schrift »New Musical Resources« von 1930 auf das Player Piano, ein automatisches Klavier, das gestanzte Papierrollen abspielt und zwischen den Weltkriegen zur Standardausrüstung gutbürgerlicher Salons gehörte. Er erwarb zwei Player Pianos und eine Stanzmaschine und machte sich an die Arbeit. Zunächst schrieb er seine Kompositionen auf gewöhnliches Notenpapier, um sie dann in mühevoller Arbeit in Lochstreifen zu verwandeln. Für eine Sekunde Musik benötigte er dafür im Durchschnitt 8 Stunden. Das umständliche und zeitraubende Verfahren hatte aber den Vorteil, daß er nun keine Rücksicht mehr auf die Spielbarkeit durch einen Pianisten nehmen mußte. So konnte er rasende Geschwindigkeiten verwirklichen, unterschiedliche Rhythmen und Taktarten übereinanderschichten oder gleiche Vorgänge in verschiedenen Tempi ablaufen lassen. Da er häufig Kanonformen verwendete, entstand eine ungemein komplexe Musik von bizarrer Schroffheit und gleichzeitig rauschhafter Sogwirkung. Als musikalische Vorbilder dienten ihm Bach, Bartók und Strawinsky, aber auch Ragtime und Jazz. Bisher entstand so eine Folge von über 50 *Studies for Player piano* mit einer Dauer von jeweils einer bis zehn Minuten. Ihre relativ kurze Spielzeit hängt mit den technischen Begrenzungen des Mediums zusammen. Mehr als 15 Minuten Musik haben nämlich auf einer Rolle nicht Platz. Mittlerweile wurden die lange vergriffenen Schallplatten auf CD neu herausgebracht, so daß ihrem Kennenlernen nichts mehr im Wege steht.

Inzwischen ist Nancarrow durch Veranstaltungen in Europa und Amerika zu einer Kultfigur der musikalischen Avantgarde geworden, ähnlich wie der nicht minder radikale Harry Partch. SH

Oskar Nedbal
1874 – 1930

Am 26. März 1874 in Tabor in Böhmen geboren, studierte Oskar Nedbal am Prager Konservatorium, wo Franz Lehár sein Mitschüler war. Einer seiner Lehrer war Antonín Dvořák. Er begann 1892 als Bratschist des Böhmischen Streichquartetts und wirkte außerdem ab 1896 als Dirigent der Prager Philharmonie. In zahlreichen Auslandskonzerten, u. a. mit dem Geiger Jan Kubelik (1880 – 1940), setzte er sich erfolgreich für die tschechische Kammer- und Orchestermusik ein. Als Komponist

machte er sich zunächst mit Balletten in Prag und Wien einen guten Namen. 1907 übernahm er die Leitung des neugegründeten Wiener Tonkünstler-Orchesters und war kurze Zeit auch Dirigent an der Wiener Volksoper. Neben Balletten schrieb er Kammermusik und Orchesterwerke und wandte sich dann der Operette zu. Seine 1913 in Wien uraufgeführte Operette *Polenblut,* die von der slawischen Folklore, von Krakowiak, Mazurka und Polka sowie von der Wiener Walzermusik inspiriert ist, wurde ein Welterfolg. Sechs weitere Operetten und die Oper *Der Bauer Jakob* (UA: Brünn 1922) haben sich nicht durchgesetzt.

Nach dem Zusammenbruch der habsburgischen Donaumonarchie widmete sich Nedbal dem Aufbau des tschechoslowakischen Theater- und Konzertlebens. In Preßburg war er Leiter des Slowakischen Nationaltheaters, gründete dort das Symphonieorchester, war Rundfunkpionier und erhielt einen Lehrauftrag an der dortigen Universität. 1924 leitete er ein Gastspiel des Slowakischen Nationaltheaters in Spanien, wo Smetanas »Verkaufte Braut« und Dvořáks »Rusalka« aufgeführt wurden. Sein engagierter Einsatz für das Slowakische Nationaltheater verbrauchte seine Energien; die finanzielle Theatermisere war die Hauptursache für seinen aus Depression gewählten Freitod am 24. Dezember 1930 in Zagreb.

Polenblut
Operette in drei Akten – Text von Leo Stein.
UA: Wien 1913
Personen: Pan Jan Zaremba, Gutsherr – Helena, seine Tochter (S) – Graf Bolesław Baranski (T) – Bronio von Popiel, sein Freund (T-Buffo) – Wanda Kwasinskaja, Tänzerin an der Warschauer Oper (Soub) – Jadwiga Pawlowa, ihre Mutter – Von Minski, von Gorski, von Wolenski und von Senowicz, Edelleute und Freunde Baranskis – Ballgäste, Bauern und Bäuerinnen, Mägde, Musikanten, eine Pfändungskommission, Lakaien.
Ort und Zeit: im russisch besetzten Polen vor dem Ersten Weltkrieg.
Schauplätze: Ballsaal in Warschau und auf Baranskis Gut Krasnowola in Galizien.

Graf Bolesław Baranski amüsiert sich lieber auf den glänzenden Bällen der Warschauer Gesellschaft, als sich um seine heruntergewirtschafteten Güter zu kümmern. Der reiche Gutsbesitzer Zaremba bietet ihm seine Tochter Helena zur Frau, doch der Graf will trotz seiner finanziellen Misere von dieser Geldheirat nichts wissen und flirtet mit Wanda, einer Tänzerin der Warschauer Oper. Aber Helena liebt den Grafen, verdingt sich unerkannt auf seinem galizischen Gut Krasnowola und sorgt dort für Ordnung. Der wirtschaftliche Aufschwung des Gutes und der geregelte Haushalt bringen auch den Grafen dazu, sich an Disziplin und Arbeit zu gewöhnen.
Es bleibt nicht aus, daß er eine tiefe Zuneigung zu diesem tüchtigen Mädchen faßt. Als er jedoch durch Wanda erfährt, daß seine Wirtschafterin in Wirklichkeit Helena, die Tochter des reichen Gutsbesitzers Zaremba, ist, will er aus Trotz nichts mehr von ihr wissen. Aber die Liebe ist stärker, und am Ende gibt es eine Hochzeit.

Edmund Nick
1891 – 1974

Am 22. September 1891 in Reichenberg in Böhmen geboren, studierte Edmund Nick an der Wiener Universität Jura und gleichzeitig Musik an der Musikakademie. Anschließend besuchte er das Dresdener Konservatorium und ging nach gründlicher musikalischer Ausbildung 1919 nach Breslau, wo er zunächst als Konzertbegleiter und Musikkritiker wirkte und ab 1924 zu den Pionieren des schlesischen Rundfunks gehörte. 1933 ging er nach Berlin. Dort war er u.a. als Theaterkapellmeister und Komponist tätig. Nach dem Zweiten Weltkrieg leitete er einige Zeit das Münchener Staatstheater am Gärtnerplatz, bis er 1949 als Professor an die Münchener Musikhochschule berufen wurde. Von 1952 bis 1956 widmete er sich beim WDR in Köln nochmals der Rundfunkarbeit und lebte danach

nur noch seinem kompositorischen Schaffen. Er starb am 11. April 1974 in München.

Edmund Nicks musikalisches Œuvre ist außerordentlich vielseitig und stets von solidem handwerklichem Können getragen. Er schrieb Schauspiel-, Hörspiel- und Filmmusiken sowie zahlreiche Operetten und Singspiele, von denen *Das kleine Hofkonzert* (UA: München 1935) besonders erfolgreich war und mit Johannes Heesters und Marta Eggerth 1936 verfilmt wurde. Das Stück behandelt eine biedermeierliche Liebesgeschichte in einer kleinen deutschen Residenzstadt und gibt mit außerordentlicher musikalischer Delikatesse und melodischer Originalität eine gelungene Schilderung spätromantischer Künstleratmosphäre.

Auch als Kabarettkomponist war Edmund Nick von Bedeutung. Bereits während seiner Breslauer Zeit entstanden erste Vertonungen von Erich Kästners Gedichten. Von 1933 bis 1935 wirkte er an Werner Fincks berühmtem Berliner Kabarett »Die Katakombe« und schrieb nach dem Krieg in enger Zusammenarbeit u. a. mit Erich Kästner viele hervorragende Chansons für das Münchener Kabarett »Die Schaubude«, die vor allem von der großen deutschen Kabarettistin Ursula Herking kreiert wurden. Besonders populär wurden das *Marschlied 1945, Das Lied vom Warten, Die lustige Witwe, Auf dem Nachhauseweg, Das Spielzeuglied, Das Leben ohne Zeitverlust, Plädoyer einer Frau, Entrée einer Chansonette, Glückwunsch eines Enfant terrible* und das *Chanson für Hochwohlgeborene.* Außerdem schrieb Edmund Nick Lieder, Kammermusik und Klavierkompositionen.

Otto Nicolai
1810 – 1849

Als Sohn eines Musikdirektors am 9. Juni 1810 in Königsberg geboren, wurde Otto Carl Ehrenfried Nicolai schon als Kind pianistisch ausgebildet und vervollständigte dann sein Musikstudium in Berlin und Rom. Danach war er vorübergehend Kapellmeister am Kärntnertor-Theater in Wien, ging dann erneut nach Italien und schrieb einige erfolgreiche italienische Opern, die heute jedoch nicht mehr gespielt werden. 1841 wurde er als Nachfolger von Konradin Kreutzer (1780 – 1849) Hofkapellmeister in Wien, wo durch seine Gründung der Wiener Philharmonischen Konzerte sein Andenken als Dirigent noch heute lebendig ist. 1847 wurde er als Leiter des Domchors und Kapellmeister der Königlichen Oper nach Berlin berufen. Dort wurde kurz vor seinem frühen Tod seine komische Oper *Die lustigen Weiber von Windsor* uraufgeführt, die zu den Meisterwerken romantischer Opernkunst zählt.

Otto Nicolai starb am 11. Mai 1849 in Berlin auf der Höhe seines Könnens. Außer Opern schrieb er u. a. Lieder, Chorwerke, Kirchenmusik und Orchesterwerke. Doch sein Nachruhm gründet sich ausschließlich auf die Oper *Die lustigen Weiber von Windsor,* die seit langem als eine der schönsten komischen Opern des 19. Jahrhunderts zum ständigen Repertoire der Opernhäuser in aller Welt gehört.

Die lustigen Weiber von Windsor
Komische Oper in drei Akten – Text von Hermann Salomon Mosenthal nach der gleichnamigen Komödie von William Shakespeare.
UA: Berlin 1849
Personen: Sir John Falstaff (B) – Herr Fluth (Bar) – Frau Fluth (S) – Herr Reich (B) – Frau Reich (A) – Anna, deren Tochter (S) – Fenton, ihr Geliebter (T) – Junker Spärlich (T) – Doktor Cajus (B) – Gasthauswirt und Kellner, Bürger, Masken, Elfen, Feen.
Ort und Zeit: Windsor Anfang des 15. Jahrhunderts.
Schauplätze: Straße in Windsor mit den Häusern der

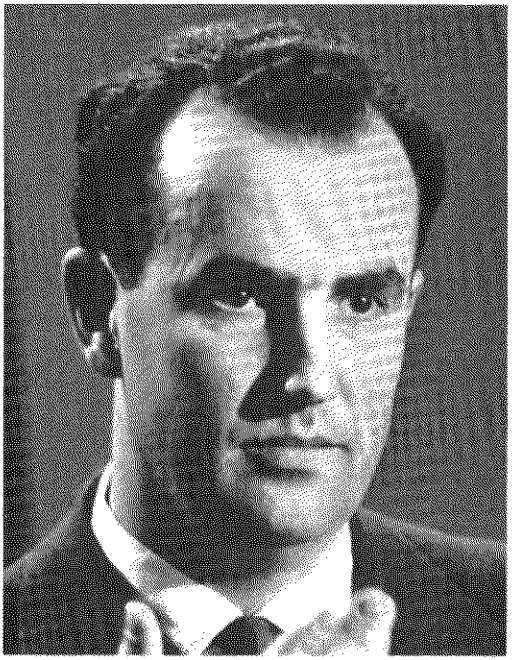
Bürger Fluth und Reich; im Haus des Bürgers Fluth; im Gasthaus Zum Hosenbande; im Garten des Bürgers Reich; Zimmer im Haus des Bürgers Reich; in einem Park bei Windsor.

Der heruntergekommene Ritter Falstaff strotzt vor Unternehmungsgeist und hat gleichlautende Liebesbriefe an Frau Fluth und Frau Reich geschickt. Empört über seine plumpen Annäherungsversuche, beschließen die beiden Frauen, Falstaff einen Streich zu spielen.
Zum Schein geht Frau Fluth auf sein Liebeswerben ein und lädt ihn zum Stelldichein in ihr Haus. Gleichzeitig will sie auch ihren Mann von seiner Eifersucht heilen. Verabredungsgemäß unterbricht Frau Reich das Rendezvous, um die Nachbarin vor dem zurückkehrenden Ehemann zu warnen. Die beiden Frauen verbergen den Ritter in einem Korb schmutziger Wäsche, den zwei Diener aus dem Haus tragen und in einen Wassergraben schütten. Vergeblich durchsucht Herr Fluth das ganze Haus nach dem Nebenbuhler. Doch trotzdem ist er von der Unschuld seiner Frau nicht überzeugt und macht sich deshalb unter fremdem Namen an den Ritter heran, der ihm ebenso freimütig wie prahlerisch von seinem Liebesabenteuer erzählt und hinzufügt, daß ein neues Stelldichein mit Frau Fluth verabredet sei. Falstaffs zweites Schäferstündchen wird natürlich wieder unsanft gestört. Herr Fluth kommt überraschend zurück, sucht den Ritter im Wäschekorb, findet ihn aber nicht, denn Falstaff wird in Frauenkleidern aus dem Haus gebracht. Schließlich weihen die beiden Frauen ihre Männer in das Spiel ein und beschließen, Falstaff gemeinsam eine Lektion zu erteilen. Frau Reich lädt ihn zu einem nächtlichen Maskenfest in den Park von Windsor ein, bei dem er als Jäger Herne mit einem mächtigen Geweih auf dem Kopf erscheinen soll. Gleichzeitig wollen Herr und Frau Reich ihre Tochter Anna bei dieser Gelegenheit vermählen, wobei allerdings beide an einen anderen Schwiegersohn denken. Es kommt zu einem köstlich verwirrenden Verkleidungsspiel im Park, wobei Anna schließlich Fenton, den Mann ihrer Wahl, bekommt und Falstaff in Angst und Schrecken versetzt wird. Doch dann geben sich alle dem Geplagten zu erkennen, und mit ritterlicher Großmut verzeiht Falstaff.

Carl Nielsen
1865 – 1931

Der Däne Nielsen, Generationsgenosse von Sibelius, Mahler und Strauss, wuchs weit über die harmlose Gefälligkeit seines Lehrers Niels Wilhelm Gade hinaus. Sein Werk ist der wesentliche Beitrag seines Landes in der Übergangszeit um die Jahrhundertwende. Er wurde am 9. Juni 1865 bei Odense (Fünen) geboren, studierte in Kopenhagen und Deutschland, spielte als Geiger in der Königlichen Kapelle in Kopenhagen, wurde Lehrer und schließlich Direktor am Königlichen Dänischen Musikkonservatorium. Seine Musik ist nicht spezifisch nordisch wie etwa die von Sibelius; dagegen spräche auch seine Begeisterung für den Süden, wie sie sich in seiner klangmalerischen *Helios-Ouvertüre* (1903) bekundet. Aber das naturmalerische Element dominiert nicht bei ihm, wie die Titel bezeugen, die er seinen Symphonien gab. Darin ist er am ehesten dem Ideenmusiker Mahler verwandt. Seine *2. Symphonie* (1901/02) benannte er nach den vier Temperamenten, die 3., *Sinfonia espansiva* (1910/11), sucht in der rhythmischen Entfesselung des Kopfsatzes ihresgleichen. Die 4. Symphonie, *Das Unauslöschliche,* huldigt naturmystischen Vorstellungen. Der Dichter und Orgelbauer Hans Henny Jahnn hat sie sehr bewundert. Die 5. Symphonie schockierte zur Zeit der Uraufführung (1922) mit ihren rhythmischen Entladungen und Geräuschwirkungen das Publikum. Bei der 6., der *Sinfonia semplice* (1924/25), weist schon der Titel darauf hin, daß der monumentale Aufwand der Mittel verringert und der Ausdrucksgehalt abgeklärter ist. Nielsen schrieb auch eine Oper, *Saul und David* (1902), die den Vergleich mit Arthur Honeggers Oratorium »König David« nicht zu scheuen braucht. Gelegentlich kann man das *Flötenkonzert* (1925) und das *Klarinettenkonzert* (1928) hören. Nielsens Werk hat gerade in den angelsächsischen Ländern eine deutliche Belebung seiner Wertschätzung erfahren. Er starb am 3. Oktober 1931 in Kopenhagen. SH

Luigi Nono
1924 – 1990



Luigi Nono

Nono, postumer Schwiegersohn Arnold Schönbergs, mit Luciano Berio das Haupt der italienischen Avantgarde, hat sich früh in den 50er Jahren als Vertreter der radikalen Reihenkomposition einen Namen gemacht und war mit seiner Verbindung von avantgardistischen Kompositionstechniken und politischem Engagement (»Ich verstehe Musik als Funktion des historischen Klassenkampfes«) eine umstrittene Figur der internationalen Musikszene.

Sproß einer alten venezianischen Familie, wurde Nono am 29. Januar 1924 in der Lagunenstadt geboren. Ersten theoretischen Unterricht erhielt er bei dem Neoklassizisten Riccardo Malipiero, doch wechselte er dann zum Studium der Rechte über, das er mit der Promotion abschloß. Die weitere musikalische Ausbildung erhielt er von dem mit ihm befreundeten Bruno Maderna und Hermann Scherchen, der sich für ihn einsetzte und seine ersten Werke in Darmstadt uraufführte. Seine *Variazioni canoniche* (1950) über eine Schönbergsche Reihe, eine serielle Präzisionsarbeit, erregte gleicherweise lebhafte Zustimmung wie empörte Ablehnung. In verstärktem Maß traf dies für *Polifonica – Monodia – Ritmica* für 6 Instrumente und Schlagzeug (1951) zu, das ein Kritiker damals als »Verdauungsstörungen eines musikalischen Stotterers« bezeichnete. Sah es zu Beginn der 50er Jahre so aus, als würden Nono, Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen eine Art Dreifaltigkeit der alleinseligmachenden seriellen Schule bilden, so zeigte sich in der Folge doch eine deutliche Auseinanderentwicklung. Namentlich Nono setzte sich kritisch von seinen ehemaligen Weggefährten ab; er warf Stockhausen Mystizismus vor, Boulez Technokratie, und mit dem dadaistischen Humor von John Cage und Mauricio Kagel wollte er schon gar nichts zu tun haben. Ein hochentwickeltes Gefühl für Klangsinnlichkeit, altes Erbe romanischer Musiktradition, bewahrte Nonos Werke vor Austrocknung. Aus diesem Grund spielt der Vokalklang in seinem Schaffen eine dominierende Rolle. Seine Einführung des Spaltklanges, der den Zusammenklang menschlicher Stimmen auffächert, erlaubt gleicherweise zarteste Lyrismen wie große dramatische Ausbrüche, hat aber Konsequenzen für den Text, der, als Klangfaktor behandelt, weitgehend der Unverständlichkeit anheimfällt, ein Problem, das in der Musikgeschichte schon mehrmals zuungunsten des Textes entschieden worden ist (mittelalterliche Gesänge, Ensembleszenen in der Oper), aber erhöhte Bedeutung erhält, wenn man das Wort heranzieht, um mit seiner Hilfe politische Wirkungen zu erzielen. Die Auflösung des Textes bis zu einzelnen Silben und Buchstaben führte Nono zwangsläufig zur Verwendung elektronischer Mittel, mit denen solche Manipulation mühelos bewerkstelligt werden kann. In *Ommaggio a Emilio Vedova* (1960) machte er erstmals in größerem Umfang davon Gebrauch.

Nonos Vokalschaffen begann mit dem dreiteiligen *Lorca-Epitaph* (1952/53). Schon in der Kantate *La victoire de Guernica* (1954) nach einem Text von Paul Eluard wird deutlich, welche Richtung sein leidenschaftliches politisches Engagement einschlug. Er kämpfte mit den Mitteln seiner Kunst gegen Faschismus und Totalitarismus. Da er ein eingeschriebenes Mitglied der kommunistischen

Partei war, ereigneten sich für ihn Unrecht, Unterdrückung und Terror, Mißachtung der Menschlichkeit und gewaltsamer Tod ausschließlich im kapitalistischen, nicht aber im kommunistischen System. Er zitierte in seinen Werken Aussprüche von Che Guevara, Fidel Castro und Mao Tse-tung. Seine bevorzugten Dichter waren Paul Eluard, Jean-Paul Sartre, Wladimir Majakowski, Bertolt Brecht und Peter Weiss, für dessen »Ermittlung« er die Bühnenmusik schrieb. Die Werke seiner betont politischen Phase, die mit der Zeit der Studentenunruhen zusammenfiel, leiden unter dem Zwiespalt zwischen hochkomplexer Struktur und agitatorischem Anspruch. Die Arbeiterklasse, die Nono so sehr am Herzen lag, liebt in aller Welt andere Musik als die seine (was nichts gegen die Arbeiter besagt). Für die unbeschönigte Agitation muß ein hoher Preis gezahlt werden, den beispielsweise Kurt Weill und Hanns Eisler entrichtet haben, ohne doch auf Qualitätsansprüche gänzlich zu verzichten, den aber der Ästhet Nono zu zahlen nicht bereit war.

Unter den Kompositionen mit klassenkämpferischer Zielsetzung, die nachstehend nicht im einzelnen besprochen werden, sollen noch erwähnt werden: *La fabbrica illuminata* für Singstimme und Tonband (1964), eine Collage mit Texten und Geräuschen aus der Arbeitswelt; *A floresta* für Tonband, Klarinette, Stimmen und Schlagzeug (1966) ist der Nationalen Befreiungsfront von Vietnam gewidmet, *Voci destroying muros* (italienisch-englisch-spanisch: Stimmen zerstören Mauern) für Frauenstimmen, Tonband und Instrumente (1970) verarbeitet Texte von Widerstandskämpferinnen, *Y entonces comprendió* (Und damals begriff er) für Frauenstimmen, Chor, Tonband und elektronische Apparaturen ist »Che Guevara und allen Mitkämpfern der Sierras Maestras der Welt« gewidmet und zitiert Fidel Castro im Originalton mit unterlegtem Demonstrationslärm vom Tonband.

In den 80er Jahren zeichnete sich eine Wende im Schaffen von Nono ab, die mit *Fragmente – Stille, An Diotima* (1980), seinem einzigen Streichquartett, begann. Er entdeckte die deutsche Philosophie und die romantische Dichtung für sich und wandte seine kompositorische Anstrengung immer mehr der feinsten Differenzierung von Klangwahrnehmung bis hin zum Verstummen zu. Das monumentale Hauptwerk dieser letzten Schaffensperiode ist *Prometeo* (1985), das er im Untertitel eine »Tragödie des Hörens« nennt. 1987 wurde die Kantate *Camminantes – Ayacucho* für Live-Elektronik, Solisten und Orchester uraufgeführt. Sie bezieht sich auf eine aus dem 13. Jahrhundert stammende Inschrift auf einer Klostermauer in Toledo: »Wanderer, es gibt keinen Weg als das Gehen selbst.« Als Suchenden auf einem ungewissen Weg hat sich Nono bis zum Schluß empfunden. Am 8. Mai 1990 ist er in Venedig gestorben.

Il canto sospeso
für Sopran, Alt und Tenor, gemischten Chor und großes Orchester.
UA: Köln 1956

Dieses Werk entstand 1956 im Auftrag des Westdeutschen Rundfunks Köln. Die Texte entnahm Nono einem Dokumentarwerk mit letzten Briefen zum Tode verurteilter europäischer Widerstandskämpfer (deutsch unter dem Titel »Und die Flamme soll euch nicht versengen« 1955 im Steinberg Verlag Zürich erschienen). Der Titel ist im Deutschen kaum wiederzugeben, da das Wort »sospeso« doppelsinnig ist. Es bedeutet sowohl »schwebender« wie »unterbrochener« Gesang. Nono verwendet hier zum erstenmal die Neuerung der zergliedernden Textmanipulation: »Ich habe darin einen neuen Chorstil entwickelt, erstmals die Worte aufgeteilt in Silben, oft nur in einzelne Laute, und diese durch den ganzen Chorsatz wandern lassen.« Auch wenn man auf diese Weise nichts mehr verstehen kann, nimmt Nono auf den Text insoweit Rücksicht, als er die Textabschnitte jeweils geschlossen komponiert. Als Ausgangspunkt dient eine Allintervallreihe, bei der die 12 verschiedenen Töne durch 11 verschiedene Intervalle verbunden sind. Tonhöhen und dynamische Bezeichnungen entsprechen sich jeweils, der Rhythmus beruht auf Multiplikationsreihen, wobei der kleinste Wert jeweils ein Sechzehntel ist.

Intolleranza
Szenische Aktion in zwei Teilen nach einer Idee von A. M. Ripellini.
Deutsch von Alfred Andersch.
UA: Venedig 1961
Deutsche EA: Köln 1961; revidierte Fassung Nürnberg 1970

Personen: Ein Flüchtling (T) – Seine Gefährtin (S) – Eine Frau (A) – Ein Algerier (Bar) – Ein Gefolterter (B) – Vier Gendarmen (Sprechrollen) – Bauern, Bergarbeiter, Demonstranten, Gefangene, Gefolterte, Flüchtling.
Ort und Zeit: nicht namentlich bezeichnete Stationen in der Gegenwart.

Die Handlung hat Episodencharakter und ist Teil eines Multimedia-Konzepts, zu dem Dia- und Filmprojektionen, Bandzuspielungen und Textcollagen gehören.
Ein Gastarbeiter wird an seinem Arbeitsplatz in einem Bergwerk von der Sehnsucht nach seiner Heimat übermannt und beschließt trotz des Protestes seiner Frau, dorthin zurückzukehren. Unterwegs gerät er in eine Demonstration, wird von der Polizei verhaftet und gefoltert. In den Grauen des Konzentrationslagers, wo er den Tod eines Mitgefangenen miterleben muß, erwacht sein Freiheitswille; er flieht zusammen mit einem Algerier. Ein Marsch der Empörung beschließt den 1. Teil.
Der 2. Teil begann in der Erstfassung mit dem Intermezzo *Einige Absurditäten des heutigen Lebens,* wurde aber in der Nürnberger Neufassung ohne Pause durch eine Auschwitz-Vietnam-Sequenz ersetzt, die Nono unter Verwendung seiner Peter-Weiss-Bühnenmusik herstellte. Der Flüchtling begegnet der gleichgesinnten Gefährtin und behauptet sich mit ihr in einem »Nie wieder« gegenüber dem Ansturm von Bildern aus seiner Vergangenheit. Abermals klingt der Marsch der Empörung auf. Zu Hause im Heimatdorf angekommen, werden sie in der ersten Fassung von dem übers Ufer getretenen Fluß wie von einer neuen Sintflut verschlungen, während ein Schlußchor sich an die Menschen einer glücklicheren Zukunft wendet. In der Neufassung bleibt es bei einer Hochwasserkatastrophe. Viele der Landsleute des Protagonisten haben ihre Arbeitsplätze verloren und sind, wie er selbst, in die Fremde gegangen. Er aber erkennt, daß man daheim bleiben und alles ändern muß.
Die Akzentverlagerungen belegen den Wandel in Nonos Grundeinstellung, die nun nicht mehr in der Passion verharrt, sondern die Ungeduld des humanen Engagements in konkrete Aktion umzusetzen bereit ist.

Sul ponte di Hiroshima – Canti di vita e d'amore (Auf der Brücke von Hiroshima – Gesänge von Leben und Liebe).
Kantate für Sopran, Tenor und Orchester.
UA: Edinburgh 1962

Die Kantate verwendet Texte aus dem Tagebuch aus Hiroshima und Nagasaki von Günther Anders, das in der deutschen Ausgabe den Titel »Der Mann auf der Brücke« trägt, ferner das Gedicht »Für Djamila Boupacha« aus dem Zyklus »Esta Noche« von Jesús López Pacheco und schließlich das Gedicht »Du« aus dem Zyklus »Passerò per piazza di Spagna« von Cesare Pavese. Der Textvorlage entspricht die dreiteilige Anlage des Werkes, dessen Gefühlsspannweite vom Grauen über den Atomtod über das Mitleid mit der gefolterten Algerierin bis zur hochgemuten Bejahung des Glaubens reicht, daß das Paradies noch nicht endgültig verloren sei. Die Musik lebt vom Kontrast der Brutalität im Orchestralen und der hymnischen Gebärde der Vokalstimmen.

Ein Gespenst geht um in der Welt
Kantate für Sopran, Chor und Orchester.
UA: Köln 1971

Der Titel wandelt den Beginn des »Kommunistischen Manifestes« von Karl Marx ab, in dem es noch geheißen hatte: »Ein Gespenst geht um in Europa.« Dazu kommen sieben lyrische Sätze von Celia Sánchez und Haydee Santamaría, zwei Freiheitskämpferinnen, die an dem blutig zurückgeschlagenen Angriff Fidel Castros auf die Kaserne von Moncada in Santiago de Cuba am 26. Juli 1953 beteiligt waren. Das musikalische Material destilliert Nono aus vier Revolutionsgesängen: der »Internationalen«, der »Roten Fahne« (Italien), dem »Sechsundzwanzigsten Juli« (Kuba) und »Der Osten ist rot« (China). Ohne Studium der Partitur wird der Hörer aber nichts davon wiedererkennen können. Der Eindruck schmerzvoller Trauer wird vor allem durch den vokalisierenden Chor bewirkt. Der horizontale Duktus der Gesänge ist im Orchester zu vertikalen Klangblöcken transformiert.

Como una ola de fuerza y luz (Wie eine Woge von Kraft und Licht)
für Sopran, Klavier, Orchester und Tonband.
UA: Mailand 1972

Diese konzertante Kantate ist ein Epitaph für den jungen chilenischen Revolutionär Luciano Cruz, den Nono in Chile kennengelernt hatte und der 1971 im Alter von 27 Jahren unter ungeklärten Umständen verunglückt war. Als Textgrundlage dient ein Nachruf des argentinischen Dichters Julio Huasi. Von den in ihre klanglichen Elemente zerlegten Worten sind nur der Name Luciano Cruz und »para vivir« (um zu leben) zu verstehen. Ein Tonband mit vorgefertigten Aufnahmen entwickelt aus der Stimme der Sängerin imaginäre Riesenchöre und verfremdet die Akkordballungen in den tiefen Regionen des Klaviers ins Bedrohliche. Es fungiert bei der Aufführung als Hintergrund, Überlagerung, Echo oder Weiterführung. Das Riesenorchester formiert clusterartige Klangblöcke. Das Werk hat vier Teile, die Nono im Kommentar zur Schallplatte selbst

erläutert: »Erster Teil: Orchester und Singstimme live sowie verschiedene Frauenchöre auf Tonband: erläuternde Anrufung und Wehklage für Luciano. Zweiter Teil: Klavier live, Orchester in Blöcken, Singstimme und Klavier und Tonband: Lucianos Gegenwart in Abwesenheit. Dritter Teil: Klavier live, Orchester und Tonband: ›der lange Marsch‹ ansteigend zur Höhe. Vierter Teil: Klavier live, Orchester und Tonband: kollektive Explosion in der Gewißheit der Anwesenheit. Programmusik? Nun, warum nicht? Wo der Titel in direktem Zusammenhang mit der klanglichen Struktur steht.«

Al gran sole carico d'amore
(Unter der großen Sonne, beladen von Liebe)
Szenische Aktion in zwei Teilen.
UA: Mailand 1975
Deutsche EA: Frankfurt 1978

Das abendfüllende Werk ist eine Art Requiem für gefallene Heldinnen der Revolution. Der Titel ist einem Gedicht Arthur Rimbauds auf die Pariser Kommune, »Les mains de Jeanne-Marie«, entnommen. Es gibt keine Handlung im üblichen Sinn, sondern nur Darstellung von Situationen und Ideen. Im Mittelpunkt des 1. Teils steht die Pariser Kommune von 1871 mit Texten von Arthur Rimbaud, Bertolt Brecht (»Die Tage der Kommune«), Marx und Lenin sowie der Selbstverteidigung der Kommunardin Louise Michel. Der 2. Teil bezieht sich auf das vorrevolutionäre Rußland (Texte aus Gorki/Brechts »Mutter«). Daneben gibt es zahllose dokumentarische Zitate etwa von Tanja Bunke, der Gefährtin Che Guevaras, und Haydee Santamaría, die zusammen mit Castro die Moncada-Kaserne stürmte. Das Turin der Arbeiteraufstände von 1950 mit der imaginären Wortführerin Deola (Pavese), Berichte und Liedtexte aus Kuba und Vietnam ergänzen die politische Szenerie, zu der auch Bismarck und seine französischen Gegenspieler Thiers und Favre gehören.
Das Aktionsschema, das nach dem immer gleichen Muster von Aufruhr und Unterdrückung abläuft, läßt der szenischen Verwirklichung weiten Raum und ermöglicht den Einsatz von Pantomime und Ballett. Die einzelnen Abschnitte werden durch verschiedene Besetzungen voneinander abgehoben oder miteinander verbunden. Es gibt Teile für Tonband allein, für eine Solostimme ohne Begleitung, aber auch Tuttis mit Soli, kleinem und großem Chor mit Tonband. Wie immer spielt der Chor eine zentrale Rolle, in unterschiedlicher Besetzung als Teilchor, in homophon skandierenden Passagen und reich durchgebildeter Polyphonie, in der Verbindung von gesprochenen und gesungenen Teilen. Die Bevorzugung der hohen Stimmlagen stellt der Düsterkeit des Vorwurfs eine Aura der Transzendenz gegenüber, die dem Werk Verklärungscharakter verleiht.

Prometeo (Prometheus)
Tragedia dell'ascolto (Tragödie des Hörens).
UA: Venedig 1984; Neufassung: Mailand 1985

Prometeo, Nonos summum opus, verweigert sich fast vollständig herkömmlichen Erwartungen. Es handelt sich keinesfalls um eine Oper, etwa mit Prometheus als Hauptdarsteller, sondern um eine rein konzertante Reihung von Klanginseln. Wenn Nono das Werk im Untertitel eine »Tragödie des Hörens« nennt, so hat dies eine vielschichtige Bedeutung. Eine dieser Tragödien ist, daß der Hörer von den verwendeten Textzitaten, die der venezianische Philosoph Massimo Cacciari aus Werken von Aischylos, Hesiod, Pindar, Hölderlin, Nietzsche und Walter Benjamin zusammengestellt hat, so gut wie nichts verstehen kann, da die Texte oft übereinandergeschichtet, in ihre Buchstabenbestandteile zerlegt oder elektronisch manipuliert sind. Das, was die Texte besagen, teilt sich nur noch durch die Klanggestalt der Musik mit. Sodann ist Prometheus für Nono der Mensch, der die überlieferten Gesetze durchbricht und das bislang Unerhörte wagt. Für den Komponisten ist es die Erkundung von Klängen am Rande des Verstummens (häufig 7faches Piano!), die den an Geräuschberieselung gewöhnten Hörer zu angestrengtestem Hinhören zwingen. Tragödie meint aber auch eine resignative Haltung hinsichtlich der Möglichkeiten, mit den Mitteln der Musik direkt zur Veränderung bestehender Mißstände beizutragen. Nono vertraut auf die »schwache messianische Kraft« der Veränderung, wie es Walter Benjamin formulierte.
Mit der Klanginstallation des Riesenapparates (4 Orchester, dazu Chor, Instrumental- und Vokalsolisten, Sprecher und ein Dutzend Lautsprecher), die das Publikum von allen Seiten beschallt und deshalb spezielle Räumlichkeiten erfordert, steht Nono in der Tradition der venezianischen Mehrchörigkeit. Die real erzeugte Musik wird live elektronisch verfremdet und über die Lautsprecher in wandernde Bewegungen versetzt. Das Werk gliedert sich in einen Prolog, in sogenannte Inseln und Zwischenspiele. Waren in der ersten Fassung mit der Bewegung der Musiker im Raum noch Elemente des instrumentalen Theaters vorhanden, so verzichtet die Neufassung vollständig darauf. Folgerichtig sind große Teile des Werkes neu komponiert. SH

Jacques Offenbach
1819 – 1880

Als Sohn des aus Offenbach am Main stammenden Musiklehrers, Synagogensängers und Buchbinders Isaac Juda Eberst, der später den Namen seiner Heimatstadt annahm, wurde Jakob Offenbach am 20. Juni 1819 in Köln geboren. Seine musikalische Begabung zeigte sich schon in der Kindheit. Er erlernte das Geigen- und das Cellospiel und ging 1833 nach Paris. Dort wurde er Schüler des von Luigi Cherubini geleiteten Konservatoriums, das er jedoch bald wieder verließ, da ihn die praktische Theatererfahrung mehr reizte. Er wirkte zunächst als Cellist und vervollständigte nebenbei seine kompositorische Ausbildung bei Jacques Fromental Halévy (1799 – 1862), dem seinerzeit sehr berühmten Komponisten der Oper »Die Jüdin«, und vervollkommnete sich im Cellospiel bei dem bekannten Cellisten Louis Norblin (1781 – 1854). Dann wirkte er als Musiklehrer und machte sich als Cellovirtuose und Komponist kleinerer Unterhaltungsstücke einen Namen. Als Kapellmeister des Théâtre-Français wurde er mit der klassischen Schauspielliteratur vertraut und lernte namhafte zeitgenössische Schriftsteller und Kritiker kennen. 1854 eröffnete der Komponist und Darsteller Florimond Hervé ein eigenes musikalisches Boulevardtheater, Les Folies-Concertantes, das er später in les Folies-Nouvelles umtaufte. Der Erfolg dieses neuen Theatertyps veranlaßte Offenbach, ebenfalls Theaterunternehmer zu werden. 1855 eröffnete er in einem kleinen Holzbau an den Champs-Elysées sein Bouffes-Parisiens genanntes kleines Theater, wo kleine Pantomimen und musikalische Szenen mit höchstens drei Mitwirkenden aufgeführt wurden und das zur Geburtsstätte der Offenbach-Operette wurde. Offenbach war zwar nicht der Schöpfer der Gattung Operette, aber er wurde ihr genialster Meister und führte dieses von Hervé und anderen vorbereitete parodistische und gesellschaftssatirische Bühnengenre zu origineller künstlerischer Vollendung.

Der Erfolg seiner Stücke war außerordentlich. Er verlegte sein Theater in das Innere der Stadt, und seine Bouffes-Parisiens gastierten in ganz Europa. 1858 wurde dann die große Operette *Orpheus in der Unterwelt* zu seinem stärksten Erfolg.

Ohne Bezug zu dem kulturhistorischen und gesellschaftlichen Hintergrund des Zweiten Französischen Kaiserreichs lassen sich Offenbachs Pariser Meisteroperetten in der Fülle ihrer Einfälle, Anspielungen und Anzüglichkeiten nicht vollständig verstehen. Einer abstrakten Betrachtung der Libretti, denen oft der Vorwurf der Belanglosigkeit und des Unsinns gemacht wird, trat schon der bedeutende Wiener Literat und Kulturkritiker Karl Kraus entgegen; er schrieb: »Zu einem Gesamtkunstwerk im harmonischen Geiste vermögen Aktion und Gesang in der Operette zu verschmelzen, welche eine Welt als gegeben nimmt, in der sich der Unsinn von selbst versteht und in der er nie die Reaktion der Vernunft herausfordert. An der Regellosigkeit, mit der sich die Ereignisse in der Operette vollziehen, nimmt nur ein verrationalisiertes Theaterpublikum Anstoß. Der Gedanke der Operette ist Rausch, aus dem Gedanken geboren werden. Die Nüchternheit geht leer aus. Dieses anmutige Wegspülen aller logischen Bedenken und dies Entrücken in eine Konvention übereinanderpurzelnder Gegebenheiten, diese Summe von heiterer Unmöglichkeit bedeutet jenen reizvollen Anlaß, uns von den trostlosen Möglichkeiten des Lebens zu erholen. Indem aber die Grazie das künstlerische Maß dieser Narrheit ist, darf dem Operettenunsinn ein lebensbildender Wert zugeschrieben werden.«

1862 gab Offenbach die Theaterdirektion auf, ging auf Gastspielreisen und widmete sich seinem kompositorischen Schaffen. Unter seinen über 100 Bühnenwerken ragen hervor: *Die Verlobung bei der Laterne* (1857), *Fortunios Lied* (1861), *Die schöne Helena* (1864), *Blaubart* (1866), *Pariser Leben* (1866), *Die Großherzogin von Gerolstein* (1867), *La Périchole* (1868), *Die Banditen* (1869), *Die Kreolin* (1875) und *Madame Favart* (1878).

Seine im Auftrag der Wiener Hofoper entstandene romantische Oper *Die Rheinnixen* (1864)

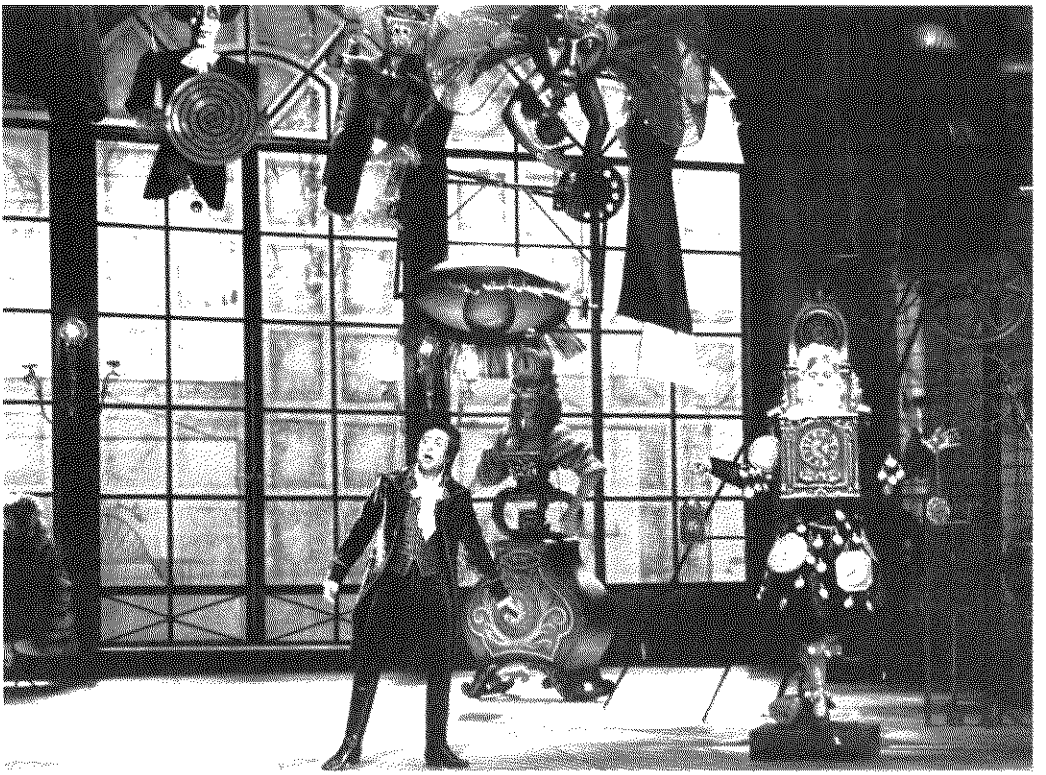
war ein Mißerfolg; übrig blieb nur eine Melodie, die als Barkarole Eingang in sein letztes Werk, die bedeutende romantische Oper *Hoffmanns Erzählungen,* fand. Jacques Offenbach starb am 5. Oktober 1880 in Paris.

Orpheus in der Unterwelt
Operette in zwei Akten – Text von Hector Crémieux unter Mitarbeit von Ludovic Halévy.
UA: Paris 1858
Personen: Orpheus (T) – Eurydike (S) – Die Öffentliche Meinung – Pluto, Herrscher der Unterwelt, der zunächst in Gestalt des Schäfers Aristeus auftritt (B) – Jupiter, Herrscher des Olymps (Bar) – Juno, seine Gattin, Schutzgöttin der Ehe – Diana, Göttin der Jagd (S) – Venus, Göttin der Liebe – Cupido, der Liebesgott – Merkur, der Götterbote (T) – Mars, Gott des Krieges (Bar) – Vulkan, Gott der Schmiedekunst – Morpheus, Gott der Träume – Minerva, Göttin der Weisheit – Hebe, Mundschenkin des Olymps – Bacchus, Gott des Weines (B) – Hans Styx, Schattenwesen der Unterwelt, der vom Lethetrank berauschte einstige Prinz von Arkadien (T-Buffo) – Bacchantinnen und Bacchanten.
Ort und Zeit: Griechenland, klassisches Altertum.
Schauplätze: in der Umgebung von Theben; im Olymp; in der Unterwelt.

In dieser Operette verspottet Offenbach den antikisierenden Götter- und Heroenkult und das Bildungsgehabe der bürgerlichen Gesellschaft seiner Zeit, Elemente, die besonders in der französischen Großen Oper eine wichtige Rolle spielten. Außerdem sind die antiken Gestalten dieses Werks voller Anspielungen auf Laster und Schwächen seiner Zeitgenossen. Mit dem Treiben der Götter und der Menschen im Olymp und im antiken Theben ist das französische Gesellschaftsleben in der Seinemetropole gemeint. Wenn auch die Kritik auf die Anzüglichkeiten und Respektlosigkeiten empört reagierte, hatte doch das Publikum sein Vergnügen und begeisterte Schadenfreude daran. Der sagenhafte antike, gottähnliche Sänger Orpheus ist bei Offenbach Direktor und Lehrer des Konservatoriums, der sich lüstern mit seinen Schülerinnen vergnügt, während sich seine Gattin Eurydike für das einfache Landleben begeistert und mit dem Schäfer Aristeus ein Verhältnis hat. Der schlichte Naturbursche entpuppt sich als der Höllenfürst Pluto, der Eurydike mit in die Unterwelt nimmt. Im Gegensatz zu der antiken Sage trauert jedoch der Konservatoriumsdirektor Orpheus keineswegs über den Tod seiner Frau. Er ist glücklich, sie endlich los zu sein, und denkt nicht daran, sie aus der Unterwelt zurückzuholen. Erst die Öffentliche Meinung bringt ihn wider Willen dazu, Pluto bei dem Göttervater Jupiter anzuklagen und seine Frau zurückzufordern. Die Affäre löst im Olymp, der ohnedies durch eine Revolte bereits in Aufruhr ist, Empörung aus, denn man vermutet, daß Jupiter wieder einmal auf Liebesabenteuer aus war und Eurydike entführt hat. Diesmal ist Jupiter jedoch unschuldig. Die Götter ziehen in die Unterwelt, um an Ort und Stelle den Fall zu klären, denn Pluto leugnet zynisch die Tat.
Eurydike, die sich in der antiken Hölle zu Tode langweilt, ist über die Abwechslung entzückt und flirtet mit Jupiter. Die beiden wollen fliehen, doch Pluto überrascht sie und erinnert Jupiter an seine Pflicht, die Affäre nach dem literarischen Vorbild in Ordnung zu bringen. Der klassischen Sage entsprechend, darf Orpheus sich auf dem Weg aus der Unterwelt nicht nach seiner Eurydike umsehen. Jupiter schleudert einen Blitz – Orpheus dreht sich erschreckt um und hat damit Eurydike für immer verloren. Sie bleibt als Bacchantin bei den Göttern, Orpheus ist froh, von seiner Frau erlöst zu sein, und die Öffentliche Meinung ist fassungslos.

Die schöne Helena
Operette in drei Akten – Text von Henri Meilhac und Ludovic Halévy.
UA: Paris 1864
Personen: Paris, Sohn des trojanischen Königs Priamus (T) – Menelaus, König von Sparta (Komiker) – Helena, seine Gemahlin (S) – Agamemnon, König der Könige – Klytämnestra, seine Gemahlin – Orest, deren Sohn (T) – Pylades, sein Freund – Achilles (Bar) – Ajax I., König von Salamis – Ajax II., König von Lokrien – Kalchas, Großaugur des Jupiter (B) – Philokomus, Diener im Tempel des Apoll – Euthykles, Schmied – Bacchis, Helenas Vertraute – Laena und Parthenis, Gespielinnen des Orest und des Pylades – Wachen, Sklaven, Dienerinnen, Volk.
Ort und Zeit: Griechenland, klassisches Altertum, vor dem Trojanischen Krieg.
Schauplätze: vor dem Jupiter-Tempel in Sparta; Gemach im Palast der Helena; am Strand von Nauplia.

Diese Opern-Travestie bedient sich wie die Operette *Orpheus in der Unterwelt* eines antiken Stoffs, um Zeit- und Gesellschaftsverhältnisse zu karikieren. Hauptziel des Spotts ist die Lächerlichmachung des leeren Pomps der französischen Großen Oper.
Die Handlung orientiert sich an der bekannten Vorgeschichte des Trojanischen Krieges: Helena, die Gattin des Spartanerkönigs Menelaus, wird von Paris, dem Sohn des trojanischen Königs Priamus, entführt. Dieser Vorgang löst den Trojanischen Krieg aus, der



Hoffmanns Erzählungen. Bayerische Staatsoper 1986. Neil Shikoff in der Titelrolle

schon dadurch schicksalhaft programmiert war, daß Paris einen Streit der Göttinnen Juno, Venus und Minerva, wer von ihnen die Schönste sei, zugunsten der Venus entschied, die ihm dafür die schönste Frau der Welt zum Weibe versprach. Diese Frau war die schöne Helena.
Das dramatische Geschehen der antiken Götter- und Heldensage wurde von Offenbach entheroisiert und parodistisch auf gewöhnliche menschliche Triebe, Schwächen und Haltlosigkeiten reduziert.

Hoffmanns Erzählungen
Phantastische Oper in einem Vorspiel, drei Akten und einem Nachspiel – Text von Jules Barbier nach dem gleichnamigen Schauspiel von Jules Barbier und Michel Carré unter Verwendung literarischer Vorlagen von E.T.A. Hoffmann.
UA: Paris 1881
Personen: Hoffmann, Dichter (T) – Die Muse des Dichters in Gestalt des Studenten Niklaus (A) – Hoffmanns dämonischer Gegenspieler in Gestalt des Rates Lindorf, des Coppelius, des Doktors Mirakel und des Dapertutto (Bar) – Spalanzani, Professor der Physik (T) – Olympia, eine mechanische Puppe (S) – Rat Crespel (B) – Antonia, seine Tochter (S) – Die Stimme ihrer Mutter (A) – Giulietta, venezianische Kurtisane (S) – Schlemihl (Bar) – Lutter, Wirt (B) – Nathanael (T) und Hermann (B), Studenten – Stella, Opernsängerin – Skurrile Erscheinung in Gestalt von Stellas Diener Andreas, Spalanzanis Diener Cochenille, Crespels schwerhörigem Diener Franz und des Krüppels Pitichinaccio (T-Buffo) – Studenten, Theaterbesucher, Gäste Spalanzanis, Diener, Kurtisanen und Kavaliere.
Ort und Zeit: Deutschland und Italien Anfang des 19. Jahrhunderts.
Schauplätze: Lutters Weinkeller in Nürnberg; Spalanzanis physikalisches Kabinett; im Haus des verwitweten Rates Crespel; Palazzo am Canal Grande in Venedig.

Die Erzählungen des romantischen deutschen Dichters E.T.A. Hoffmann waren auch in Frankreich sehr populär. In Offenbachs Oper sind drei dieser Erzählungen durch eine Rahmenhandlung miteinander ver-

bunden. Im Kreise zechender Studenten schildert Hoffmann drei Episoden aus seinem Leben, die das Handlungsgeschehen der Oper bilden.
Die erste Episode, eine Dramatisierung von E.T.A. Hoffmanns Novelle »Der Sandmann« aus den »Phantasiestücken in Callots Manier«, gestaltet die Geschichte der unglücklichen Liebe des Dichters zu der hübschen Olympia, die jedoch eine von dem Physikprofessor Spalanzani konstruierte mechanische Puppe ist. Der dämonische Brillenmacher Coppelius, der die den Automaten belebenden magischen Augen geliefert hat, wird von Spalanzani mit einem ungedeckten Scheck betrogen. Aus Rache zerstört er die Puppe.
Die zweite Episode, nach der Erzählung »Rat Crespel« aus der Sammlung »Die Serapionsbrüder«, schildert Hoffmanns Liebe zu der Tochter des Rates Crespel, der Sängerin Antonia. Durch den dämonischen Doktor Mirakel wird Antonia, die das Lungenleiden ihrer Mutter geerbt hat und wegen ihrer angegriffenen Gesundheit nicht mehr singen soll, erneut zum Singen veranlaßt. Doktor Mirakel beschwört das Bild ihrer verstorbenen Mutter, die eine berühmte Sängerin war, und stürzt Antonia in Verzweiflung und Tod.
Die dritte Episode, nach der »Geschichte vom verlorenen Spiegelbild« aus den »Abenteuern der Silvesternacht«, spielt in Venedig. Hoffmann ist von der venezianischen Kurtisane Giulietta fasziniert, aber seine Geliebte steht ganz unter dem Einfluß des dämonischen Dapertutto. Mit dem Geschenk eines prächtigen Diamanten bringt er Giulietta dazu, durch einen Zauberspiegel Hoffmanns Spiegelbild zu rauben und ihm auszuliefern. Im Duell tötet Hoffmann seinen Nebenbuhler Schlemihl, der ebenfalls sein Spiegelbild an Dapertutto verloren hat. Auch diesmal bleibt Hoffmann allein zurück, denn Giulietta wendet ihre Gunst Pitichinaccio zu, einem verkrüppelten Liebhaber, der Hoffmanns Novelle »Signor Formica« entnommen ist.
In allen drei Erzählungen wird Hoffmanns Liebessehnsucht und Lebensglück durch das Eingreifen dämonischer Mächte zerstört. Im Nachspiel, das die ganze Opernhandlung wie einen phantastisch-spukhaften Traum erscheinen läßt, taucht das durch Coppelius, Doktor Mirakel und Dapertutto symbolisierte Prinzip des Bösen nochmals in der Gestalt des Rates Lindorf auf. Die Opernsängerin Stella findet den sie liebenden Hoffmann, von seinen dichterischen Visionen und vom Alkohol berauscht, im Kreise seiner gebannten Zuhörer und verläßt an Lindorfs Arm den von den Geistern des Biers und des Weines erfüllten Studentenkeller. Hoffmann erscheint seine Dichtermuse, das einzige weibliche Wesen, das ihn immer wahrhaft geliebt hat und ihm stets treu geblieben ist, und Hoffmann verspricht, nur noch ihr zu gehören.
Musikalisch ist in diesem schlichten und liebenswürdigen Lustspiel noch der Einfluß der Opéra comique festzustellen.

Lotar Olias
geb. 1913

Der Versuch, so etwas wie ein deutsches Musical zu schaffen, kann auch hierzulande auf einen Star nicht verzichten. Lotar Olias fand ihn in Freddy Quinn, der mit dem Schlager *Junge, komm bald wieder* die in ein Musical umgearbeitete Revue-Operette *Heimweh nach St. Pauli* zum Erfolg führte. Olias wurde am 23. Dezember 1913 zu Königsberg geboren, studierte in Berlin und war nach dem Krieg im Hamburger Kabarett »Die Bonbonniere« tätig. Seinen ersten Welterfolg errang er mit dem Schlager *You You You,* den Marlene Dietrich in Amerika bekannt machte. Er schrieb die Musik zu über 35 Spielfilmen und brachte eine Reihe von Musicals heraus: *Wenn die Großstadt schläft* (UA: Hamburg 1949), *Gib acht auf Amelie* (UA: Schleswig 1957); *Prairie-Saloon* (UA: Hamburg 1958) ist »Annie, get your Gun« nachempfunden, kam aber zwei Jahre vor diesem auf den deutschen Markt. Es folgten *Heimweh nach St. Pauli* (UA: Hamburg 1962), *Charleys neue Tante* (UA: Hamburg 1966), *Millionen für Penny* (UA: München 1967) und *Der Geldschrank steht im Fenster* (UA: Bremen 1971). Olias' Musik schwankt zwischen reinem Schlagerkitsch und einem an Kurt Weill orientierten flotten Allerweltsidiom.

Carl Orff
1895 – 1982

Carl Orff, 1920.

Der am 10. Juli 1895 in München Geborene stammte aus einer alten bayerischen Offiziersfamilie. Er erhielt schon als Kind Unterricht in Klavier-, Orgel- und Cellospiel und studierte dann bis 1914 an der Münchener Akademie der Tonkunst. Nach dem Krieg war er als Theaterkapellmeister tätig und vervollständigte seine Ausbildung bei Heinrich Kaminski. Danach wandte er sich der Musikpädagogik zu. Vom Grundelement des Rhythmischen ausgehend, entwickelte er einen neuen Weg der Musikerziehung, der in dem bekannten, später mehrfach überarbeiteten Orffschen *Schulwerk* schöpferisch-pädagogischen Niederschlag fand. Gleichzeitig leitete er vorübergehend den Münchener Bach-Verein. Fast alle Kompositionen aus dieser frühen Zeit überarbeitete er später oder zog sie ganz zurück. Die Auseinandersetzung mit dem Musiktheater begann Orff an der Quelle, indem er sich gründlich mit der Renaissance-Oper und vor allem mit Claudio Monteverdi beschäftigte. Die ersten Fassungen seiner später unter dem Titel *Lamenti* zusammengefaßten Monteverdi-Bearbeitungen entstanden schon 1925. Einen durchschlagenden Erfolg errang Orff dann mit dem 1935/36 entstandenen und 1937 in Frankfurt am Main uraufgeführten szenischen Oratorium *Carmina Burana* nach den Vagantenliedern der Benediktbeurer Handschrift. Die in Küchenlatein, Mittelhochdeutsch und Altfranzösisch überlieferten Lieder sind durch Instrumentalsätze miteinander verbunden und werden vom Chor und von Solostimmen vorgetragen und außerdem pantomimisch-tänzerisch gestaltet. Mit diesem aus Opern-, Tanz- und Kantatenelementen gebildeten Werk fand Orff eine neue Form des Musiktheaters, dessen scheinbare Einfachheit und rhythmische Vitalität von faszinierender Wirkung sind. Mit einem geistreich-raffinierten modernen Primitivismus wird das theatralische Urerlebnis angestrebt, wobei kraftvoll rhythmische Wirkungen im Vordergrund stehen. Auf diesem Weg fortschreitend, gestaltete Orff später die in ihrer ersten Fassung bereits 1930, vor *Carmina Burana*, entstandene szenische Kantate *Catulli Carmina* (UA: Leipzig 1943) nach Gedichten des römischen Lyrikers Catull, die das ewige Glück der Liebe preisen, neu und schuf das szenische Konzert *Trionfo di Afrodite* (UA: Mailand 1953), das nach lateinischen Texten Catulls und altgriechischen Texten des Euripides und der Sappho eine antike Hochzeit schildert. 1953 faßte Orff diese Werke dann unter dem Titel *Trionfi* – so hießen die Triumph- und Maskenzüge der Renaissance – zu einem »Trittico teatrale« zusammen.

Von seinen weiteren Bühnenwerken, hinter denen Orffs übrige Kompositionen an Bedeutung und Popularität zurücktreten, seien erwähnt: die Opern *Der Mond* und *Die Kluge* sowie die Opern *Antigonae* (UA: Salzburg 1949) und *Oedipus der Tyrann* (UA: Stuttgart 1959), die nach den gleichnamigen Tragödien von Sophokles in der deutschen Nachdichtung von Friedrich Hölderlin gestaltet wurden, die Oper *Prometheus* nach dem griechischen Originaltext des Aischylos (UA: Stuttgart 1968), die Bühnenmusik zu Shakespeares »Sommernachtstraum« (erste Fassung 1939), die bayerischen

Volksstücke mit Musik *Die Bernauerin* (UA: Stuttgart 1947) und *Astutuli* (UA: München 1953), das Osterspiel *Comoedia de Christi Resurrectione* (UA: Stuttgart 1957), das Weihnachtsspiel *Ludus de nato Infante mirificus* (UA: Stuttgart 1960) sowie das von Orff als Vigilia bezeichnete, aus den griechischen Sibyllinischen Weissagungen und der Sammlung der Orphischen Hymnen zusammengestellte »Spiel vom Ende der Zeiten« *De temporum fine comoedia* (UA: Salzburg 1973).

Ab 1950 war Carl Orff Leiter einer Meisterklasse für Komposition an der Staatlichen Hochschule für Musik in München. Am 29. März 1982 ist er in München gestorben.

Der Mond

Ein kleines Welttheater – Oper in drei Akten – Text vom Komponisten nach einem Märchen der Brüder Grimm.

UA: München 1939

Personen: Der Erzähler (T) – Vier Burschen, die den Mond stehlen (B, Bar und T) – Ein Bauer (Bar) – Ein Schultheiß (T) – Ein Wirt – Ein anderer Schultheiß – Leute, die in der Schenke zechen und sich den Mond stehlen lassen – Leute, die sich über den gestohlenen Mond freuen und die Toten begraben – Leute, die längst gestorben sind und die der Mond aufweckt – Ein alter Mann, der Petrus heißt und den Himmel in Ordnung hält (B) – Ein kleines Kind, das den Mond am Himmel entdeckt.

Ort und Zeit: Märchenland und Märchenzeit.

Schauplätze: in einem Haselstrauch; links ein Eichbaum, an dem der Mond hängt, dahinter ein Wirthaus; rechts ein Eichbaum, dahinter ein Wirtshaus; Gruftgewölbe der Toten.

Vor Zeiten gab es ein Land, so berichtet der Erzähler, wo die Nacht immer dunkel und der Himmel wie ein schwarzes Tuch darüber gebreitet war, denn es ging dort niemals der Mond auf, und kein Stern blinkte in der Finsternis.

Vier Handwerksburschen kommen auf der Wanderschaft aus diesem Land in ein anderes Reich, wo abends, wenn die Sonne hinter den Bergen verschwindet, an einem Eichbaum eine leuchtende Kugel hängt, die nachts ein sanftes Licht verbreitet: der Mond. Hinter dem Eichbaum steht ein Wirtshaus, wo die Dorfbewohner fröhlich zechen. Als sie betrunken nach Hause gehen, bemerken sie entsetzt, daß der Mond gestohlen worden ist. Die vier Handwerksburschen haben den Mond in ihr Land mitgenommen, pflegen ihn sorgfältig, gießen täglich Öl in die Mondlampe und putzen den Docht.

Als die vier Handwerksburschen jedoch allmählich zu Greisen wurden und starben, nahm ein jeder einen Viertelmond mit ins Grab, so daß die alte Finsternis wieder eintrat und die Leute, wenn sie ohne Laterne ausgingen, mit den Köpfen zusammenstießen.

Nun leuchtete der Mond im Reich der Toten, die unruhig wurden, aus ihrem Schlaf erwachten und sich wie in ihrem Leben mit Saufen, Karten-, Kegel- und Würfelspiel die Zeit vertrieben. Den wilden Raufereien der Zecher und der Spieler setzte schließlich Petrus ein Ende. Er befahl den Toten, sich wieder in ihre Gräber zu legen, und nahm den Mond mit fort, den er oben am Himmel aufhing, wo der Mond, wie jedes Kind weiß, noch heute hängt und in allen Ländern der Erde und für alle Menschen leuchtet.

In diesem von einem hintergründigen bajuwarischen Humor erfüllten Spiel geht es »um die uraltem Volksglauben entspringende Doppelfunktion des Mondes als Gestirn des Unruhe und Aufruhr, Angst und wilde Triebe entfachenden hekatischen Zaubers ebenso wie des tiefen, sorgenstillenden und schlafbehütenden Friedens der Nacht. Irdische Fidelität und kosmische Magie durchdringen einander und verbinden sich zu sinnfälliger Bühnenanschaulichkeit: Das Menschenreich und das Totenreich, das durch das geheimnisvolle Licht des in die Unterwelt gebrachten Mondes verwirrt und aufrührerisch geworden war, werden durch das Himmelreich wieder in Ordnung gebracht« (Karl Heinrich Ruppel).

Die Kluge

Die Geschichte vom König und der klugen Frau – Oper in einem Akt – Text vom Komponisten nach einem Märchen der Brüder Grimm.

UA: Frankfurt am Main 1943

Personen: Der König (Bar) – Der Bauer (B) – Des Bauern Tochter (S) – Der Kerkermeister (B) – Der Mann mit dem Esel (T) – Der Mann mit dem Maulesel (Bar) – Drei Strolche (T, Bar und B).

Ort und Zeit: Märchenland und Märchenzeit.

Schauplatz: eine Simultanbühne.

Da er nicht auf seine Tochter gehört hat, sitzt der Bauer nun im Gefängnis. Er hatte auf einem Acker einen goldenen Mörser gefunden und an den König abgeliefert. Wie von seiner Tochter vorausgeahnt, wird er der Unterschlagung des Stößels beschuldigt. Weil zu jedem Mörser ein Stößel gehört, glaubt man seinen aufrichtigen Beteuerungen nicht, daß er nur den Mörser gefunden hat. Als der König von der klugen Bauerstochter erfährt, die das Unglück ihres Vaters vorausgesehen hat, läßt er sie an seinen Hof kommen. Er gibt

ihr drei schwere Rätsel auf, die sie alle löst, und von ihrer Klugheit überwältigt, macht er sie zu seiner Frau.
Ein Mann mit einem Maulesel und ein Mann mit einem Esel bringen ihren Streit vor den König. Ein Eselfüllen habe am Morgen nahe bei dem Maulesel gelegen, so daß es der Mann mit dem Maulesel für sich beansprucht, obwohl Maulesel niemals Esel werfen. Der König, der gerade eine Schachpartie gegen seine Frau verloren hat, entscheidet verärgert zugunsten des Mannes mit dem Maulesel. Auf den Rat der klugen Königin stellt sich der Eselbesitzer auf dem Land mit einem Netz zum Fischen auf. Der vorbeikommende König wird belehrt, daß man jetzt auch auf dem Lande fischen könne, da Maulesel ja auch Esel würfen. Erbost über die seine Autorität untergrabende List, verstößt der König seine Frau. Woran ihr Herz am meisten hängt, das dürfe sie in einer Truhe mitnehmen. In den Nachttrunk des Königs mischt sie ein Schlafmittel, und der König erwacht unter einem blühenden Baum, sanft gebettet in einer Truhe. Verblüfft muß er bekennen: Du bist doch die Klügste! Aber die Königin entgegnet, sie habe sich nur verstellt, denn klug sein und lieben könne niemand auf der Welt.

Antigonae
Ein Trauerspiel – Text von Sophokles in der Nachdichtung Friedrich Hölderlins.
UA: Salzburg 1949
Personen: Antigonae (S) – Ismene (MS) – Chorführer (Bar) – Kreon (Bar) – Ein Wächter (T) – Hämon (T) – Tiresias (T) – Ein Bote (B) – Euridike (S) – Chor der thebanischen Alten.
Ort und Zeit: Theben in mythischer Zeit.

Antigonae und Ismene, die Töchter des Oedipus, betrauern den Tod ihrer Brüder Eteokles und Polyneikes, die sich im Streit um die Vorherrschaft in Theben gegenseitig getötet haben. Als sie erfahren, daß Polyneikes auf Befehl des neuen Machthabers Kreon der Schande ausgesetzt ist, unbestattet zu bleiben, weigert sich Antigonae, diesem Gebot zu gehorchen. Ismene zögert, und so geht Antigonae allein, die Todesstrafe für ihr Tun nicht fürchtend. Denn Kreon fordert vor dem Chor der thebanischen Alten absoluten Gehorsam, bedingungslosen Patriotismus und Anerkennung seiner Macht. Ein Wächter meldet, jemand habe es unerkannt gewagt, den Leichnam mit Erde zu bestreuen und so den Trauerritus zu vollziehen. Kurz darauf führt er Antigonae vor Kreon: Sie sei aufgegriffen worden, als sie erneut den Toten mit Staub beworfen und beweint habe. Für Antigonae gilt das Gesetz der Götter und der Menschlichkeit höher als Kreons Verbot: Gefaßt nimmt sie das Urteil entgegen, lebendig eingemauert zu werden. Ihre Schwester muß ihr Schicksal teilen.
Hämon, Kreons Sohn und der Verlobte Antigonaes, bittet den Vater für die Schwestern um Gnade – vergebens. Erst auf Fürsprache des Chores revidiert Kreon seine Entscheidung und schont Ismene. Voller Trauer und in heftiger Klage über ihr Schicksal nimmt Antigonae Abschied vom Leben. Der blinde Seher Tiresias berichtet Kreon von Unruhen unter dem thebanischen Volk und prophezeit ihm, wenn er sein Tyrannengehabe nicht ablege, werde er seine Willkür mit Toten seiner eigenen Familie zu bezahlen haben. Kreon wird unsicher: Er entschließt sich, Antigonae die Freiheit zu geben. Ein Bote berichtet über den weiteren Hergang: Antigonae hat sich in der Grabkammer erhängt, Hämon hat versucht, aus Rache seinen Vater zu ermorden, dann aber sich selbst getötet. Nach dieser Schreckensnachricht nimmt sich Euridike, Kreons Frau, das Leben – einzig Kreon bleibt zurück.
Orff schuf in diesem ersten seiner drei Griechendramen einen neuartigen Deklamations- und Gesangsstil und gab dem Orchester durch die Betonung von Schlagzeug und den Einsatz von sechs Klavieren, die auch mit Schlägeln und Plektron gespielt werden, einen außergewöhnlichen Klangcharakter.

Oedipus der Tyrann
Ein Trauerspiel – Text von Sophokles in der Nachdichtung Friedrich Hölderlins.
UA: Stuttgart 1959
Personen: Oedipus (T) – Ein Priester (B) – Kreon (B) – Chorführer (Bar) – Tiresias (T) – Iokaste (S) – Ein Bote aus Korinth (T) – Ein Hirte des Lajos (Bar) – Ein anderer Bote (Bar) – Chor der thebanischen Alten.
Ort und Zeit: Theben in mythischer Zeit.

König Oedipus von Theben erfährt von einem Priester, daß seine Stadt von der Pest bedroht sei. So schickt er seinen Schwager Kreon zum Orakel nach Delphi, um Ursache und Möglichkeiten der Abwendung zu erkunden. Kreon bringt die Antwort, daß die Seuche erst dann zum Erlöschen komme, wenn der Mörder von Oedipus' Vorgänger Lajos bestraft sei. Oedipus forscht unverzüglich mit allen Mitteln nach dem Unbekannten. Der Seher Tiresias beschuldigt Oedipus nach anfänglichem Schweigen, selbst der Gesuchte zu sein, aber Oedipus vermutet dahinter eine Intrige Kreons. Die Situation zwischen Oedipus, Kreon, dem Chor und Tiresias spitzt sich zu, bis die Gattin des Königs, Iokaste, eingreift: Auch Seher und Weissagungen könnten irren; so sei Lajos einst geweissagt worden, er werde von seinem eigenen Sohn getötet werden, und es seien doch Fremde gewesen, die ihn ermordet hätten. Zudem sei Lajos' Sohn gleich nach seiner Geburt im Gebirge mit gefesselten Füßen ausgesetzt worden. Oedipus ahnt nun die Wahrheit und muß sie schließlich selbst mit Hilfe von Boten und einem alten Hirten

erkennen: Ihm selbst wurde prophezeit, er werde seinen Vater töten und dann seine Mutter heiraten. Deshalb floh er aus seiner Heimat Korinth. Auf dem Weg nach Theben erschlug er einen alten Mann und dessen Gefolge, die ihm den Weg streitig machten. Nun aber muß er erfahren, daß er nicht der Sohn des korinthischen Königs Polybos war, sondern ein Findelkind mit gefesselten Füßen. Allen wird deutlich: Das Orakel hat recht behalten. Iokaste reagiert auf diese Entdeckung mit Selbstmord, Oedipus selbst blendet sich und zieht in die selbstgewählte Verbannung.
Zehn Jahre nach *Antigonae* vertonte Orff die Vorgeschichte zu seiner ersten Sophokles-Tragödie vom blinden, aber am Schluß doch die Wahrheit sehenden König Oedipus mit den gleichen Mitteln, die jedoch noch konsequenter auf den Deklamationston und die Instrumentalbehandlung angewandt sind.

Prometheus
Tragödie – Text von Aischylos (»Der gefesselte Prometheus«).
UA: Stuttgart 1968
Personen: Kratos und Bia – Hephaistos – Prometheus – Chor der Okeaniden – Okeanos – Io Inachis – Hermes.
Ort und Zeit: Griechenland in mythischer Zeit.

Kratos und Bia haben den gefesselten Prometheus bis an den Rand der Welt geschleppt, wo er von Hephaistos brutal an einen Felsen geschmiedet wird. Nachdem ihn seine Wächter nach Schmähreden allein lassen, bricht Prometheus in Klagen aus. Die Töchter des Okeanos, erwacht durch den Lärm des Schmiedens, eilen herbei und erfahren von Prometheus sein Schicksal: Prometheus hatte Zeus im Kampf um die Weltherrschaft gegen dessen Vater Chronos und die übrigen Titanen unterstützt, sich dann aber mit ihm entzweit, weil er dem Hephaistos das Feuer entwendete und es den sterblichen Menschen schenkte, womit er ihnen Zivilisation, Kultur und Verstand brachte. Für diesen Frevel hat ihn Zeus mit der grausamen Strafe belegt, unter der er jetzt leidet.
Io, ein von Zeus begehrtes und von der eifersüchtigen Hera in eine Kuh verwandeltes Mädchen, eilt herbei. Sie ist auf der Flucht vor einer sie ständig verfolgenden

Carmina Burana. Bayerisches Nationaltheater München, 1980

Mücke, die sie mit ihren Stichen quält. Prometheus prophezeit ihr in ferner Zukunft das Ende ihrer Marter, ihre Erlösung durch Zeus und die Geburt eines göttlichen Sohnes. Ein Nachkomme dieses Sohnes werde einst auch ihn, Prometheus, befreien. Prometheus weiß ferner, daß ein Abkömmling seines Befreiers schließlich Zeus selbst entmachten werde. Io verläßt daraufhin Prometheus, der verzückt den Sturz des Zeus in einer Vision schildert, bis Hermes sich nähert, der erfahren will, was es mit dem Sturz des Göttervaters für eine Bewandtnis habe. Aber Prometheus gibt sein Wissen auch unter der Androhung der schlimmsten Foltern nicht preis. Da versinkt in einem Sturm der Elemente der Fels, an den Prometheus geschmiedet ist, und reißt die Okeaniden mit sich in den Abgrund der Erde.
Vom »Schauplatz der Tragödie« zum »Schauplatz der Welt« hat Orff selbst den Unterschied der in altgriechischer Sprache vertonten Prometheus-Tragödie zu den vorangehenden Sophokles-Dramen bezeichnet. Musik und Sprache verschmelzen zu einem archaischen Kunstwerk von suggestiver Faszination.

Trionfi
Trittico teatrale.

I. *Carmina burana*. Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis.
UA: Frankfurt 1937

Drei große Abschnitte werden umrahmt vom Chor auf die launische Göttin Fortuna, deren Schicksalsrad die Menschen in die Höhen des Glückes trägt, aber auch in die Tiefe des Leides stürzt. Dazwischen werden exemplarisch Aspekte des menschlichen Lebens im Frühlingstreiben, in der rauschhaften Umgebung der Taverne und schließlich in den Freuden und Leiden der Liebe dargestellt.
Undefinierbar eigenständig zwischen Oper, Oratorium und Chorkantate angesiedelt, ist diese Sammlung mittelalterlicher Gedichte aus der Benediktbeurer Handschrift bis heute Orffs bekanntestes und individuellstes Werk geblieben.

II. *Catulli Carmina*. Ludi scaenici.
UA: Leipzig 1942

Jünglinge und junge Mädchen sitzen getrennt durch den Chor der Greise vor der Bühne und umwerben sich gegenseitig, bis ihnen die Greise Einhalt gebieten, da die Liebe ein unstetes, unzuverlässiges Ding sei. Um die Richtigkeit ihrer Behauptung zu erhärten, erlegen sie den jungen Leuten auf, das folgende Ballett vom unglücklichen Leben und Lieben des Catull anzusehen, das von den Solisten kommentiert wird. Doch gegen Ende des Spiels wenden die Jungen ihre Aufmerksamkeit allmählich von der Bühne ab und vergessen sich zum Unwillen der Alten ganz in ihrem Liebesgetändel.
Aus den Gedichten Catulls formte Orff mit der Rahmenhandlung ein szenisches Spiel in der Form eines Renaissance-Madrigals. Das Instrumentarium beschränkt sich auf mehrere Klaviere und vielseitiges Schlagwerk.

III. *Trionfo di Afrodite*. Concerto scenico.
UA: Mailand 1953; zugleich erste Gesamtaufführung der *Trionfi*

Szenisch dargestellt wird eine Hochzeitszeremonie nach antiker Überlieferung mit kurzen Spielen, Spott- und Weihgesängen, die in der Apotheose der Aphrodite als Göttin der Liebe, der Schönheit und der Fruchtbarkeit gipfeln.
Das Orchester ist stark besetzt. Das höchst komplexe Perkussionsinstrumentarium verdeutlicht den im Vergleich zu den beiden vorangehenden Teilen noch stärker betonten Ostinatocharakter der Musik, deren elementare rhythmische Gewalt die melismatischen Floskeln des Gesangs um so reizvoller hervortreten läßt.

Niccolò Paganini
1782 – 1840

Der am 27. Oktober 1782 in Genua geborene Geigenvirtuose war vorwiegend Autodidakt und erhielt in seiner Heimatstadt und später in Parma nur einigen unregelmäßigen Geigen- und Kompositionsunterricht. Seine erstaunliche Naturbegabung und wohl auch sein ungezügeltes Temperament ertrugen offensichtlich keine Bevormundung. Seit seinem 11. Lebensjahr trat er öffentlich auf. 1798 verließ er das Elternhaus und kehrte erst 1804 vorübergehend nach Genua zurück. Dann wirkte er einige Zeit als herzoglicher Soloviolinist und Kapellmeister in Lucca, zog aber bald wieder konzertierend und abenteuernd durchs Land. Sein Ruhm als Wundergeiger mit einem unvergleichlichen Ton und den Teufelskünsten seines Spiels auf der G-Saite, des Doppelgriff-, Stakkato- und Flageolettspiels sowie des Pizzikatos mit der linken Hand verbreitete sich schnell. Sein exzentrisches Wesen, zahllose Liebesaffären und Skandale und die Faszination seiner Persönlichkeit taten ein übriges, zunächst Italien, dann ganz Europa in einen Paganini-Rausch zu versetzen. Legenden woben sich um sein abenteuerliches Leben, und es ist heute kaum noch möglich, Dichtung und Wahrheit zuverlässig zu unterscheiden. Viele bedeutende Zeitgenossen bezeugen Paganinis geniales geigerisches Können, und die Musikgeschichtsschreibung ist sich heute darin einig, daß er, ähnlich wie Franz Liszt als Pianist, eines der großen musikalischen Phänomene seiner Zeit war. Als er nach längerem Leiden am 27. Mai 1840 in Nizza an Kehlkopfschwindsucht starb, hinterließ er ein beträchtliches Vermögen und einen Nachruhm, der bis heute nicht verblaßt ist, obwohl seine Kompositionen fast nur noch für das Repertoire großer Geiger von Bedeutung sind. Von seinen *Violinkonzerten* werden das *D-Dur-Konzert* op. 6. und das *h-moll-Konzert* op. 7 mit dem beliebten Rondo *La Campanella* noch verhältnismäßig oft gespielt. Die wiederholt bearbeiteten und variierten 24 *Capriccios* für Violine gelten noch immer als Hohe Schule der Geigentechnik. Dagegen werden seine übrigen Violinstücke nur noch gelegentlich von Virtuosen aufgeführt, und seine Kompositionen für Gitarre sind so gut wie vergessen.

Palestrina
1525–1594

Der neben Orlando di Lasso bedeutendste Komponist der italienischen Hochrenaissance wurde wahrscheinlich 1525 in Palestrina bei Rom als das älteste von vier Kindern des Gutsbesitzers Dante Pierluigi geboren. Über die Kindheit und Jugend des Giovanni Pierluigi, der später nach seinem Geburtsort Palestrina genannt wurde, ist wenig bekannt. Vermutlich war er um 1537 Chorknabe an der Kirche Santa Maria Maggiore in Rom. 1547 heiratete er. Als seine Frau 1580 starb, trug er sich mit der Absicht, Priester zu werden, ging aber im darauffolgenden Jahr doch eine zweite Ehe mit der Witwe eines reichen Kaufmanns ein und betätigte sich selbst zeitweise als Kaufmann. 1544 – 1551 wirkte er als Organist und Kapellmeister in seiner Heimatstadt. Dann wurde er an die Peterskirche nach Rom berufen. Papst Julius III. förderte den jugendlichen Meister und nahm ihn 1555 in das Sängerkollegium der Cappella Sistina auf, obwohl er kein Priester und sogar verheiratet war und Kinder hatte. Nach dem Tode des Papstes bestätigte dessen Nachfolger Marcellus II. diese Maßnahme. Zum Gedächtnis an diesen nur drei Wochen regierenden Papst schrieb Palestrina seine berühmte sechsstimmige *Missa Papae Marcelli.* Papst Paul IV. entfernte dann den verheirateten Palestrina aus der Kapel-

le. Bald darauf wurde er jedoch zum Kapellmeister von San Giovanni in Laterano ernannt, verließ diese Stellung jedoch 1560 aus unbekannten Gründen und war dann Kapellmeister der Kirche Santa Maria Maggiore in Rom, anschließend Kapellmeister am Collegium Romanum der Jesuiten und schließlich Hofkapellmeister des Kardinals Ippolito d'Este, bis er 1571 in sein altes Amt an der Peterskirche zurückkehrte, wo er dann bis zu seinem Tod am 2. Februar 1594 in Rom verblieb. Die Inschrift auf seinem Sarg bezeichnet ihn als »Fürsten der Musik«.

Palestrina war nicht nur der bedeutendste Kirchenmusiker seiner Zeit und neben Orlando di Lasso der Vollender der mittelalterlich-polyphonen Kunst, sondern ein schöpferisches Genie von zeitloser Gültigkeit und bewundernswerter Arbeitsintensität. Er hinterließ 93 Messen, über 200 Motetten sowie zahlreiche Psalmen, Offertorien, Litaneien, Lamentationen, Madrigale usw. Sein meistgespieltes Werk ist die vermutlich 1562 entstandene *Missa Papae Marcelli.*

Palestrinas Nachwirkung war weitreichend. Seine Revision des Gregorianischen Gesangs blieb 300 Jahre in Gebrauch, ehe Mönche der Abtei Solesmes eine Ausgabe herausbrachten, die sich genauer an die mittelalterlichen Originale hielt. Die Beispiele in dem Kontrapunktlehrbuch »Gradus ad Parnassum« von J.J. Fuchs (1725) stammen größtenteils von ihm. Papst Pius X. empfahl 1903 den Palestrina-Stil als vorbildlich für die Kirchenmusik überhaupt und Pfitzner gab in seiner Oper *Palestrina* eine historisch nicht zutreffende Darstellung romantischer Künstlerproblematik.

Arvo Pärt
geb. 1935

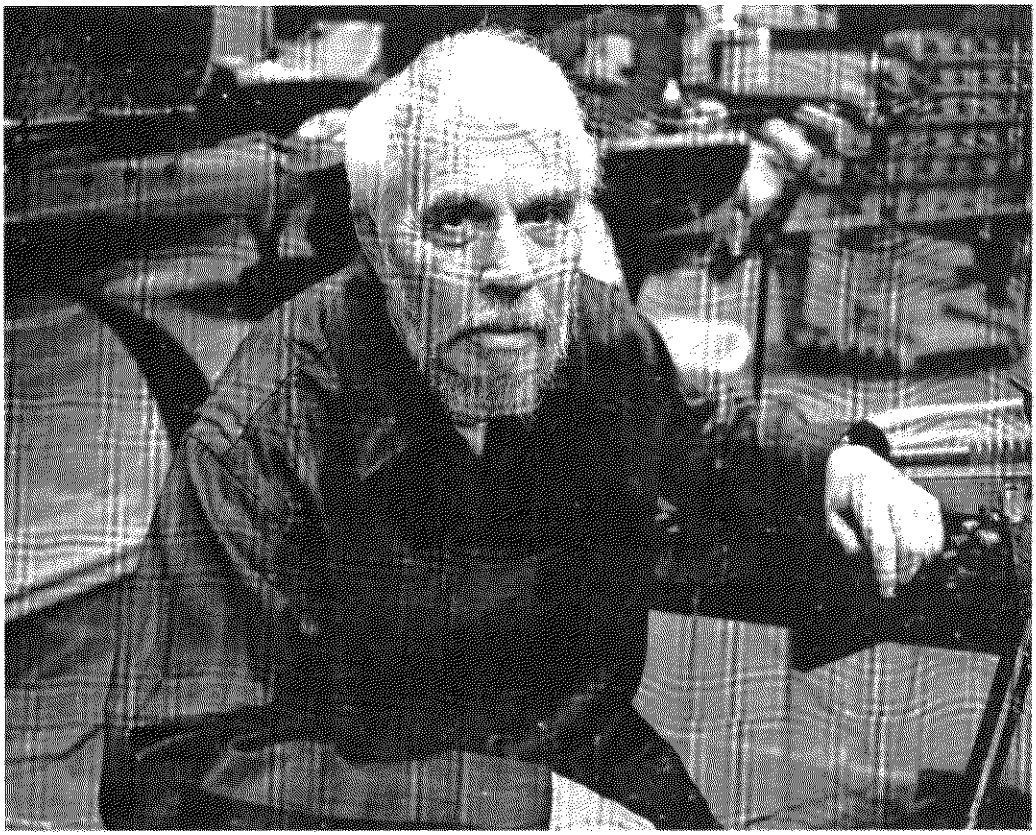
Das Schaffen des estnischen Komponisten Arvo Pärt läßt sich kaum in die für zeitgenössische Musik gebräuchlichen Kategorien einordnen. Vor allem die Werke seiner gegenwärtigen tonalen Schaffensphase entziehen sich weitgehend den gängigen Begriffen. Anstrengungen von seiten der Kritik und der Musikwissenschaft, Pärts von Kargheit, Ruhe und Harmonie gekennzeichnete Kompositionen als Beispiele postmoderner Ästhetik, als Inbegriff sogenannter New-Age-Musik oder »Neuer Einfachkeit« festzuschreiben, erwiesen sich eher als hilfloser Dogmatismus denn als sinnvolle Annäherung an Pärts Musik.

Der Weg des am 11. September 1935 in Paide geborenen Künstlers zum freischaffenden Komponisten führte über Kompositionsstudien am Staatlichen Konservatorium in Tallinn (1958-1963) und eine langjährige Tätigkeit als Tonmeister beim Estnischen Rundfunk. 1980 übersiedelten Pärt und seine Familie in den Westen, wo sie eineinhalb Jahre zunächst in Wien lebten und sich schließlich in Berlin niederließen. Pärts bislang vorliegendes Werk läßt sich deutlich in drei stilistisch unterschiedliche Abschnitte gliedern. Nach einer kurzen Phase, in der Pärt an neoklassizistischen Mustern orientierte Kompositionen schrieb, schuf er in den 60er Jahren zunächst vor allem serielle Werke. Es entstanden Kompositionen wie *Nekrolog,, die 1. Symphonie* und *Perpetuum Mobile.* Mitte der 60er Jahre begann Pärt – gewissermaßen als Übergang zur dritten Phase – Collage-Techniken zu verwenden. Indem er eigene Kompositionen mit Zitaten aus Werken anderer Komponisten verband, entstanden u.a. das *Cellokonzert, Credo,* die *Collage über das Thema B.A.C.H.* und die *2. Symphonie.* Anfang der 70er Jahre schließlich vollzog Pärt in seinen Werken die Wandlung zur reinen Tonalität. Seine Kompositionen nehmen sich seither als Reminiszenzen vor allem an die Gregorianik und die frühe Polyphonie, aber auch als Reflex auf die »Minimal Music« der 60er und der 70er Jahre aus. Sie sind gekennzeichnet durch Pärts Kunst des Weglassens. Intensität entsteht nicht durch Redundanz

respektive Fülle, sondern durch eine absolute Reduktion des Tonmaterials. In solcher Zurücknahme spiegeln Werke wie *Cantus in memory of Benjamin Britten, Tabula rasa, Fratres, Stabat mater* oder die *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem* nicht nur das religiöse Selbstverständnis des Komponisten, sondern zeitigen ebenso eine ungewöhnliche Mystik und Archaik. In diesem Sinne ist Pärts Werk weniger anachronistisch als vielmehr zeitlose Kunst. MH

Harry Partch
1901 – 1974

Von den merkwürdigen Außenseitern, an denen es der Musik des 20. Jahrhunderts nicht eben mangelt, ist Harry Partch gewiß der merkwürdigste, aber auch der originellste. Er wurde am 14. Juni 1901 in Oakland/Kalifornien als Sohn protestantischer Chinamissionare geboren. Im Alter von 28 Jahren verbrannte er aus Mißbehagen über das einengende Tonsystem der abendländischen Musik sämtliche Jugendwerke und brach auch die Brücken zur etablierten Gesellschaft hinter sich ab. Während der großen Depression der 30er Jahre zog er als Tramper (Hobo) und Gelegenheitsarbeiter durch die



Harry Partch inmitten seines Instrumentariums

Vereinigten Staaten. In dieser Zeit und während eines Studienaufenthaltes in England (1934/35) entwickelte er auf der Basis mathematischer Intervallberechnungen ein eigenes Tonsystem mit 43 Mikrointervallen in der Oktave, über das er auch ein dickleibiges Buch schrieb (»Genesis of a Music«, 1949, erweitert 1971). Da es dafür natürlich keine Instrumente gab, begann er ein eigenes Instrumentarium zu bauen. Er ging dabei manchmal von vorhandenen Instrumenten aus. So ist das »Chromelodeon« ein umgebautes Harmonium. Zum anderen zweckentfremdete er die unterschiedlichsten Gegenstände (die »Cone Gongs« bestehen aus Granathülsen, die »Clowd Chamber Bowls« sind gläserne Zylinder, wie sie in physikalischen Labors Verwendung finden) und entwarf gänzlich neue (»Gourd Tree«, Kürbisbaum). So entstanden im Lauf der Jahre 50 Unikate, die allein von der Optik her den Rang von Klangskulpturen haben. Um seine Musik aufführen zu können, baute er das »Five Gate Ensemble« auf. Zwar sind die meisten seiner Werke auch auf Schallplatte dokumentiert, aber eigentlich ist sein Werk für das Theater gedacht, das in seiner Vorstellung von der Körpergestalt der Musik eine wichtige Rolle spielt. Indem er den Instrumentalisten auch szenische Aufgaben übertrug, schuf er die Frühform des instrumentalen Theaters. Das erste dieser Werke für Theater ist *Oedipus* nach Sophokles; 1955 folgte das satirische Tanzspiel *The Bewitched* (Die Verhexten). *Revelation in the Courthouse Park* verknüpft die griechische Sage von Dionysos mit der zeitgenössischen Story um ein Rock-Idol, *Delusion of the Fury* (Trugbild eines Zorns, 1969) erzählt in zwei inhaltlich nicht miteinander verbundenen Teilen eine japanische Geistergeschichte in der No-Tradition und einen Hobo-Schwank aus den Rocky Mountains.

Partchs Musik klingt ungemein exotisch und erinnert an indonesische Gamelanmusik. Sie hat etwas magisch Einlullendes und ist trotz ihrer betont rhythmischen Ausrichtung nie aggressiv. Sein Einfluß auf die jüngere Komponistengeneration in Amerika ist beträchtlich; zu seinen europäischen Bewunderern gehört György Ligeti, der auch Conlon Nancarrow, den anderen großen Musik-Außenseiter, hierzulande bekannt gemacht hat. Partch ist am 3. September 1974 im kalifornischen San Diego gestorben. SH

Krzysztof Penderecki
geb. 1933

Penderecki ist zweifellos der erfolgreichste Avantgardekomponist der Gegenwart, so erfolgreich, daß ebendieser Erfolg – man nannte ihn zu Recht einen etablierten Avantgardisten – mißtrauisch machen mußte. Seine Entwicklung vom radikalen Experimentator zum Vertreter einer neuromantischen und postmodernen Schreibweise hat ihm die heftige Kritik derer eingetragen, für die Fortschritt nur das gänzlich Neue und noch nie Dagewesene ist. Daß er gleichermaßen geistliche Werke wie auch Opern mit finsteren Sujets schreibt, mag auf den ersten Blick verwundern, wurzelt aber im polnischen Katholizismus, der für Pendereckis Jugend prägend war. Wenn er mittlerweile gegen das primitive Musikverständnis der Kirche und deren politische Anmaßung in Polen Stellung bezieht, so ist dies eine bemerkenswerte Entwicklung.

Penderecki wurde am 23. November 1933 in Debica, einem kleinen Städtchen in der Nähe von Krakau, geboren. Er studierte an der Musikhochschule in Krakau. 1958 schloß er seine Studien mit Auszeichnung ab und feierte im folgenden Jahr einen denkwürdigen Triumph: Bei einem Kompositionswettbewerb des Polnischen Komponistenverbandes, für den die Werke anonym eingereicht werden mußten, gewann er die ersten drei Preise. Die prämiierten Werke waren *Aus den Psalmen Da-*

vids für gemischten Chor, Saiteninstrumente und Schlagzeug, *Emanationen* für zwei Streichorchester und *Strophen* für Sopran, Sprechstimme und 10 Instrumente. Mit den *Strophen* trat Penderecki beim Festival »Warschauer Herbst« 1959 dann erstmals an die Öffentlichkeit. Nach dem Abschluß seines Examens wurde er als Lehrer an die Krakauer Musikhochschule berufen, deren Direktor er seit 1972 ist. Von 1966 bis 1968 nahm er einen Lehrauftrag an der Folkwang-Hochschule in Essen wahr.

In den *Strophen* des 26jährigen erkennt man Einflüsse von Arnold Schönberg und Pierre Boulez, in den *Emanationen*, einem Werk der Webern-Nachfolge, werden in der Verwendung langsamer Vierteltónvibrati und ineinandergreifender Haltetöne die Merkmale vorbereitet, die *Anaklasis* für 42 Streichinstrumente und Schlagzeuggruppen (1960) ein sensationelles Echo in der Fachwelt bescherten. Eine primär klanglich orientierte Phantasie erforschte darin in der Fortführung der Anregungen, die Henry Cowell und Edgar Varèse gegeben hatten, durch extreme Spielanweisungen die Grenzbereiche zum Geräuschhaften. In einer ganzen Reihe von relativ kurzen, doch starkbesetzten Orchesterstücken setzte er die Erkundung der klanglichen Möglichkeiten fort, etwa in *Polymorphia* für 48 Streicher (1961), *Threnos* für 52 Solostreicher (1961), *Fluorescences* für Orchester (1961/62), *De natura sonoris* für Orchester (1966). *Fluorescences* verwendet u.a. Tonerzeuger, die schon Varèse und Antheil erprobt hatten, z.B. singende Säge, Sirene und Schreibmaschine, *De natura sonoris* wechselt zwischen Einton- und Klangfarbenmelodie und exzessiver orchestraler Turbulenz. Die Annäherung des traditionellen Instrumentariums an den Geräuschklang wird in den *Dimensionen der Zeit und der Stille* (1960) auch auf den vokalen Bereich übertragen. Mit dem *Stabat mater* (1963), einem Teil der späteren *Lukas-Passion* (1966), beginnen jene Werke, in denen er Anschluß an die traditionellen Großformen des Oratoriums und der Oper suchte. Die wichtigsten oratorischen Werke sind: das Auschwitz-Oratorium *Dies irae* (1967), *Utrenja* (1971), *Magnificat* (1974), *Te Deum* (1981) und das *Polnische Requiem* (1984). Die Oper *Die Teufel von Loudun* (1969) mit ihrer freskohaft illustrierenden Musik wurde mit großem Erfolg an zahlreichen Bühnen des In- und Auslandes gespielt. Mit *Paradise Lost* (Das verlorene Paradies, 1978) nach John Milton begann Pendereckis Rückbesinnung auf die Tonalität. Während er in der nächsten Oper, *Die schwarze Maske* (1986) nach Gerhart Hauptmann, den Tonfall der Erstlingsoper wieder aufgriff, näherte er sich in seinem jüngsten Werk, *Ubu Rex* (1991) nach der Farce von Alfred Jarry, mit virtuoser Anverwandlung dem Vorbild Rossinis. Ein wichtiger Nebenzweig im Schaffen Pendereckis ist seine Auseinandersetzung mit den virtuosen Möglichkeiten von Soloinstrumenten, etwa im *Capriccio* für Oboe und Streichinstrumente (1964), im *Concerto für Violoncello und Orchester* (1967-1972), im *Violinkonzert* (1976) und im *Violakonzert* (1983).

Opern

Die Teufel von Loudun

Oper in drei Akten nach »The Devils of Loudun« von Aldous Huxley in der Dramatisierung von John Whiting – Libretto unter Benutzung der deutschen Übertragung des Dramas von Erich Fried vom Komponisten.

UA: Hamburg 1969

Personen: Jeanne, Priorin des Ursulinenklosters (S) – Claire, Schwester (MS) – Gabriele, Schwester (S) – Louise, Schwester (A) – Philippe, ein junges Mädchen (S) – Ninon, eine junge Witwe (A) – Grandier, Pfarrer von St. Peter (Bar) – Vater Barré, Vikar von Chinon (B) – Baron de Laubardemont (T) – Vater Rangier (B) – Vater Mignon, Beichtvater der Ursulinen (T) – Adam, Apotheker (T) – Mannoury, Chirurg (Bar) – D'Armagnac, Bürgermeister (Sprechrolle) – De Cerisay, Stadtrichter (Sprechrolle) – Prinz Henri de Condé, Gesandter des Königs (Bar) – Vater Ambroise, ein alter Priester (B) – Bontemps, Kerkermeister (Bar) – Gerichtsvorsteher (Sprechrolle) – Ursulinen, Karmeliten, Volk, Kinder, Wachen, Soldaten.

Ort und Zeit: die Stadt Loudun in Südfrankreich in den Jahren 1634/35.

Jeanne, die bucklige Priorin des Ursulinenklosters in Loudun, sieht in einer nächtlichen Vision den jungen, schönen und hochkultivierten Gemeindepfarrer Urbain Grandier im Ketzerhemd auf dem Weg zum Richtplatz. Als sie von ihm die Botschaft erhält, daß er ihrer Bitte, Beichtvater in ihrem Kloster zu werden, aus Zeit-

mangel nicht nachkommen könne, schlägt ihre heimliche Leidenschaft für ihn in Haßliebe um.
Sie macht ihrem Beichtvater weis, daß Grandier sie nachts in Gestalt des Teufels in ihrer Zelle heimgesucht habe. Die Lage Grandiers, der ein Verhältnis mit der jungen Witwe Ninon hat und im Beichtstuhl das Liebesgeständnis der Patriziertochter Philippe beim Wort nimmt, beginnt gefährlich zu werden, da er zudem nicht nur vom Apotheker und vom Chirurgen bespitzelt wird, sondern sich auch politisch mißliebig macht, indem er sich der befohlenen Schleifung der Stadtbefestigung widersetzt. Im 2. Akt geht der bewährte Exorzist Barré daran, mit Hilfe einer Klistierspritze die Dämonen aus dem Unterleib der Priorin zu verjagen. Als der Stadtrichter die Einstellung der Exorzismen anordnet und auch der Erzbischof sich davon überzeugt hat, daß man es mit Hysterikerinnen zu tun habe, besteht Jeanne, die mit verstellter Stimme Besessenheit mimt, darauf, daß sie wiederholt werden. Selbst der skeptische Prinz von Condé, der Abgesandte des Königs, vermag mit seiner Reliquienkomödie – die Priorin fühlt sich durch Auflegung eines Reliquienkästchens befreit, das in Wirklichkeit leer ist – die Verhaftung Grandiers nicht mehr zu verhindern.
Dieser wird im 3. Akt wegen schwarzer Magie, Unzucht und Sakrileg zum Tod verurteilt. Aber obwohl man ihm die Fingernägel ausreißt und die Beine bricht, findet er sich nicht dazu bereit, ein Schuldgeständnis zu unterschreiben. Er vergibt seinen Feinden und stirbt den Flammentod. Jeanne bleibt im Gebet zurück.
Die Musik beschränkt sich im wesentlichen auf den für Penderecki typischen langgezogenen Clusterklang mit allen Schattierungen von Schall zwischen Geräusch und Ton und verwendet dazu ein Riesenorchester mit vier Schlagzeugern, Orgel, Harmonium, Klavier, elektrischer Baßgitarre und Tonband. In der Behandlung der Vokalpartien dominiert der Sprechgesang mit gelegentlichen Aufschwüngen ins Melismatische in den Rollen der Priorin und des Priesters Grandier. Bedeutende Aufgaben fallen wie schon in der *Lukas-Passion* dem Chor zu, der alle Aggregatzustände vom Flüstern bis zum exaltierten Aufschrei durchmißt.

Paradise Lost (Das verlorene Paradies)
Rappresentazione (Bühnenoratorium) in zwei Akten – Libretto nach John Miltons Versepos von Christopher Fry.
UA: Chicago 1978

Das dreieinhalbstündige Werk, ein Kompositionsauftrag zur Zweihundertjahrfeier der USA (1976), entstand in fünfjähriger Arbeit und kam mit zweijähriger Verspätung zur Uraufführung. Es war die erste Uraufführung einer europäischen Oper in den USA seit 1921, als Prokofjews *Liebe zu den drei Orangen* ebenfalls in Chicago herauskam.
Das epische Geschehen schildert die Revolte Satans und der gefallenen Engel gegen Gott, die Erschaffung der Lebewesen einschließlich des Menschen und den Sieg der Mächte der Finsternis, denen es gelingt, das erste Menschenpaar im Sündenfall Gott abspenstig zu machen, die Vertreibung aus dem Paradies und die Verheißung, daß der Mensch in sich selber ein neues Paradies schaffen könne. Mit der Bezeichnung »Rappresentazione« greift Penderecki auf einen frühbarocken Typus zurück, da dem statuarischen Charakter des sakralen Geschehens die Bezeichnung »Oper« nicht angemessen gewesen wäre. Um die Handlungsabfolge dramaturgisch zu verklammern, läßt er den blinden Milton selber das Geschehen eröffnen; Milton beklagt das Los der Menschheit, das daraufhin gewissermaßen in Rückblende vorgeführt wird. Die figurenreiche Besetzungsliste sieht neben dieser Sprechrolle (auch Gottvater ist eine solche) mehrere Kontratenöre vor.
Die Musik zu *Paradise Lost* überrascht durch ihre illustrative Eingängigkeit. Penderecki spricht selber von einem neuen Stil, der es »den Hörern leichter machen wird«. Das Werk beginnt mit einem minutenlang ausgehaltenen Orgelpunkt auf B und endet mit einem D-Dur-Dreiklang. An einigen Stellen sind musikalische Zitate eingefügt: *Lohengrin* untermalt die Erschaffung des Schwans, das Dies irae illustriert die Schreckensvision des Kriegs, und zwei Strophen eines Chorals aus der »Johannes-Passion« von Bach unterstreichen die Opferbereitschaft des Heilands.

Die schwarze Maske
Oper in einem Akt – Text von Harry Kupfer und vom Komponisten nach Gerhart Hauptmann.
UA: Salzburg 1986
Personen: Silvanus Schuller, Bürgermeister von Bolkenhain (T) – Benigna, seine Frau (S) – Arabella, ihre Tochter (S) – Rosa Sacchi, Benignas Vertraute (MS) – Jedidja Potter, Diener (T) – François Tortebat, Gärtner (B) – Daga, Magd (S) – Löwel Perl, Kaufmann (Bar) – Robert Dedo, Fürstabt von Hohenwaldau (B-Bar) – Plebanus Wendt, Pastor (B) – Hadank, Organist (T) – Graf Ebbo Hüttenwächter (B) – Gräfin Laura (A) – Stadtrat Schedel (T) – Stadtrat Doktor Knoblochzer (B) – Johnson (Sprechrolle) – Masken, Dienerschaft.
Ort und Zeit: in Bolkenhain in Schlesien kurz nach dem Dreißigjährigen Krieg

In den kleinen Ort Bolkenhain in Schlesien hat sich die Niederländerin Benigna, Frau des Bürgermeisters Silvanus Schuller, mit ihrer Familie zurückgezogen. Sie kann ihrer Vergangenheit nicht entfliehen, in der ihr erster Mann, dessen Geld aus dem Sklavenhandel

stammte, von ihrem Liebhaber, dem Farbigen Johnson, ermordet wurde. Johnson, der Vater ihrer Tochter Arabella, dem Benigna immer noch hörig ist, spürt sie auf. Mit ihm kommen die Zerstörung der nach außen hin respektablen Bürgerfamilie und die Pest, an der Johnsons Helfershelfer, der Diener Jedidja Potter, stirbt. Als gemeldet wird, daß auch Benigna gestorben ist, erschießt sich Silvanus Schuller.
Bedenklich erscheint die undistanzierte Darstellung des Farbigen Johnson als die personifizierte Geilheit, Krankheit, ja als Tod und Teufel selbst.
Die Musik zur *Schwarzen Maske* kann als Summe aller von Penderecki angewandten Kompositionsverfahren gelten: hochexpressiver Gestus, schroffe Polyphonie, knifflige Wechselrhythmen, aufgefächerte Cluster, Zitate (Tanzmusik der Renaissance, O Haupt voll Blut und Wunden, Dies irae).

Ubu Rex
Opera buffa – Text von Jerzy Jarocki und vom Komponisten nach dem Schauspiel »Ubu Roi« von Alfred Jarry.
UA: München 1991

Personen: Vater Ubu (T) – Mutter Ubu (Koloratur-MS) – König Wenzel (B-Buffo) – Königin Rosamunde (S) – Drei Söhne des Königs (S, S und T) – Zar (2 B) – Bordure (B-Buffo) – General Lascy (B) – Stanislaus Lesczinski, ein Bauer (B) – Sieben Rüpel (S, 2 T und 4 B) – Russische Armee (3 T, 4 B) – Zwölf Sprechrollen, Volk.

Das freßgierige und machthungrige Scheusal Vater Ubu wird von seiner Frau angestachelt, König Wenzel von Polen zu stürzen. Durch falsche Versprechungen gelingt es ihm, Hauptmann Bordure für seine Sache zu gewinnen. Als ein Bote Ubu für den nächsten Tag eine Vorladung beim König überbringt, glaubt sich dieser verraten. Der König, der Ubu nur für seine Verdienste belohnen wollte, wird auf das verabredete Zeichen der Verschwörer ermordet. Ubu tritt an seine Stelle, das Volk jubelt seinem neuen König zu.
Da er Bordure nun nicht mehr braucht, läßt er ihn in den Kerker werfen. Die Adligen überantwortet er der Gehirnzermantschmaschine und konfisziert ihre Güter. Den Richtern und Finanzverwaltern ergeht es nicht viel besser. Bordure, der fliehen konnte, hat sich inzwischen auf die Seite der Russen geschlagen und

Ubu Rex. Bayerische Staatsoper München, 1991. Inszenierung: August Everding, Bühnenbild: Roland Topor

führt den Rachefeldzug gegen Ubu an. Er fällt, aber da die russischen Truppen die Oberhand gewinnen, fordert Ubu die Polen zur allgemeinen Flucht auf. Während sein Gefolge auf den Schneefeldern Litauens auf der Strecke bleibt, bricht Vater Ubu mit seiner Frau, die den Staatsschatz gerettet hat, auf einem Segelschiff zu neuen Untaten auf.
Mit dem Ubu-Stoff hat Penderecki jahrzehntelang gerungen, ehe er sich in der Lage sah, den nötigen Tonfall dafür zu finden. Die verblüffend eingängige Musik orientiert sich am Typus der Opera buffa in der Manier Rossinis. Die groteske Vorlage, eine Karikatur des faschistoiden Spießbürgers schlechthin, wird bewußt nicht dämonisiert; vielmehr verweist die entwaffnende Harmlosigkeit der Musik dialektisch auf die gefährliche Personalunion von Banalität und Bosheit. Der Komponist verleiht den Hauptfiguren prägnante Charakteristik und bedient sich zahlreicher Anleihen aus dem Fundus der Operngeschichte von Mozart über Wagner bis zu Strawinsky.

Oratorien

Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam (Leiden und Tod unseres Herrn Jesus Christus nach Lukas)

für Sopran, Bariton (Christus), Sprecher (Evangelientexte), Knabenchor, drei gemischte Chöre und großes Orchester.
UA: Münster 1966; Szenische UA: Düsseldorf 1969

Der Passionsbericht nach Lukas wurde durch den Komponisten einerseits gestrafft und auf das unmittelbare Gegenüber von Rede und Gegenrede konzentriert, andererseits durch 11 interpretierende Teile erweitert. In formaler Hinsicht ist das Vorbild der beiden großen Bachschen Passionen spürbar, in der Zweiteiligkeit der gesamten Vorlage wie in der Aufgliederung in Evangelistenbericht (von einem Sprecher deklamiert), meditierende Chorpassagen (entsprechend den Bachschen Chorälen), solistische Partien und Massenszenen. Das Werk beginnt mit einem großen Chor-Hymnus, »O crux ave, spes unica«, und schließt mit dem »In te, Domine, speravi«. Die Huldigung an Bach wird besonders deutlich im thematischen Hauptmotiv, einer Zwölftonreihe, die mit der Folge B-A-C-H beginnt. Lineare Strukturen, die den Stil der Gregorianik und Palestrinas aufgreifen, kontrastieren mit vertikalen Akkordschichtungen. Diese Clustertechnik wird auch auf den Chor übertragen; so besteht das ergreifende »Crucifige« aus einer Übereinanderschichtung sämtlicher 12 Töne der Reihe zu einem Akkord. Daneben gibt es alle Arten der Artikulation: Flüstern, Zischeln, Sprechen, Summen, Pfeifen, Schreien. Die Stärke der Partitur liegt vor allem in den chorisch wie orchestral außerordentlich virtuosen Schilderungen aufgehetzter Volkswut. Penderecki verschmäht auch verklärende Dur-Schlüsse nicht, so in dem in den zweiten Teil eingebauten (und schon vorher separat aufgeführten) »Stabat mater« und am Schluß der Passion.

Dies irae

Oratorium zum Gedenken an die in Auschwitz Ermordeten für Soli, Chor und Orchester.
UA: Krakau und Auschwitz 1967

Der Text vereint einzelne Sätze oder Zeilen sehr verschiedener Herkunft: aus Psalm 116, Offenbarung Johannis, 1. Brief Pauli an die Korinther, Dichtungen von Aischylos, Władysław Broniewski, Louis Aragon, Tadeusz Różewicz und Paul Valéry. Mit Ausnahme des griechischen Aischylos-Textes ist das Werk in lateinischer Sprache vertont; auch die modernen Texte wurden also ins Lateinische übersetzt. Ganz offenbar spiegelt sich hier noch der Glaube an die integrierende Kraft der lateinischen Sprache wieder, die das Zweite Vatikanische Konzil zugunsten der Landessprache weitgehend preisgegeben hat. Sicher wäre Nono nie auf diesen Gedanken gekommen, obwohl Pendereckis Textvertonungen kaum weniger wortverständlich sind. Bei Strawinsky, der Cocteaus Libretto zu »Oedipus Rex« ins Lateinische übersetzen ließ, wirkte dies im Rahmen seiner klassizistischen Mäßigung folgerichtig. Die drei Hauptabschnitte haben die Überschriften »Lamentatio«, »Apocalypsis« und »Apotheosis«.

Utrenja (Grablegung und Auferstehung Christi)

für Soli, Knabenchor, zwei gemischte Chöre und sehr großes Orchester.
UA: Köln 1970 (Teil I); Münster 1971 (Teil II)

Utrenja ist der Morgengottesdienst der Ostkirche in der Erwartung der Auferstehungsliturgie, den frühchristlichen Vigilien verwandt. Das zweiteilige Werk greift auf liturgische Texte zurück, ist aber kein im strengen Sinn liturgisches Werk, da Penderecki die Texte nach dramaturgischem Gutdünken neu geordnet und auch liturgiefremde Texte aus den eleusinischen Mysterien verwendet hat. Er bedient sich wie seinerzeit Janáček in der »Glagolitischen Messe« des Kirchenslawischen; das Auferstehungstroparion »Christus ist auferstanden von den Toten« wird abwechselnd in griechischer, lateinischer und kirchenslawischer Sprache vorgetragen. Der erste Teil ist seinem Wesen nach kontemplativ und getragen, mit minutenlang gehaltenen statischen Klangflächen und Einsprengseln tonaler Kirchenmusik. Fünf Abschnitte können unterschieden werden. Der 1. Abschnitt beginnt mit einer kurzen Hymne, die das Wesentliche

des Geschehens zusammenfaßt, der 2. Abschnitt (Lobgesänge) mit einem Orchestervorspiel, gefolgt von einem extrem hoch ansetzenden Tenorsolo und einem Bruchstück aus dem 119. Psalm für zwei Solobässe; der 3. Abschnitt ist für zwei Chöre a cappella, der 4. für die beiden Baßsolisten mit Orchester; der 5. Abschnitt schließt mit einer Hymne, die rückblickend auf die Kreuzabnahme Christi verweist. Der zweite Teil, der Auferstehung gewidmet, ist ein beispiellos ekstatischer Tumult mit einer beklemmenden Fülle von neuen Ton-Geräusch-Kombinationen, in denen die tonalen Choraleinblendungen durch jähen Kontrast die Wirkung des Jubels steigern.

Magnificat
für Baß, sieben Vokalisten, drei Chöre (darunter ein Knabenchor) und großes Orchester.
UA: Salzburg 1974

Das Werk folgt im Muster der *Lukas-Passion*, ist aber stärker traditionellen Formvorstellungen verhaftet; so sind zwei der Abschnitte ausdrücklich als Fuge und Passacaglia bezeichnet. Die Notierung ist bemerkenswert exakt und verzichtet auf pauschale Filzstiftfixierung und Zufalls-Anleihen. Jedem der sieben Sätze liegt eine spezifische Klangvorstellung zugrunde. Der 1. Satz (Magnificat anima mea Dominum) beginnt in schlichter Homophonie, der 2. (Quia respexit) bringt eine gewaltig aufgetürmte, solistisch geführte 55stimmige Tripelfuge, der 3. (Et misericordia) ist den Vokalsolisten vorbehalten, der 4. (Fecit potentiam) einem Baß-Solo. Der 5. Satz (Deposuit potentes) ist eine kraftvolle Passacaglia. Der 6. Satz (Sicut locutus est), ein A-cappella-Satz für Doppelchor, leitet über zum 7., einem abschließenden Gloria, in dem der gesamte Apparat von Stimmen und Instrumenten zusammengefaßt wird und in einen strahlenden C-Dur-Dreiklang mündet.

Polnisches Requiem
für vier Soli, gemischten Chor und Orchester.
UA: Stuttgart 1984

Das *Polnische Requiem* entstand zwischen 1980 und 1984 und nimmt auf die zeitgeschichtlichen Ereignisse in Polen Bezug. So entstand das »Lacrimosa« im Auftrag der polnischen Gewerkschaft »Solidarität« anläßlich der Enthüllung des Mahnmals für die Opfer des Danziger Aufstands, das »Agnus Dei« ist der Erinnerung an Kardinal Wyszinski, das Recordare der an Maximilian Kolbe gewidmet. Das »Dies irae« entstand zum 40. Jahrestag des Aufstands im Warschauer Ghetto. Entsprechend erfuhr auch die Liturgie einige Veränderungen. So entfielen »Offertorium« und »Sanctus«, andere Texte kamen hinzu: Zitate aus dem 6. Psalm Davids und dem Meßoffertorium. Eine wichtige Rolle spielt das polnische Kirchenlied »Großer Gott, erbarme dich unser«, das an mehreren Stellen des Werkes leitmotivisch auftritt und das Penderecki schon in der *Lukas-Passion*, dort allerdings ohne Text, verwendet hatte. Das Requiem schließt mit dem »Libera animas« (errette die Seelen) aus dem Offertorium der Lateinischen Totenmesse. Die letzten Worte lauten: »transire ad vitam«; das »aeternam« fehlt. Es ist also ein Übergang ins gegenwärtige Leben gemeint.
Penderecki setzt seine avantgardistischen Stilmittel (Glissando- und Mikrointervalltechniken) relativ sparsam ein. Der Wechsel zwischen Passagen meditativer Ruhe und hochdramatischen Steigerungen verleiht dem Werk bezwingende Expressivität. Ein Höhepunkt an melodischer Erfindung ist das A Cappella-Agnus Dei.

Orchesterwerke

Anaklasis
für 42 Streichinstrumente und Schlagzeuggruppen (1959/60).
UA: Donaueschingen 1960

Der Titel *Anaklasis* (Zurückbiegung) ist ein Terminus aus der griechischen Metrik und bezeichnet das Vertauschen von langen und kurzen Einheiten benachbarter Versfüße innerhalb eines metrischen Schemas. Analog dazu gliedert der Komponist den rhythmischen Verlauf des Stückes, mit dem er seinen ersten, ausschlaggebenden Erfolg errang und das erstmals die Merkmale seines Personalstils in konzentrierter Form zeigt: fluktuierende Clusterbildungen, die durch extreme Spieltechniken und die Verwendung von Vierteltönen den Streicherklang zum Geräuschhaften hin verfremden, während die Schlaginstrumente zum Klangkörper werden.

Threnos – Den Opfern von Hiroshima
für 52 Solostreicher (1959-1961).
UA: Warschau 1961
Deutsche EA: Darmstadt 1963

Das Stück, das ursprünglich *8 Minuten 26 Sekunden* heißen sollte (so lange dauerte nämlich der verheerende Atombombenangriff am 6. August 1945), wurde nachträglich programmatisch verdeutlicht, um das humane Engagement herauszustreichen. Verwunderlich, daß sich Penderecki gerade bei diesem Vorwurf auf einen Streicherapparat beschränkte. Verschiedene Farbgeräuschbänder schillern zwischen definiertem und undefiniertem Klang. Ein Mittelteil mit drei kanonartig einander folgenden Teilgruppen gewinnt vorübergehend Profil.

Symphonie Nr. 1
UA: Peterborough 1973
Deutsche EA: Frankfurt 1974

Das einsätzige, etwa halbstündige Werk entstand als Auftragswerk der Dieselmotorenfabrik Perkins Engines und wurde in der Kathedrale von Peterborough uraufgeführt, wie denn Penderecki den feierlichen Rahmen eines Kirchenraumes ganz bewußt für viele seiner Uraufführungen gewählt hat (Altenberger, Münsteraner, Salzburger Dom). Die fünf Teile gehen ineinander über: der 1. (Arché I) suggeriert Maschinengeräusche und exponiert das Klangmaterial, das im 2. (Dynamis I) mit Gleitklängen und Clustern von Streichern und Bläsern entfaltet und im 3. (Passacaglia) verarbeitet und zum Höhepunkt geführt wird. Von da an sinkt das Werk in rückläufiger Bewegung (Dynamis II, Arche II) in den amorphen Zustand des Beginns zurück.

Symphonie Nr. 2 (Weihnachts-Symphonie)
UA: New York 1980

Auch diese auf Anregung von Zubin Mehta entstandene und ihm zugeeignete Symphonie ist einsätzig, unterscheidet sich aber von ihrer Vorgängerin grundlegend durch ihre neuromantische Klangseligkeit. Der Untertitel bezieht sich auf das mehrmals zitierte Weihnachtslied »Stille Nacht, Heilige Nacht«, dessen Wiedererkennung selbst Musikunkundigen nicht schwerfällt. In der melancholischen Grundstimmung des Werkes wirkt es wie eine tröstende Verheißung vom friedlichen Zusammenleben der Völker. Die formale Struktur mit thematischer Exposition, Durchführung und Reprise entspricht dem gängigen symphonischen Prinzip. Auch der Spannungsbogen vom klagenden Beginn über die Turbulenzen von Leid und Mitleid bis zum Verklärungsschluß entspricht sowohl traditionellen Mustern als auch einem für Penderecki typischen Weltanschauungsmodell. SH

Johann Christoph Pepusch
1667 – 1752

Obwohl Pepuschs Mitarbeit an der legendären *Beggar's Opera* sich auf die Ouvertüre und die Generalbässe der Arien beschränkte, überschattete deren Ruhm den Rest seines musikalischen Schaffens fast völlig. Tatsächlich liegt Pepuschs Bedeutung wohl eher auf dem Gebiet von Musiktheorie und -wissenschaft. 14jährig erhielt der Sohn eines protestantischen Berliner Geistlichen eine Stellung am preußischen Hof. Um die Jahrhundertwende ging Pepusch über die Niederlande nach London, wo er zunächst im Orchester des Drury Lane Theatre spielte und 1710 die *Academy of Ancient Music* mitbegründete. 1713 wurde er *Doctor of Music* an der Universität von Oxford. Der Musikdirektor beim Herzog von Chandos arbeitete gleichzeitig für das Theater in Lincolns Inn Fields, wo er Musiken für eine Reihe von »Masques« komponierte und Opern arrangierte. Nach dem Triumph der *Beggar's Opera* schrieb Pepusch auch die Musik zur zweiten »Ballad opera« John Gays. Die Aufführung von *Polly* scheiterte jedoch jahrelang an der Zensur. Die letzten Jahrzehnte seines Lebens widmete Pepusch vorwiegend dem Unterricht – einer seiner Schüler war William Boyce. Man sah ihn gern als den trocken akademischen Widersacher Händels in England, doch tatsächlich spricht wenig für eine echte Gegnerschaft. Können Pepuschs Werke auch kaum als Zeugnisse echter Inspiration gelten, so sind die *Englischen Kantaten* dieses bedeutenden Forschers und Antiquars doch keineswegs trocken.

The Beggar's Opera (Die Bettleroper)
Ballad opera in einem Prolog und drei Akten – Text von John Gay. Deutsche Fassung von Hans Magnus Enzensberger.
UA: London 1728
Personen: Mr. Peachum, Chef einer Gaunerbande – Mrs. Peachum – Polly, ihre Tochter – Filch, Taschendieb – Maceath, Straßenräuber – Matt of the Mint, Gauner – Jenny Divers, Dirne – Lockit, Gefängnisdirektor – Lucy, seine Tochter – Mrs. Diana Trapes, Bordellbesitzerin – Ein Bettler – Ein Schauspieler – Verbrecher, Dirnen, Polizisten, Volk. Im ersten erhaltenen Druck der Partitur von 1728 sind den Personen keine Stimmlagen zugewiesen.

Ort und Zeit: London Anfang des 18. Jahrhunderts.

Im Prolog führt der Autor sich als Mitglied der Bettlergilde ein. Mr. Peachum, Chef einer Gaunerbande, rühmt sich seiner ausgezeichneten Geschäftsbeziehungen zum Gefängnisdirektor Lockit. Als er erfährt, daß seine Tochter Polly den berüchtigten Straßenräuber Maceath heiraten will, versucht er, diesen entsetzlichen Rückschlag für die Geschäftsinteressen des Hauses zu verhindern. Doch die Hochzeit ist vorüber, und so bleibt nur eine Rettung: Maceath an den Galgen zu bringen. Die romantische Polly protestiert vergeblich, kann jedoch den frischgebackenen Ehemann warnen. In einer Spelunke schwören sich Maceath und seine Ganoven ewige Treue. Wenig später wird Maceath jedoch von den Dirnen verraten. Im Gefängnis Newgate macht ihm Lucy Lockit eine Szene wegen seiner Treulosigkeit. Er leugnet, doch als auch noch Polly erscheint, wird die Situation prekär. Erst Mr. Peachum beendet den Krieg zwischen den Damen. Die restlos verliebte Lucy läßt Maceath laufen. Während dieser den nächsten Fischzug plant, erfahren Peachum und Lockit von der Bordellbesitzerin Mrs. Trapes, Captain Maceath sei in ihrem Etablissement zu finden. Unterdessen versucht Lucy vergeblich, ihre Nebenbuhlerin mit vergiftetem Gin zu beseitigen. Erst die erneute Verhaftung von Maceath eint die liebenden Damen. Als nicht nur sie den Gauner in der Todeszelle besuchen, sondern noch vier weitere seiner »Gattinnen« nebst Kindern, bleibt ihm nur die Flucht zum Galgen. Doch der Schauspieler versichert dem Bettler, ein derart tragisches Ende sei in der Oper unmöglich, und so läßt dieser die Hinrichtung abblasen. Triumphierend kann Maceath seinen Harem um sich scharen.

In der *Beggar's Opera*, einer beißenden Gesellschaftssatire auf das England der Whig-Regierung unter Sir Robert Walpole, spiegeln sich kaum verhüllt die Machenschaften der korrupten herrschenden liberalen Schicht. Erst in zweiter Linie wohl attackierten Gay und Pepusch die italienische Oper Händelscher Manier. Der Erfolg kam auch für die Autoren überraschend. Die Musik des Werkes, das erstmals in der Geschichte Unterhaltung und Gesellschaftskritik ideal verknüpfte, ist eine gelungene Mischung aus Volksliedern, Tagesschlagern und populären, bei Purcell, Händel und anderen entliehenen Melodien. OB

Giovanni Battista Pergolesi 1710 – 1736

Giovanni Battista Pergolesi wurde am 4. Januar 1710 in Jesi bei Ancona geboren und starb bereits am 16. März 1736 in Pozzuoli bei Neapel. Er studierte in seinem Geburtsort und am Konservatorium in Neapel, war ein ausgezeichneter Violinist und trotz seiner kurzen Schaffenszeit einer der namhaftesten italienischen Komponisten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Sein Intermezzo *La serva padrona* (Die Magd als Herrin) löste den Pariser Buffonistenstreit aus, eine musikgeschichtliche Bewegung, die anfangs nur darin bestand, daß neapolitanische Stegreifkomödianten ganz unbewußt gegen eine alte und unnatürlich gewordene Opernschablone polemisierten. Der Kampfruf hieß: »Zurück zur Natur« und führte im Geiste Rousseaus zur Rückgewinnung der Natürlichkeit und zu einer erneuten Verinnerlichung und zur Betonung seelischer Vorgänge.

Eine elementare Welle der Entzückung ging von dem kleinen Intermezzo Pergolesis aus, denn der Triumph der heiratslustigen Magd Serpina war der Triumph der Natürlichkeit schlechthin. Hinter dem Spottmotiv des Sieges der Vertreterin des niederen Standes über die Herrschaft regte sich schon das Aufbegehren der sozialen Instinkte des gesunden Menschenverstands über die Unnatur starrer Standesvorurteile und überholter gesellschaftlicher Verhältnisse. Die Revolution kündigte sich an.

Im Zuge einer zunächst rein wissenschaftlichen, dann aber auch auf das Praktische übergreifenden Pergolesi-Renaissance kamen dann in neuerer Zeit weitere Opern des großen italienischen Buffo-Meisters ans Licht, darunter die Opera seria *Il Flaminio* (UA: Neapel 1735). Pergolesi schrieb auch bedeutende *Kirchen- und Kammermusik*. Vor allem sein *Stabat mater* wird oft aufgeführt. Igor Strawinsky verarbeitete in seinem Ballett »Pulcinella« Melodien Pergolesis.

Die Magd als Herrin
Intermezzo in zwei Szenen – Text von Gennaro Antonio Federico.
UA: Neapel 1733
Personen: Uberto, ein alter Junggeselle (B) – Serpina, seine Magd (S) – Vespone, sein Diener.
Ort und Zeit: Italien um 1730.
Schauplatz: im Hause Ubertos.

Die Magd Serpina beherrscht das Haus des alten Junggesellen Uberto. Um die Bevormundung durch seine Magd loszuwerden und zugleich sein Junggesellendasein zu beenden, erklärt Uberto plötzlich, heiraten zu wollen. Selbstverständlich ist die Magd davon überzeugt, daß nur sie als seine Ehegefährtin in Betracht komme. Davon will jedoch Uberto zunächst absolut nichts wissen. Mit weiblicher List und Schläue versteht es Serpina, ihm bewußtzumachen, wie sehr er sich bereits an sie gewöhnt hat. Sie gibt vor, ebenfalls heiraten zu wollen, und stellt ihm den als Hauptmann Sturmwind verkleideten Diener Vespone als ihren Bräutigam vor. Angesichts des grobschlächtigen Haudegens wird Uberto von Mitleid mit seiner Magd erfaßt, die er großgezogen hat und eigentlich selber ganz gern geheiratet hätte. Nun zwingt ihn Serpina zu diesem Entschluß: Entweder er zahlt ihr sofort eine Mitgift von viertausend Talern, oder er heiratet sie. Da gibt Uberto glücklich seine Einwilligung zur Hochzeit und macht die Magd zur Herrin.

Jacopo Peri
1561 – 1633

Mit seinen beiden Opern *Dafne* und *Euridice* gilt Jacopo Peri als Begründer dieses Genres. Nach früher Unterweisung in Musik und Gesang avancierte der am 20. August 1561 in Rom geborene Peri schnell zum gefragten Sänger und konnte sich auch als Organist profilieren. Als begabter Jung-Künstler gefeiert, verkehrte Peri regelmäßig in den Häusern der Medici-Familien, wo er 1591 »Erster Leiter der Musik und der Musiker« wurde. Er blieb in dieser Stellung bis zu seinem Tod am 12. August 1633 in Florenz. 1595 komponierte Peri die Musik zu Ottavio Rinuccinis Libretto *Dafne*, die 1597 beim Karneval in Florenz uraufgeführt wurde. Die Musik zu *Dafne* ist nur fragmentarisch erhalten. Fünf Jahre nach *Dafne* stellte Peri die Vertonung von *Euridice* fertig. Diese erste Oper, die die Orpheus-Sage aus der griechischen Mythologie aufgreift, ist zugleich die erste vollständig erhaltene Oper der Musikgeschichte. Nach seinem Erfolg mit *Euridice* gingen von Peris Schaffen keine neuen Impulse zur Entwicklung der Oper mehr aus. Zu den wichtigsten Werken des Komponisten gehören neben den beiden Opern zahlreiche *Intermedien* und *Ballette*. Viele dieser Werke, vor allem aus seiner letzten Schaffensphase, dürften verloren gegangen sein. MH

Allan Pettersson
1911 – 1980

In den Jahren 1950 – 1980, den letzten drei Jahrzehnten seines Lebens, schuf Allan Pettersson 16 gewaltige *Symphonien*, die mit ihrem gequälten Aufschrei und der humanistischen Botschaft der Überwindung von Leiden und Tod zu Recht mit dem symphonischen Schaffen eines Mahler und eines Schostakowitsch verglichen werden. Aber erst in Petterssons letzten Lebensjahren und nach seinem Tod fand sein mächtiges Œuvre gebührende Verbreitung außerhalb seiner schwedischen Heimat.

Gustav Allan Pettersson wurde am 19. September 1911 in Västra Ryd geboren. Sein Vater war ein zu Trunksucht und Brutalität neigender Schmied, die Mutter von Allan und seinen vier Geschwistern

eine labile, der Frömmigkeit zugewandte Frau. Die Familie zog nach Stockholm, wo sie in einer Kellerwohnung in Armut lebte. Hier findet man sicherlich den Ursprung von Petterssons späterer chronischer Polyarthritis. Als Junge verkaufte er Weihnachtskarten, um sich eine billige Geige leisten zu können. Erst mit 20 Jahren konnte er mit Geigen- und Bratschenunterricht an der Königlich-Schwedischen Musikakademie beginnen. Von 1940 bis 1951 spielte Pettersson Bratsche bei der Stockholmer Konzertgesellschaft (den heutigen Stockholmer Philharmonikern) und studierte Komposition u.a. bei dem vier Jahre jüngeren Karl-Birger Blomdahl. 1951 ging Pettersson nach Paris, um von Honegger und René Leibowitz zu lernen. Schon in den ersten vier *Symphonien* (1950-1959) komponierte er in großen, blockhaften Formen, jedoch ohne die von Leibowitz angewandte Zwölftontechnik zu übernehmen. Petterssons Symphonien bleiben im Rahmen einer erweiterten Tonalität; mit Ausnahme von Nr. 10 stehen alle in Molltonarten. In den *Symphonien Nr. 6 bis 9*, die seine »mittlere Periode« bilden, setzt Pettersson seinen Stil der »Stromsymphonik« fort, mit extremen und fast exzessiven Wiederholungen und düsteren Klängen. Von 1963 an litt er an sehr schmerzhaftem Gelenkrheumatismus, der mehrmals in längeren Krankenhausaufenthalten behandelt werden mußte, während der er verbissen weiterkomponierte. Die *8. Symphonie* (1968/69) nannte er *Lamento*, die *9.* (1970) – in einem Satz von 85minütiger Dauer – bezeichnete er als *Kampf mit dem Tod*. Seine Spätwerke umfassen die *Symphonien Nr. 10 bis 16* (1971 – 1980) und das *Zweite Violinkonzert* (1977/78). Die ersten beiden Symphonien dieser Gruppe wurden während eines neunmonatigen Krankenhausaufenthalts komponiert. Die *10. Symphonie* ist als ein Aufschrei der Verzweiflung zu begreifen, von dem Gefühl geprägt, in einem »Tunnel des Todes allein, ohne Gott« zu sein. In diesen letzten Symphonien wird Petterssons Stil impulsiver, hektischer, härter, behält aber gleichwohl eine lyrische Intensität. Die *12. Symphonie* (1973/74) für Orchester und gemischten Chor nach Gedichten von Pablo Neruda trägt den Titel *Die Toten auf dem Marktplatz*. Hier verwandelt sich Selbstmitleid in Mitleid mit allen gepeinigten Menschen. Auch in den letzten vier Symphonien wird »der Schmerz der Menschheit in Musik absorbiert« und mit der Geste von Klage und Anklage hinausgeschleudert. Die Uraufführungen der letzten drei Symphonien hat Pettersson nicht mehr erlebt. Er starb am 20. Juni 1980 in Stockholm. Von seinem frühen kammermusikalischen Schaffen – obwohl von den gewichtigen Symphonien überschattet – hört man am ehesten die 24 *Barfußgesänge* für Singstimme mit Klavierbegleitung nach eigenen Gedichten. LB

Hans Pfitzner
1869 – 1949

Pfitzner war im persönlichen Umgang schwierig (Bruno Walter: »mißtrauisch bis zur Hysterie, taktlos bis zur Unerträglichkeit«), wetterte in seiner deutschnationalen Gesinnung gegen den Fortschritt in der Musik (Streitschrift »Futuristengefahr« gegen Busoni und »Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz«) und beharrte auf der romantischen Vorstellung der »Inspiration«. Gleichwohl war seine Musik mit ihrer teilweise in expressionistische Bereiche vorstoßenden Kühnheit keineswegs altmodisch. Eine gerechte Beurteilung seines Schaffens ist kaum möglich, solange sein Werk so selten aufgeführt wird.

Hans Pfitzner wurde als Kind deutscher Eltern am 5. Mai 1869 in Moskau geboren. Als der Vater, ein Orchestergeiger, von Moskau nach Frankfurt übersiedelte, besuchte der junge Pfitzner dort das Hochsche Konservatorium, bildete sich aber vorwiegend autodidaktisch aus. Als 23jähriger wurde er

in Koblenz Konservatoriumslehrer, danach Kapellmeister am Stadttheater in Mainz. Seine erste Komposition ist eine Cellosonate. Noch in seiner Koblenzer Zeit begann er die Arbeit an seiner ersten Oper *Der arme Heinrich* nach der gleichnamigen mittelhochdeutschen Dichtung des Hartmann von Aue. Das Werk wurde dann am 2. April 1895 in Mainz uraufgeführt. 1897 ging er nach Berlin und wirkte dort als Lehrer am Sternschen Konservatorium und ab 1903 als Kapellmeister am Theater des Westens. Nach kurzer Direktionstätigkeit beim Münchner Kaim-Orchester wurde Pfitzner 1908 Musikdirektor und Konservatoriumsleiter in Straßburg. Der Erste Weltkrieg zerstörte dann diese Existenz. Von 1920 bis 1929 leitete Pfitzner eine Meisterklasse für Komposition an der Berliner Akademie der Künste; von 1929 bis 1933 wirkte er an der Münchner Akademie der Tonkunst und lebte fortan in Bayern. Im Zweiten Weltkrieg wurde sein Münchner Heim durch einen Bombenangriff zerstört. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte er in einem Altersheim in Wien und dann in Salzburg, wo er am 22. Mai 1949 starb. Er ruht heute in einem Ehrengrab auf dem Zentralfriedhof in Wien.

Nach seiner Erstlingsoper *Der arme Heinrich* schrieb er die 1901 in Elberfeld uraufgeführte romantische Oper *Die Rose vom Liebesgarten*, deren symbolische Phantastik trotz großer musikalischer Schönheiten keine Publikumswirkung hat. 1906 folgte in München die Uraufführung der Weihnachtsoper *Das Christelflein*, die sich trotz einer Neufassung (Dresden 1917) ebenfalls nicht durchsetzen konnte. Auch seine letzte Oper *Das Herz* blieb ohne Erfolg und wurde wegen ihrer gespenstisch-phantastischen Romantik schon bei der Uraufführung 1931 in Berlin und München mit verständnislosem Befremden aufgenommen. Sein Hauptwerk ist die musikalische Legende *Palestrina*, die zwar dem breiten Publikum wenig handlungsmäßige und melodische Reize bietet, aber in ihrer musikalischen Substanz und kraftvoll-herben Originalität zu den großartigsten Opernschöpfungen nach Richard Wagner gehört.

Außer seinen Musikdramen und einigen Bearbeitungen von Opern anderer Komponisten schrieb Pfitzner Schauspielmusiken, von denen die Ouvertüre zu Kleists »Käthchen von Heilbronn« gelegentlich gespielt wird. Zu seinem Vokalschaffen gehören neben Opern und bedeutenden Liedern vor allem die großen Chorwerke *Von deutscher Seele* nach Gedichten Eichendorffs op. 28 (1922) und *Das dunkle Reich* op. 38 (1929). Aus seinem Instrumentalschaffen seien die 1932 aus seinem Streichquartett op. 36 entstandene *Symphonie cis-moll*, die *Kleine Symphonie* op. 44 (1939) und die *Symphonie C-Dur* op. 46 (1940) genannt sowie das von Gieseking uraufgeführte *Klavierkonzert Es-Dur* op. 31 (1923), ein *Violinkonzert h-moll* op. 34 (1924) und die *Cellokonzerte G-Dur* op. 42 (1935) und *a-moll* op. 52 (1944). Außerdem verdienen Erwähnung u. a. die *Cellosonate* op. 1, das *Klaviertrio* op. 8, das *Klavierquintett* op. 23, die *Violinsonate* op. 27, die drei *Streichquartette* D-Dur op. 13, cis-moll op. 36 und c-moll op. 50, das *Duo für Violine und Cello mit Orchester* op. 43 und das *Klaviersextett* op. 55.

Palestrina
Musikalische Legende in drei Akten – Text vom Komponisten.
UA: München 1917

Die Oper, die sich mit dichterischer Freiheit der historischen Gestalt des italienischen Komponisten Palestrina und des geschichtlichen Hintergrunds des Trienter Konzils um die Mitte des 16. Jahrhunderts bedient, ist ein philosophisch-musikalisches Bekenntniswerk. Es gestaltet die Auseinandersetzung mit der Stellung des Künstlers in einer kulturell und geistig zerrissenen Umwelt. Seiner Partitur hat der Dichterkomponist Pfitzner ein Schopenhauer-Zitat als Motto vorangestellt: »Neben der Weltgeschichte geht schuldlos und nicht blutbefleckt die Geschichte der Philosophie, der Wissenschaft und der Künste.«
Das Handlungsgeschehen um den Komponisten Palestrina symbolisiert den Gedanken der göttlichen Inspiration des Künsters, dessen Genie höheren Mächten als der Willkür und Zufälligkeit des Weltgeschehens unterworfen ist. Die Oper bezieht sich auf die Legende der Entstehung von Palestrinas »Missa Papae Marcelli«, eines epochemachenden Werkes der Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts im Übergang von der Gotik zur Renaissance. Der mit dem Göttlichen verbundenen Inspirationswelt des schöpferischen Genies wird das von Reformation und Gegenreformation geprägte po-

litisch-diplomatische Ränkespiel der weltlichen und geistlichen Mächte als Kontrast entgegengestellt. Zum Schluß triumphiert die zeitlos gültige Kunst über Ehrgeiz und Eitelkeit der Zeit. Als ethisch-künstlerischem Credo Pfitzners und Ausdruck seines musikalischen Ringens kommt diesem Musikdrama,. das Religion und Kunst zu einer neuen Einheit verbinden will, hohe Bedeutung zu.

Amilcare Ponchielli
1834 – 1886

Ponchielli, der in selbstloser Weise seinen Schülern Giacomo Puccini und Pietro Mascagni auf den Weg half, ist heute nur noch durch seine Oper *La Gioconda* bekannt, die ebenso wie »Mona Lisa« von Max Schillings ihre Entstehung dem berühmten Gemälde von Leonardo da Vinci verdankt. Die Balletteinlage *Der Tanz der Stunden* ist so populär, daß Walt Disney sie in seinen Zeichentrickfilm »Fantasia« aufnahm; desgleichen gehört die Arie *Himmel und Meer* zu den Standardnummern jedes Tenors. Es gibt eine Gesamtaufnahme mit Maria Callas in der Titelrolle.

Ponchielli wurde am 31. August 1834 in der Nähe von Cremona geboren und starb am 16. Januar 1886 in Mailand. Mit 22 Jahren errang er mit seiner ersten Oper *Die Verlobten* nach Manzoni bereits einen Erfolg (1872 umgearbeitet). Neben seiner Sensationsoper *La Gioconda* (UA: Mailand 1876), für die Arrigo Boito das Libretto schrieb, fiel bereits die darauffolgende Oper *Der verlorene Sohn* merklich ab. Ponchielli vermochte sich nicht immer von seinen Vorbildern Meyerbeer und Gounod zu lösen, doch sprach immerhin sein älterer Zeitgenosse Verdi mit Hochachtung von ihm und ließ sich von der Seemannsballade des Barnaba im 2. Akt von *La Gioconda* zum Trinklied des Jago in »Othello« anregen. In Italien schätzt man noch Ponchiellis *Elegie auf den Tod von Garibaldi*. SH

Cole Porter
1893 – 1964

Am 9. Juni 1893 als Sohn eines Millionärs in dem kleinen Ort Peru im amerikanischen Bundesstaat Indiana geboren, sollte Cole Porter Jurist werden. Er gab jedoch das Jurastudium bald auf, wechselte zur Harvard School of Music und vervollständigte dann seine musikalische Ausbildung in Paris. Schon am Yale College hatte er als Jurastudent mit Songs und kleinen musikalischen Komödien erste Kompositionserfolge, doch wurde sein Theaterdebüt mit der komischen Oper *See America First* (1916) ein Fiasko. 1917 ging er mit einer Hilfsorganisation nach Europa, wurde Fremdenlegionär und arbeitete dann in der amerikanischen Botschaft in Paris. Nach seiner Heirat lebte Porter vorwiegend in Europas High-Society-Kreisen. Halb Playboy, halb Gesellschaftsspötter, inspirierte Porter dieses Milieu zu eleganten wie witzig-ironischen Songs, in denen seine außergewöhnliche Doppelbegabung als Komponist und Texter ihren spezifischen Ausdruck fand. Die berühmte amerikanische Revuesängerin Fanny Brice kreierte viele seiner Lieder, die er zunächst für Freunde komponierte und auf privaten Gesellschaften vorstellte. Bedeutende Orchester wie das von Paul Whiteman spielten seine Melo-

dien. Seinen Ruf als Theaterkomponist begründete Cole Porter 1928 mit Kompositionen für die Show *Paris* in Irving Berlins New Yorker Music Box Theatre, zu denen vor allem *Let's Do It* gehörte. Es folgten so erfolgreiche Bühnenproduktionen wie *Wake Up and Dream* (1929), *Fifty Million Frenchmen* (1929), *The New Yorkers* (1930), *The Gay Divorce* (1932), *Anything Goes* (1934), *Jubilee* (1935), *You Never Know* (1938) und viele andere, sowie zahlreiche Musikfilme mit weltbekannt gewordenen Songs wie *You Do Something To Me, What Is This Thing Called Love, Night And Day, Begin The Beguine, My Heart Belongs To Daddy, Easy To Love, I've Got You Under My Skin* und *True Love*. 1948 erschien sein Meisterwerk, das Musical *Kiss Me Kate*. Das Werk war ein Sensationserfolg und eroberte dem amerikanischen Musical auch das europäische Publikum. Sein Musical *Can Can* (1953), das eine

Kiss me Kate. Amerikanische Verfilmung 1953. Kathryn Grayson als Katherine, Howard Keel als Petruccio

Huldigung an das Paris der Moulin-Rouge-Zeit ist und die Entstehungsgeschichte des Cancans sehr frei behandelt, und das Musical *Silk Stockings* (1955), eine Bühnenfassung des Greta-Garbo-Films »Ninotschka«, waren ebenfalls sehr erfolgreich. Cole Porter starb am 15. Oktober 1964 in New York.

Kiss Me Kate
Musical in zwei Akten – Text von Samuel und Bella Spewack nach der Komödie »Der Widerspenstigen Zähmung« von William Shakespeare. Song-Texte vom Komponisten.
UA: New York 1948
Personen: Fred Graham/Petruccio – Lilli Vanessi/Katharina – Ann Lane/Bianca – Bill Calhoun/Lucentio – Gremio – Hortensio – Harry Trevor/Baptista – Ralph, Inspizient – Hattie, Garderobiere – Paul, Garderobier – Zwei Ganoven – Bühnenportier – Ein Arzt – Ein Taxichauffeur – Mister Harrison Howell – Bühnenpersonal und Ballett.
Ort und Zeit: Amerika, Gegenwart.

Geistreich-amüsant verschmilzt das Handlungsgeschehen Vorgänge hinter der Bühne eines amerikanischen Theaters mit Szenen aus Shakespeares Komödie »Der Widerspenstigen Zähmung«. In dem neu zusammengestellten Ensemble des amerikanischen Theaters begegnet sich ein geschiedenes Schauspielerehepaar, das am Schluß wieder zusammenfindet. Zwei Ganoven gefährden die Vorstellung, denn sie versuchen die Spielschulden eines als Schauspieler engagierten Popsängers einzutreiben, der den Schuldschein mit dem Namen des Hauptdarstellers unterschrieben hat. Das ergibt eine Fülle turbulenter Ereignisse, doch alles kommt zu einem guten Ende. Die Hauptdarstellerin, privat ebenso widerspenstig wie die von ihr dargestellte Katharina in Shakespeares Komödie, wird vor und hinter den Kulissen zum sanften Käthchen und läßt sich von ihrem geschiedenen Mann, Fred Graham, aufs neue gewinnen.

Francis Poulenc
1899 – 1963

Poulenc ist stärker noch als Jean Françaix eine typisch französische Erscheinung, mit untrüglichem Gespür für melodische Einprägsamkeit. Er ist nie um Einfälle verlegen, immer geistreich und nie banal. Seine Spannweite reicht von der sakralen Musik bis zur frechen Farce, darin Satie ähnlich, dem er als Mitglied des »Groupe des Six« nahestand. Er wurde am 7. Januar 1899 in Paris geboren, war Lieblingsschüler des spanischen Pianisten Ricardo Viñes und studierte Komposition bei Charles Koechlin. Auf einer Reise durch Europa lernte er in Begleitung von Darius Milhaud Alban Berg, Anton von Webern und Arnold Schönberg kennen, die aber in seinem Werk keine Spuren hinterließen. Poulenc ging vom Impressionismus aus und näherte sich neoklassizistischen Modellen, ohne je den Boden der Tonalität zu verlassen. Einen ersten, entscheidenden Erfolg errang er mit dem Ballett *Les Biches,* das von Sergej Diaghilew aufgeführt wurde. Seine Opera buffa *Les mamelles de Tirésias* (1947) ist eine der besten Musikkomödien unseres Jahrhunderts, seine Oper *Dialogues des Carmélites* (Die begnadete Angst, 1957) nach dem gleichnamigen Stück von Georges Bernanos (das wiederum auf die Novelle von Gertrud von le Fort »Die Letzte am Schafott« zurückgeht) wurde auf allen großen Bühnen der Welt gespielt und konnte sich auch in Deutschland durchsetzen. Von den zahlreichen Vokalwerken verdient vor allem sein *Bestiaire* nach Gedichten von Guillaume Apollinaire (1919) Beachtung, von seinen Instrumentalkonzerten werden häufig gespielt das *Concert champêtre* für Cembalo (oder Klavier) und Orchester (1928), das *Konzert für zwei Klaviere und Orchester* (1932) und das *Konzert für Orgel, Streicher und Pauke* (1938). Am 30. Januar 1963 ist Poulenc in Paris gestorben.

Les mamelles de Tirésias (Die Titten des Tirésias)
Opera buffa nach einem surrealistischen Drama von Guillaume Apollinaire.
UA: Paris 1947
Deutsche EA: München 1974

Diese Komödie ist eine Verspottung des Suffragetten-Feminismus und zugleich ein biblischer Appell nach dem Motto: »Mehret euch und seid fruchtbar«, eine in Kriegszeiten besonders staatswichtige Angelegenheit. Die junge Thérèse läßt ihre Brüste als Luftballons gen Himmel schweben, entwickelt einen Bart und organisiert in Mannskleidern unter dem Namen Tirésias einen Gebärstreik der Frauen. Aber ihr Mann verwandelt sich ebenfalls und bringt an ihrer Stelle im Übereifer 11000 Babys täglich zur Welt, bis die Lebensmittel knapp werden. Ein Metamorphosenwalzer versetzt die beiden wieder in ihr angestammtes Geschlecht zurück; mit der Aufforderung, Kinder zu machen, verabschieden sie sich vom Publikum.
Die Musik lebt ganz aus dem Geist der französischen Operette eines Offenbach, verachtet auch einen Schuß Puccini nicht und bezaubert durch ihren Einfallsreichtum. SH

Sergej Prokofjew
1891 – 1953

Der am 23. April 1891 in dem zum ukrainischen Gouvernement Jekaterinoslaw gehörenden Dorf Sonzowka geborene Sergej Sergejewitsch Prokofjew war eine Frühbegabung. Als 13jähriger wurde er 1904 ins Konservatorium von St. Petersburg aufgenommen. Zu seinen Lehrern gehörten neben Alexander Glasunow auch Rimski-Korsakow und vor allem Nikolai Tscherepnin, der ihn zum Dirigieren ermunterte, so daß Prokofjew seinen eigenen Werken später nicht nur als glänzender Pianist, sondern auch als Dirigent Geltung verschaffen konnte. Mit einem *1. Klavierkonzert* legte er 1912 die Prüfung als Pianist ab, das *2. Klavierkonzert* machte ihn 1913 bereits berühmt, seine frühen bitonalen Klavierstücke, wie die *Sarkasmen* (1914) und die *Visions fugitives* (1917), erregten Bewunderung wie Ablehnung, so auch die 1915 uraufgeführte »skythische Suite« *Ala und Lolli*. 1914 führte ihn eine von der Mutter zum Abschluß der Studien am Konservatorium geschenkte London-Reise mit dem berühmten Leiter der Ballets russes, Sergej Diaghilew, zusammen. Für diesen schrieb Prokofjew später die Ballette *Der Narr, Der stählerne Schritt* und *Der verlorene Sohn*. Mit der Uraufführung seiner *1. Symphonie*, der alsbald weltweit populär werdenden *Symphonie classique*, verabschiedete sich Prokofjew im April 1918 von der Heimat. Im Herbst 1918 verließ er mit offizieller Genehmigung Sowjetrußland in Richtung Amerika. Die folgenden Jahre verbrachte er als Pianist und Dirigent auf Konzerttourneen in der ganzen Welt, kehrte aber immer wieder nach Paris zurück, wo viele seiner Werke entstanden und uraufgeführt wurden, so das *1. Violinkonzert* (1923), die drei Diaghilew-Ballette sowie die *2.* und die *3. Symphonie* (1925 und 1929).

Vom Beginn der 30er Jahre an bereitete er durch mehrmonatige Aufenthalte in Rußland die Rückkehr in die Heimat vor. 1936 nahm er mit seiner Frau Lina und den beiden Söhnen Domizil in Moskau. In dieser Übergangszeit komponierte er wichtige Werke: das Ballett *Romeo und Julia* (1934 – 1936), das *2. Violinkonzert* (1935), das »symphonische Märchen« *Peter und der Wolf* (1936), die Filmmusik und spätere Kantate *Alexander Newski* (1938/39).

Die politische Situation in Sowjetrußland war 1936 durch die Verfestigung der Machtstrukturen gekennzeichnet: Der Staat bestimmte, stärker als es Prokofjew mit seinem Privileg eines Auslandspasses anfänglich wahrnehmen konnte und wollte, das gesamte Dasein der Menschen. Der Terror verbreitete Angst, vergiftete die menschlichen Beziehungen. Die Einheit des Gesamtschaffens, der Zusammenhang in Prokofjews Werken zerriß allmählich. Er begann zwischen Genres zu unterscheiden, in denen er sich den Dogmen des »sozialistischen Realismus« beugte, vor allem in den Opern

und den Kantaten, und solchen, in denen er in verschlüsselter Weise auf die Konflikte reagierte. Dazu gehören das Ballett *Aschenbrödel,* vor allem aber die drei letzten Symphonien und die kammermusikalischen Werke, die Klavierkompositionen. Mit Swjatoslaw Richter und Mstislaw Rostropowitsch verband ihn eine enge Freundschaft; die besten Werke jener Jahre hat er für sie geschrieben, so 1947 die *9. Klaviersonate* op. 103 und 1950 – 1952 das *Symphonische Konzert für Violoncello und Orchester* op. 125.

Sergej Prokofjew, um 1935

Es entwickelte sich eine tragische Situation: Der westeuropäischen Moderne erschien Prokofjew mit seinen staatsoffiziellen Werken als ein angepaßter, veralteter Komponist. Die sowjetische Kulturbürokratie hingegen mißtraute dem ehemaligen Emigranten und Westler bis zu dessen Tod. Obgleich er 1943 für die *7. Klaviersonate* den Stalinpreis erhielt, wurden seine Werke 1948 während der Formalismus-Kampagne auf den Index gesetzt. Im selben Jahr heiratete er Mira Mendelssohn und trennte sich mit diesem Schritt offiziell von seiner ersten Frau Lina, die daraufhin sofort verhaftet und bis 1954 in Stalins Lagern gefangengehalten wurde.

Prokofjew starb am 5. März 1953, am selben Tag wie Stalin. Erst zu Beginn der 60er Jahre, mit der »Tauwetterperiode« unter Chruschtschow, setzte eine allmähliche »Rehabilitierung« Prokofjews ein. Bis in diese Zeit hinein gehörte der Schöpfer von *Romeo und Julia* sowie von *Peter und der Wolf* in seiner Heimat zu den beliebtesten und doch unbekanntesten Komponisten. Die meisten seiner vor 1936 entstandenen Werke waren in der Sowjetunion nie gespielt worden; selbst viele der linientreuen, späten Werke wie die Oper *Die Geschichte eines wahren Menschen* kamen erst um 1960 zur Uraufführung.

Stählerne Rhythmen und Barbarismen gelten als Markenzeichen Prokofjews. Doch der innovatorische Impuls, die Wahrheit seiner Musik bestehen nicht in der Etablierung eines bestimmten Stils, sondern vielmehr in seiner grandiosen Attitüde, alte, mechanisierte musikalische Zusammenhänge aufzubrechen, neue und andere zu erkunden. Wie die konstruktivistischen und die surrealistischen Maler seiner Zeit sprengte auch er das akademische Regelsystem. Dieser schöpferische Impuls ging bei ihm in den 30er Jahren und den Spätwerken nicht verloren; er konnte sich dann allerdings nur noch in bestimmten Gattungen realisieren.

Opern

Von den insgesamt acht Opern haben sich drei Meisterwerke durchgesetzt: *Der Spieler* (1915/16), *Die Liebe zu den drei Orangen* (1919) und *Der feurige Engel* (1919 – 1927). Für eine Sensation sorgte 1979 die Entdeckung der als verschollen geltenden, in den Jahren 1911 – 1913 komponierten Oper *Maddalena,* eines Frühwerks mit genialen Zügen, das, von Edward Downes instrumentiert, 1979 von der BBC London konzertant und 1981 an den Vereinigten Bühnen Graz szenisch uraufgeführt wurde. Die einaktige, knapp einstündige Oper führt nach Venedig zur Zeit der Renaissance. Maddalena erscheint ihrem Ehemann als Engel, ihrem Liebhaber als Hure. Das verwirrt die beiden, treibt sie zu Duell und Mord. Maddalena aber bleibt von allem unberührt. In den nach Prokofjews Rückkehr in die Sowjetunion entstandenen Opern hat die Anpassung an den Geschmack der Politbürokratie zu entscheidenden Qualitätsverlusten geführt. Die

1940 nach einer Komödie Richard Sheridans komponierte *Verlobung im Kloster* zeichnet sich in den komischen Passagen durch muskalischen Witz und Einfallsreichtum aus; hingegen sind die ausgedehnten lyrischen Episoden ganz im Duktus einer »neuen Einfachheit« (Prokofjew), der staatlich verordneten Simplizität, gehalten. Erzählt wird die Geschichte von vier jungen Leuten, die sich nicht nach dem Willen der Väter verheiraten lassen wollen und nach vielen Verwicklungen den richtigen Partner bekommen. Die Oper *Semjon Kotko* (1939) war der unglückselige Versuch einer politisch aktuellen Story, in der der sowjetische Mensch heroisiert und ein exemplarisches Feindbild projiziert wurde. Da sich aber die offizielle Feinddarstellung häufig änderte, war Prokofjew wiederholt zu Umarbeitungen gezwungen. Es entstand eine plattideologische Handlung mit klischeehafter Musik: Der Soldat und Bauer Semjon Kotko kehrt aus dem Krieg zurück und findet im Heimatdorf den »inneren Feind«, den Kulaken, am Werk, der sich mit einem Aggressor von außen verbündet. Beide müssen erst geschlagen werden, bevor das »kommunistische Glück« beginnen kann. Mit der letzten, 1947/48 komponierten Oper, *Die Geschichte eines wahren Menschen,* zeichnete Prokofjew ein Bild des Sowjethelden. Der gleichnamigen Erzählung Boris Polewois folgend, wird ein Flieger dargestellt, der bei einem Fronteinsatz abstürzt, seine schweren körperlichen Behinderungen überwindet, um wieder gegen den Feind kämpfen zu können. Trotz der linientreuen Handlung wurde bei einem Vorspiel 1949 diese Oper des in Ungnade gefallenen »Formalisten« Prokofjew abgelehnt. Sie kam erst 1960 in Moskau zur Uraufführung. Allein die Vorlage, Leo Tolstois Roman »Krieg und Frieden«, sicherte der gleichnamigen, 1941/42 realisierten Oper ein bestimmtes Niveau. Das Libretto erschöpft sich in einer simplen Szenenfolge, in der Stationen des »Vaterländischen Krieges« von 1812 sowie der Vertreibung Napoleons aus Moskau dargestellt und mit einer Liebesgeschichte verknüpft werden. Die Musik ist stark an der staatsoffiziellen Forderung nach Eingängigkeit und Volkstümlichkeit, d. h. an simpler Melodizität, orientiert.

Der Spieler
Oper in vier Akten und sechs Bildern – Text vom Komponisten nach dem gleichnamigen Roman von Fjodor Dostojewski.
UA: Brüssel 1929
Personen: General a. D., in Zivil (B) – Polina, Stieftochter des Generals (S) – Alexej, Hauslehrer der Kinder des Generals (T) – Babulenka, hochbetagte begüterte Verwandte des Generals (MS) – Marquis (T) – Mr. Astley, ein reicher Engländer (Bar) – Blanche, eine Halbweltdame (A) – Fürst Nilski (Falsett-T) – Baron Würmerhelm (B) – Potapytsch (Bar) – Mehrere Spieler (S, MS, A, T, B) – Dienstboten, Oberkellner, Boy (stumm) – Spieler, Hotelgäste, Dienstboten, Träger.
Ort und Zeit: die imaginäre Stadt Roulettenburg bei Spa im Jahre 1865; Park eines großen Hotels in Roulettenburg; Vestibül, Salon, Spielsaal und Zimmer in diesem Hotel.

Ein General verspielt sein Geld, die Tochter verzettelt sich in Liebesaffären. Man wartet auf den Tod der reichen Moskauer Großmutter; die aber verspielt ebenfalls ihr Vermögen, das erwartete Erbe. Der General wird wahnsinnig, die Tochter trübsinnig. Der Hauslehrer Alexej will helfen, beginnt zu spielen und wird zum Spieler. Alexejs Roulettespiel ist das Kernstück der Oper. Durch Aufspalten der Stimmgruppen imaginiert Prokofjew die Weite eines Saales, die Bewegtheit des Spiels. Er läßt zusätzliche Stimmen – hinter den Kulissen und von allen Seiten zu singen – hinzutreten. Es handelt sich um einen frühen Versuch, eine »Musik der Assoziationen« analog zu dem von Wsewolod Meyerhold in den 20er Jahren realisierten »Theater der Assoziationen« zu schaffen, einen neuen Typus Oper im Deklamationsstil durchzusetzen.

Die Liebe zu den drei Orangen
Oper in vier Akten, zehn Bildern und einem Prolog – Text nach dem gleichnamigen Stück von Carlo Gozzi und der gleichnamigen Komödie von Konstantin Wogak, Wsewolod Meyerhold und Wladimir Solowjow.
UA: Chicago 1921
Personen: König Treff, König eines imaginären Staates, kostümiert wie der Treff-König im Kartenspiel (B) – Prinz, sein Sohn (T) – Prinzessin Clarice, Nichte des Königs (A) – Leander, erster Minister, kostümiert wie Pik-König (Bar) – Truffaldino, ein Mensch, der es versteht, andere lachen zu machen (T) – Pantalone, Vertrauter des Königs (Bar) – Der Magier Celio, Beschützer des Königs (B) – Fata Morgana, Hexe, Beschützerin Leanders (S) – Prinzessinnen in den Orangen: Linetta (A), Nicoletta (MS), Ninetta (S) – Köchin von Kreonta (rauher B) – Farfarello, Teufel (B) – Smeraldina, Negerin (MS) – Zeremonienmeister (T) – Herold (B) – Zehn Sonderlinge – Die Tragödienverfechter – Die Komödienverfechter – Die Lyrikanhänger – Die Hohlköpfe – Teufelchen, Ärzte, Hofgesellschaft, Mißgestalten, Säufer, Fresser, Wachen, Diener, Soldaten.
Ort und Zeit: Märchenland und Märchenzeit.

Der Oper liegt Meyerholds Bearbeitung von Carlo Gozzis Commedia dell'arte »L'amore delle tre melerance« zugrunde, in der der berühmte Regisseur 1914 einen Kunstgriff anwandte: Leute von der Straße mit unterschiedlichem Geschmack rotten sich zusammen und beziehen auf der Bühne Position, streiten gegen-

einander und mischen sich in das Spiel um den kranken Prinzen ein, der nur durch Lachen geheilt werden kann und dazu verflucht wird, drei Orangen zu lieben. Die Meinung des Pöbels bestimmt den Spielverlauf. Das evoziert die Atmosphäre des Schaubudentheaters, den hitzigen Atem der Straße. Auch Prokofjew schlägt die »Brücke von der Straße zum Theater«. In seiner Oper gibt es keine langen Monologe, keine Arien und Ensembles, sondern statt dessen kurze Szenen, in einer Art Filmtechnik komponiert: Das Orchester markiert den Wechsel der Szenen, gibt Beleuchtung und Stimmung. Vorherrschend ist kürzelhafte Prägnanz, so auch in dem zum Konzertstück gewordenen *Orangenmarsch.*

Der feurige Engel
Oper in fünf Akten und sieben Bildern – Text vom Komponisten nach dem gleichnamigen historischen Roman von Waleri Brjussow.
UA: Paris 1954 (konzertant); Venedig 1955 (szenisch)
Personen: Ruprecht, ein Ritter (B-Bar) – Renata, von Ruprecht geliebt (S) – Eine Wahrsagerin (S) – Wirtin einer Herberge (MS) – Mephistopheles (T) – Agrippa Nettesheim, Doktor (hoher T) – Johann Faust, Doktor der Philosophie und der Medizin (B-Bar) – Inquisitor (B) – Äbtissin (MS) – Jakob Glock (T) – Universitätsfreunde Ruprechts, junge Nonnen, Skelette, Nachbarn, Nonnen, Gefolge des Inquisitors, Frauen- und Männerchor hinter der Szene.
Ort und Zeit: Köln und Umgebung um 1534.
Schauplätze: Zimmer in einer Herberge; ein guteingerichtetes Zimmer in Köln; ein unbestimmter phantastischer Ort; Straße vor Ruprechts Haus; steiles Ufer am Rhein; ein Platz in Köln; düsteres Gewölbe in einem Kloster.

Der führende Symbolist Rußlands, Waleri Brjussow, stellte in seinem Roman »Der feurige Engel« (1907/08) ein Heimkehrerschicksal im mittelalterlichen Deutschland dar. Den in der Fremde umherirrenden Prokofjew inspirierte das Buch zu seiner dritten großen, von 1919 bis 1927 komponierten Oper.
Ritter Ruprecht verliebt sich nach seiner Rückkehr aus der Neuen Welt in eine junge Frau, Renata, die dem Phantom eines feurigen Engels nachjagt. Obgleich er als aufgeklärter Mann an Visionen nicht glaubt, nimmt er doch an magischen Beschwörungen teil, sucht den Meister der Magie auf und kann trotzdem die Unglückliche nicht retten, die der Inquisition zum Opfer fällt. Im Roman wie in der Oper bleibt offen, ob der feurige Engel eine Vision göttlicher Liebe oder sündiger fleischlicher Lust ist. Die generelle Vieldeutigkeit von Figuren, Vorgängen und musikalischen Themen ist Gestaltungsprinzip. 27 Jahre blieb die Oper unaufgeführt, bis Giorgio Strehler und Luciano Damiani 1955 am Teatro La Fenice in Venedig dieses Meisterwerk der Moderne für das Repertoire erschlossen.

Ballette

Von den insgesamt acht Balletten Prokofjews zählen vier zum Repertoire der großen Ballettkompanien der Welt: *Der Narr, Der verlorene Sohn, Romeo und Julia* sowie *Aschenbrödel.* Die drei für Sergej Diaghilew von 1916 bis 1928 komponierten Werke hatten den Forderungen des legendären Gründers und Leiters der Ballets russes zu entsprechen: nationalrussisch in Thematik und Gehalt, westeuropäisch-modern in Machart und Haltung. Mit dem 1925/26 entstandenen Ballett *Der stählerne Schritt* sollte ein Bild des modernen Sowjetstaates gegeben werden: urban, aggressiv, dem Rhythmus der Maschinen und den Massen huldigend. Entsprechend haben im Teil I die Kräfte des Alten und die des Neuen aufeinanderzutreffen, entsteht ein Genrebild von deklassierten Adligen, Schiebern, Kommissaren, Arbeitern und Matrosen, während im Teil II die Maschinenwelt ihr geheimnisvolles und faszinierendes Eigenleben entfaltet. Bei dieser Ballettmusik versagte sich Prokofjew eine komplexe harmonische Sprache, erprobte er mit Anleihen bei Massenliedern und Märschen eine Art von »neuer Einfachheit«. In der Choreographie von Leonid Mjassin fand am 7. Juni 1927 die Uraufführung am Théâtre Sarah-Bernhardt in Paris statt. 1924 entstand für eine kleine Wandertruppe die Ballettmusik *Trapez.* Teile daraus blieben als reizvolles *Quintett* op. 39 erhalten. Nach Diaghilews Tod 1929 und im Gedenken an ihn gab der Tänzer und Choreograph Serge Lifar bei Prokofjew die Musik zu dem Ballett *Am Dnjepr* in Auftrag, zu einer in der Ukraine spielenden Geschichte eines Soldaten, der sich in die Freundin seiner Braut verliebt und nach einigen Verwicklungen das Heimatdorf gemeinsam mit ihr verläßt. Der Erwartung von »Russizität« entsprechend, schuf Prokofjew eine konventionell gehaltene Musik. Die Uraufführung am 16. Dezember 1932 an der Pariser Grande Opéra unter dem Titel *Sur le Boristhène* war ohne Erfolg. Mit der Rückkehr nach Sowjetrußland hatte sich Prokofjew auf gänzlich andere Bedingungen einzustellen. Zwar wandten sich die führenden Theater mit Ballettaufträgen an ihn, aber sie verlangten keine Modernität, sondern einen ihrer eigenen Praxis entsprechenden routinierten Akademismus. Weil Prokofjew mit *Romeo und Julia* diesen Forderungen nicht entsprach, konnte das vom Kirow-Theater in Leningrad in Auftrag gegebene, dann vom Bolschoi-Theater in Moskau zur Aufführung vorgesehene und 1936 vollendete Ballett erst 1938 außer Landes, in Brünn (ČSSR), uraufgeführt werden. Das philosophisch anspruchsvolle *Aschenbrödel* wurde 1945 am Bolschói-Theater zwar uraufgeführt, erlebte aber

seine eigentliche Entdeckung erst 1948 in London. Das letzte, 1950 begonnene Ballett, *Die steinerne Blume*, erzählt den Konflikt des Meisters Danilo, der zwischen der Liebe zu seiner Kunst und der Liebe zu seiner Braut zu wählen hat. Das war für den von der sowjetischen Kulturbürokratie ausgegrenzten Komponisten ein aktuelles, persönliches Problem. Mit dieser Ballettmusik hat sich Prokofjew dem Prinzip des akademischen Folklorismus weitgehend angepaßt.

Der Narr (Le chout)
Ballett in sechs Bildern – Libretto vom Komponisten nach der russischen Märchensammlung Afanasjews – Choreographie von Tadeusz Slavinski.
UA: Paris 1921
Personen: Der Narr – Die Närrin, seine Frau – Sieben Narren – Deren sieben Frauen – Deren sieben Töchter – Ein Kaufmann – Eine Ziege – Zwei Kupplerinnen – Sieben Soldaten.
Ort und Zeit: überall, gestern und heute.
Schauplätze: im Haus des Narren; bei den sieben Narren; im Schlafgemach des Kaufmanns; in des Kaufmanns Garten.

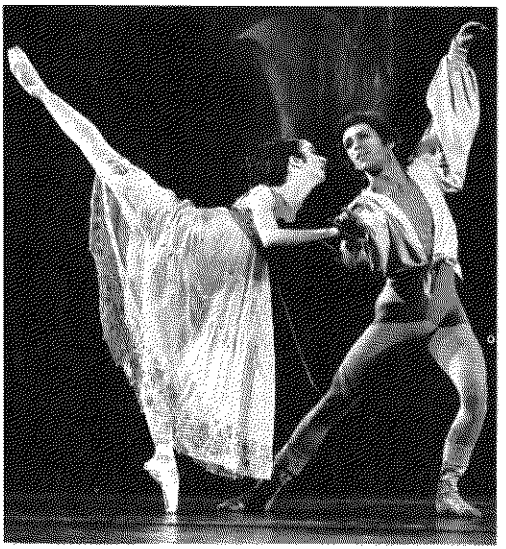
Das Ballett *Der Narr* entstand 1915 im Auftrag Sergej Diaghilews nach einigen von diesem aus der Sammlung von Afanasjew ausgewählten russischen Volksmärchen. Der ursprüngliche Titel lautet: »Die Erzählung vom Narren, der sieben Narren narrte«. In sechs Bildern und fünf Zwischenspielen entfaltet sich ein Bubenstück. Der Mangel leidende Narr verkauft jedem seiner sieben Mitbrüder eine Peitsche, die tote Ehefrauen lebendig machen soll. Die sieben töten ihre Weiber, doch diese erwachen nicht wieder. Der Wut der Betrogenen entkommt der Betrüger, indem er sich als Mädchen verkleidet und die Gelüste eines reichen Kaufmanns auf sich zieht, den er ebenfalls übertölpelt, wobei eine Ziege ihr Leben lassen muß, so daß er zwar seine Not gelindert, doch eine blutige Spur hinterlassen hat. Sujet wie Libretto entsprachen dem alten russischen Schaubudentheater. Grausam und grotesk wird mit Tod, Leben und Sexualität gespielt. Die Uraufführung 1921 war ein großer Erfolg, und bis heute versuchen sich Ballettkompanien immer wieder an diesem Werk, denn Prokofjews Musik ist reich an scharfen Kontrasten, interessanten Klangfarben, harmonischen Wendungen und rhythmischer Vielfalt.

Der verlorene Sohn (Le fils prodigue)
Ballett in drei Bildern – Libretto von Boris Kochno – Choreographie von Georges Balanchine.
UA: Paris 1929
Personen: Der verlorene Sohn – Der Vater – Die beiden Schwestern – Die Verführerin – Die beiden Freunde des verlorenen Sohnes – Junge Mädchen und Männer.
Ort und Zeit: überall, gestern und heute.
Schauplätze: vor dem Haus des Vaters; in der Fremde.

Mit dem 1928 für Diaghilew geschriebenen Ballett entsprach Prokofjew einer damals verbreiteten Vorliebe für die Adaption mythischer Stoffe. Die Handlung folgt der Bibel: Der Sohn verläßt das Vaterhaus, fällt in der Fremde unter Betrüger, wird von einem schönen, käuflichen Mädchen zum Mann gemacht, bis er reuevoll und aller geldlichen Mittel entblößt in die schützenden Arme des Vaters zurückkehrt. Prokofjew hat zu dieser gradlinig-moralisierenden Geschichte eine seiner besten Ballettmusiken geschrieben; sie ist in sich geschlossen, voller Spannung, dynamisch, belebt, farbig. Die berühmte wie auch umstrittene Uraufführungschoreographie von Georges Balanchine wird heute noch eingesetzt.

Romeo und Julia
Ballett in drei Akten und dreizehn Bildern mit Prolog und Epilog – Libretto von Leonid Lawrowski und vom Komponisten – Choreographie von Ivo Váňa-Psota.
UA: Brünn 1939
Personen: Escalus, Herzog von Verona – Graf Paris, Verwandter des Herzogs, Julias Verlobter – Capulet – Gräfin Capulet – Julia, deren Tocher – Julias Amme – Tybalt, Capulets Neffe – Montague – Romeo, sein Sohn – Mercutio, Romeos Freund – Benvolio, Montagues Neffe – Lorenzo, ein Mönch – Diener Capulets, Diener Montagues, Julias Freundinnen, Pagen, Kellnerinnen, Troubadoure, Verwandte beider Häuser, Wachen, Bürger von Verona.
Ort und Zeit: Verona im 15. Jahrhundert.
Schauplätze: Platz in Verona; Julias Zimmer und Ballsaal im Hause Capulet; Lorenzos Kapelle; Friedhof zu Verona.

Romeo und Julia, 1934 – 1936 entstanden, gehört zu den bedeutendsten Werken der Ballettliteratur. Die Handlung folgt der gleichnamigen Tragödie Shakespeares. Im 1. Akt ist der allgemeine Konflikt exponiert, der andauernde, tödliche und vom Herzog mit dem Bannfluch belegte Streit der beiden Veroneser Familien Montague und Capulet. Die Kinder der Verfeindeten, Romeo und Julia, werden bei einem Ball miteinander bekannt und verlieben sich ineinander. Im 2. Akt lassen sich Romeo und Julia heimlich von Pater Lorenzo trauen, wird der auf Versöhnung bedachte Romeo in den Streit seines Freundes Mercutio mit Tybalt hineingezogen und tötet den Capulet, verfällt damit dem Bann und muß fliehen. Im 3. Akt soll Julia mit dem Neffen des Herzogs verheiratet werden, wird Pater Lorenzos List zur Falle. Er befreit Julia aus den Fängen der Familie, gibt ihr einen todähnlichen Schlaf bewirkenden Trank, kann aber Romeo nicht rechtzeitig da-



Romeo und Julia. Württembergisches Staatstheater Stuttgart, 1973. Choreographie: John Cranko; Marcia Haydée und Richard Cragun in den Titelrollen

von in Kenntnis setzen. Als er erfährt, daß Julia tot sei, glaubt er die schreckliche Nachricht. Er eilt zur Gruft der Capulets und findet dort den trauernden Grafen Paris, mit dem Julia verheiratet werden sollte. Romeo tötet ihn im Zweikampf, dann stößt er sich den Dolch selbst ins Herz und stirbt neben der aufgebahrten Geliebten. Als Julia erwacht und Romeo tot neben sich findet, gibt sie sich, ihren Gatten umarmend, ebenfalls den Tod.
Prokofjew hat den Figuren eine unverwechselbare Aura gegeben. Feierlich-gemessen, von Posaunen grundiert ist der Duktus Pater Lorenzos, Mercutios quirlige Art tut sich in grotesken Intervallsprüngen kund, aus der Spannung von dunklem Untergrund und lichtem Melodiegefunkel scheint Julias Wesen auf: verträumt-ängstlich, zugleich neugierig-keck und leidenschaftlich-liebend. Mit seinen zwei Orchestersuiten (op. 64a und b von 1936 und 1937) verschaffte Prokofjew seiner meisterhaften Musik auch auf den Konzertpodien Geltung und Popularität, die der dritten Orchestersuite op. 101 von 1946 nicht in gleichem Maß zuteil wurde.

Aschenbrödel (Cinderella)
Ballett in drei Akten und sieben Bildern – Libretto von Nikolai Wolkow – Choreographie von Rostislaw Sacharow.
UA: Moskau 1945
Personen: Aschenbrödel – Aschenbrödels Vater – Die Stiefmutter – Deren zwei Töchter – Der Prinz – Der Hofnarr – Die gute Fee – Die Frühlingsfee – Die Sommerfee – Die Herbstfee – Die Winterfee – Friseure, Schneider, Juweliere, Schuster, Zofen, Gefolge der Feen, Pagen, Mohrenkinder, Mazurkatänzer, Orangen, Zwerge, Hofgäste, Diener, Mädchen aus verschiedenen Ländern, Libellen, Grashüpfer, Blumen, Schneeflocken.
Ort und Zeit: überall, gestern und heute.
Schauplätze: Aschenbrödels Vaterhaus; in einem herrlichen Feengarten; Festsaal im Schloß; auf der Reise; Feenreich der Liebe.

Prokofjews 1940 – 1944 komponiertes *Aschenbrödel* hat sich seit der Londoner Einstudierung durch Frederick Ashton 1948 auf den Bühnen der Welt durchgesetzt. Die Verwendung traditioneller Tanzformen hat dazu ebenso beigetragen wie die große Popularität des Märchens, in dem seit Charles Perrault von der Verwandlung eines Aschenputtels in ein schönes Mädchen erzählt wird, vom Sieg über böse Neider und von gerechter Belohnung durch die Heirat mit einem Prinzen. Diese Parabel über die Pubertät ist in Prokofjews Ballett durch die Einführung von Elementargeistern erweitert. Neben der guten Fee erscheinen den Jahreszeiten zugehörende Wesen. Sie verkörpern eine der bürgerlichen Muffigkeit und dem höfischen Zwang entgegengesetzte dritte Welt, wohin die beiden Liebenden am Schluß entfliehen. Insofern ist *Aschenbrödel* auch eine Parabel über Prokofjews Schicksal in der Stalin-Ära. Die Musik ist von großem Raffinement, zwischen ironischen Anspielungen (z. B. auf die frühe, unter Stalin verbotene Oper *Die Liebe zu den drei Orangen*) und emotionaler Emphase wechselnd, voller rhythmischer und instrumentatorischer Effekte und Schönheiten.

Symphonien

Symphonie Nr. 1 D-Dur op. 25 (Symphonie classique)
entstanden 1916/17.
Sätze: I. Allegro – II. Intermezzo. Larghetto – III. Gavotte. Non troppo allegro – IV. Finale. Molto vivace.
UA: Petrograd 1918

Nach einigen durch grelle Dissonanzen und brutale Rhythmik Ärgernis erregenden Kompositionen stellte sich der 27jährige Prokofjew im April 1918 dem Petrograder Publikum mit einer Symphonie vor, der er in teils ernsthafter, teils ironischer Absicht den Beinamen »die Klassische« gegeben hatte. Dem »Vater der Symphonie« Joseph Haydn huldigend, spielt Prokofjew mit dem klassischen Gattungsmodell, eifert ihm nach, überzeichnet und überdreht, schmuggelt Modernismen ein wie die aberwitzigen Tempi und die »falschen«

Fortsetzungen. Es ist ein zirzensischer Balanceakt zwischen Mechanik und Esprit, zwischen weltläufiger Brillanz und volkstümlicher Burleske, zwischen Parodie und Nostalgie. Die »Klassische« macht ihrem Namen Ehre; sie gehört zu den beliebtesten Orchesterwerken der Welt.

Symphonie Nr. 2 d-moll op. 40
entstanden 1924/25.
Sätze: I. Allegro ben articolato – II. Thema mit Variationen.
UA: Paris 1925

Vom technischen Fortschritt seiner Zeit fasziniert, kündigte Prokofjew seine 1924/25 in Paris entstandene Symphonie als ein Werk aus »Eisen und Stahl« an. Raserei, attackierende Klangmassen und explosive Lautstärke kennzeichnen den 1., moderate Tempi, lockere Einzelereignisse sowie Piano-Schübe den 2. Satz mit seinen sechs Variationen über ein halbtonloses Thema, das Prokofjew 1918 bei einer Reise in Japan kennengelernt hatte. In der *2. Symphonie* ist der europäische, von der Maschine abhängige Mensch gezeichnet, sein Furor, seine Wut, Angst und Flucht. Der frühen westlichen Kritik galt das Werk als ultramodern, sowjetischer Kritik hingegen als »formalistische« Verfehlung schlechthin. Mit Beginn der 70er Jahre setzte der Moskauer Dirigent Gennadi Roschdestwenski das explosiv-virtuose Orchesterstück durch.

Symphonie Nr. 3 c-moll op. 44
entstanden 1928.
Sätze: I. Moderato – II. Andante – III. Allegro agitato – IV. Andante mosso. Allegro moderato.
UA: Paris 1929

Die *3. Symphonie* ist ein kühnes, originelles Werk, eines der bedeutendsten der neuen Musik überhaupt. Als an der 1927 fertiggestellten Oper *Der feurige Engel* kein Theater Interesse fand, initiierten Freunde 1928 die konzertante Aufführung einer Suite aus Szenen dieses Werkes, und dabei erkannte der Komponist die Eignung des thematischen Materials für eine Symphonie. Unabhängig von der Oper folgt die 1928 komponierte *3. Symphonie* ihren eigenen Gesetzen, reproduziert dabei aber das klangliche Grundklima des theatralischen Werkes und damit auch dessen Thematik: Seinserweiterung durch Wunschträume und Visionen. Der Andante-Satz gibt mit meditativem Gestus und subtilsten Klangfarben die beglückende Seite, das virtuose, spukhaft-irrlichternde Scherzo die zerstörerische Komponente wieder.

Symphonie Nr. 4 C-Dur op. 47
entstanden 1929/30, Neufassung op. 112 (1947).
Sätze: I. Andante assai. Allegro eroico – II. Andante tranquillo – III. Moderato quasi allegretto – IV. Allegro risoluto.
UA: Boston 1930; Neufassung Moskau 1959

Prokofjews *4. Symphonie* entstand wie Strawinskys »Psalmensymphonie« zum Jubiläum des 50jährigen Bestehens des Bostoner Symphonie-Orchesters, war aber weniger erfolgreich als diese. Die Übernahme von thematischem Material aus dem 1928 für Diaghilew komponierten Ballett *Der verlorene Sohn* nahm die Kritik zum Anlaß, dem Komponisten mangelnde Originalität vorzuwerfen. In der Sowjetunion fand die *4. Symphonie* anfangs gute Aufnahme, bis sie 1948 auf Beschluß der Kommunistischen Partei für dekadent erklärt und auf den Index gesetzt wurde, so daß die 1947 angefertigte Neufassung erst 1959 unter persönlichem Einsatz des Dirigenten Gennadi Roschdestwenski uraufgeführt werden konnte. Im Zuge der Prokofjew-Renaissance erfuhr das Werk als seltenes Beispiel einer tänzerisch inspirierten und zugleich meditativ-impressionistischen Symphonik eine Neubewertung.

Symphonie Nr. 5 B-Dur op. 100
entstanden 1944.
Sätze: I. Andante – II. Allegro marcato – III. Adagio – IV. Allegro giocoso.
UA: Moskau 1945

Die nach 16 Jahren »symphonischer Pause« 1944 komponierte *5. Symphonie* ist ein Werk der Selbstbehauptung in schwerer Zeit, die durch Krieg und Terror geprägt war. Freunde wie der berühmte Regisseur Meyerhold wurden erschossen, andere, wie die erste Frau Lina, verschwanden in Stalins Lagern. Prokofjew gab 1951 einen verschlüsselten Hinweis auf den Gehalt der *5. Symphonie*, an »die Würde des menschlichen Geistes« zu erinnern, also der furchtbaren Realität zu widerstehen, Verschwiegenes laut zu machen. In Parallele zur *3. Symphonie* sind die beiden Mittelsätze virtuose Nachtstücke, in denen die Scherzando-Groteske in eine Danse macabre umschlägt, ein Trauermarsch Raum greift. Die vom Komponisten selbst geleitete Uraufführung 1945 wurde ein triumphaler Erfolg, der dem Werk treu blieb, als es wenig später in den Musikmetropolen der Welt zur Aufführung kam.

Symphonie Nr. 6 es-moll op. 111
entstanden 1945/46.
Sätze: I. Allegro moderato – II. Largo – III. Vivace.
UA: Leningrad 1947

Die *6. Symphonie* entstand 1945/46 im Aufwind des triumphalen Erfolgs der *Fünften*. Entgegen der von

der Kulturbürokratie gehegten Erwartung einer Siegesapotheose distanzierte sich Prokofjew vom Prinzip des »Per aspera ad astra« (Durch Nacht zum Licht). Der Lamento-Ton der beiden ersten Sätze mündet in hektisches Treiben, das in der Coda einem brutalen Marsch Raum gibt: ein Bild der Zeit. Der erfolgreichen Leningrader Uraufführung unter Jewgeni Mrawinski im Oktober 1947 folgte noch im Dezember die Moskauer Erstaufführung. Während der im Januar 1948 einsetzenden Formalismus-Kampagne wurde die *6. Symphonie* von der Kulturbürokratie als »modernistisch« verurteilt, ohne daß dieses Verdikt näher begründet wurde, und verschwand aus den Konzertsälen Sowjetrußlands, wo sie erst Anfang der 60er Jahre wieder Aufnahme fand.

Symphonie Nr. 7 cis-moll op. 131
entstanden 1952.
Sätze: I. Moderato – II. Allegretto – III. Andante espressivo – IV. Vivace.
UA: Moskau 1952

Nach einer zählebigen Legende hat Prokofjew seine 1952, ein Jahr vor seinem Tod, entstandene letzte Symphonie der sowjetischen Jugend gewidmet und entsprechend ein »einfaches, heiteres« Werk geschaffen. Für den von den stalinistischen Kulturfunktionären argwöhnisch beobachteten und verfolgten Komponisten war diese Unterstellung hilfreich. Die Uraufführung 1952 in Moskau wurde ein Erfolg; postum bekam Prokofjew 1957 für die *7. Symphonie* den Leninpreis. Die westliche Kritik hingegen warf Prokofjew ein Einschwenken auf den staatlich verordneten Kurs der »neuen Einfachheit« vor. Die *7. Symphonie* ist weder heiter noch simpel. In ihr imaginiert ein in die innere Emigration gedrängter Komponist vertraute musikalische Gestalten; der in seiner Heimat heimatlos Gewordene schuf sich mit ihr einen musikalisch-geistigen Zufluchtsort.

Orchesterwerke

Prokofjews Orchesterkompositionen dokumentieren das spannungsvolle Verhältnis zwischen künstlerischem Wollen und öffentlicher Verpflichtung. Die ersten symphonischen Skizzen des Kompositionsstudenten, *Träume* op. 6 und *Herbst* op. 8 von 1910, sind im Stil Alexander Glasunows, des Direktors des St. Petersburger Konservatoriums, gehalten. 1914/15 wird mit der »skythischen Suite« *Ala und Lolli* eine rhythmisch-emphatische Musizierweise kreiert, die als »stile barbaro« Furore machte. In der bereits 1909 begonnenen und 1929 als op. 48 fertiggestellten *Sinfonietta* kommen neoklassizistischer und archaisierender Stil zum Tragen. Effektvolle Konzertstücke sind die *Ouvertüre in B-Dur* von 1926 und die *Russische Ouvertüre* op. 42 von 1937, während die *Ode auf das Ende des Krieges* (1945) und die symphonische Dichtung *Begegnung von Wolga und Don* (1951) dem Geschmack des Auftraggebers, der sowjetischen Kulturbürokratie, auf fast höhnische Weise huldigen. Fast alle seine Opern, Ballette und Filmmusiken hat Prokofjew durch Orchestersuiten flankiert; nach dem musikalischen Material der Oper *Die Liebe zu den drei Orangen*, den Balletten *Romeo und Julia* sowie *Aschenbrödel* und der Filmmusik zu *Leutnant Kishe* schuf er höchst erfolgreiche Konzertstücke. Dem symphonischen Märchen *Peter und der Wolf* folgte 1936 mit *Sommertag* op. 65b (einer Instrumentation des *Klavieralbums für Kinder* op. 65 von 1935) eine weitere meisterhafte Orchesterkomposition für Kinder.

Ala und Lolli
Skythische Suite für großes Orchester op. 20
entstanden 1914.
Sätze: I. Die Anrufung Veles' und Alas. Allegro feroce – II. Tschuschbog und der Tanz der bösen Geister. Allegro sostenuto – III. Die Nacht. Andantino – IV. Der Aufbruch Lollis und der Sonnenaufgang. Tempestoso-Allegro.

Die »skythische Suite« war 1914 für die Ballets russes begonnen und nach der Zurückweisung durch den Auftraggeber Diaghilew für den Konzertsaal konzipiert worden. Wie schon Strawinsky im »Sacre du Printemps« wählte auch Prokofjew »Bilder aus dem heidnischen Rußland«. Eruptive Orchestertutti, instrumentale Primitivismen, »barbarische«, d. h. gegen alle Regeln verstoßende Harmonien geben »archaisches«, in Wahrheit zeitgenössisches Kolorit. Mit dem dunklen, leisen Nachtstück (3. Satz) hebt eine raffinierte Steigerung zu dem den Sonnenaufgang symbolisierenden Finale an. Das traditionelle symphonische »Per aspera ad astra« wird durch die der heidnischen Sagenwelt entlehnten Situationen und Gestalten in exotische Distanz gebracht. Die »skythische Suite« wurde zum Symbol innovativen Schocks und zu einem der beliebtesten Glanzstücke von Dirigenten und Orchestern in aller Welt.

Peter und der Wolf
Symphonisches Märchen für Kinder op. 67 – Text vom Komponisten.

Das 1936 auf Anregung der Leiterin und Begründerin des Moskauer Kindermusiktheaters, Natalia Saz, geschriebene »symphonische Märchen für Kinder« ist von einzigartiger Popularität. Das darin aufgegriffene, weitverbreitete Märchenmotiv wird witzig und doch mit Ernsthaftigkeit erzählt. Peter wagt sich trotz großväterlichen Verbots aus dem schützenden Garten

und begegnet auf der Wiese Ente, Vogel und Katze. Gefahr droht in Gestalt des Wolfs, der die Ente verschlingt. Von Peter und dem Vogel überlistet, geht das Ungeheuer ins Garn. Die Jäger kommen zu spät, doch gerade recht, um den Wolf mit Hilfe aller an den Zoo zu überstellen. Die Figuren sind durch Instrumente personifiziert: Peter schreitet mit einem kecken Streichquartett-Thema voran; der Großvater macht sich mit brummelnden Fagott-Tönen bemerkbar, der Vogel in tschilpenden Flötenläufen; die Katze kommt mit samtener Klarinettenmelodie einher, die Ente mit quakendem Oboenton, der Wolf mit dumpfem Hörnerklang.
Das »symphonische Märchen« ist im Konzertrepertoire ständig präsent und liegt in vielen Schallplatteneinspielungen vor; es ist zum Symbol der eigenständigen, durch nichts zu ersetzenden erzählerischen Kraft von Musik geworden.

Instrumentalkonzerte

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 Des-Dur op. 10
entstanden 1911/12, Nikolai Tscherepnin gewidmet.
Ein Satz: Allegro brioso – Andante assai – Allegro scherzando.

Die insgesamt fünf von 1912 bis 1932 entstandenen Klavierkonzerte hat der Komponist Prokofjew (bis auf eine Ausnahme) für den Pianisten Prokofjew geschrieben. Ihre Beliebtheit verdanken sie einer Mischung von zupackender Unmittelbarkeit und ironisch-spielerischer Distanz, ihrer elastischen Motorik und ihrer kühnen Harmonik – dem »stile barbaro« – sowie den virtuosen Klangeskapaden. Mit der Uraufführung des *1. Klavierkonzerts* 1912 beendete Prokofjew seine pianistische Ausbildung am Konservatorium. Er legte damit kein Gesellen-, sondern ein Meisterstück vor. Die dreimalige Wiederholung des Sonatenallegros setzt klare formale Wegzeichen in dem einsätzigen Werk, wobei ein Andante-Schub und ein scherzoartiger Teil die alte dreisätzige Form durchschimmern lassen. Der dominierende, virtuose Klavierpart, das sich gegenseitig aufgipfelnde Spiel zwischen Solist und Orchester sowie der vorwärtsdrängende, dynamische Gestus machen das Konzert zu einem oft und gern gespielten Stück.

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 g-moll op. 16
entstanden 1912/13, 2. Fassung 1923, Maximilian Schmidthof gewidmet.
Sätze: I. Andantino. Allegretto – II. Scherzo. Vivace – III. Intermezzo. Allegro moderato – IV. Finale. Allegro tempestoso.

Der zur Entstehungszeit des *2. Klavierkonzerts* noch Komposition studierende Prokofjew nahm die Herausforderung des Genres an und schuf ein für Solist wie Orchester gleichermaßen interessantes Werk. Das begründete die bis heute ungebrochene Popularität dieses Konzerts, das bei der Uraufführung 1913 in Pawlowsk bei St. Petersburg schockierte, aber in seiner überarbeiteten Fassung 1924 in Paris Furore machte. Die symphonisch konzipierten Ecksätze stecken voller dynamischer und motorischer Überraschungen; den kapriziös-burschikosen Mittelsätzen eignen harmonische und instrumentatorische Feinheiten.

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3 C-Dur op. 26
entstanden 1917/18, Konstantin Balmont gewidmet.
Sätze: I. Andante. Allegro – II. Thema und Variationen – III. Allegro ma non troppo.

Das 1917 begonnene, aber erst 1921 vollendete *3. Klavierkonzert* markiert Prokofjews »Sprung« von der Alten in die Neue Welt, sein trotziges Voran- und sein sehnsuchtsvolles Zurück-Schauen. Der Komponist hatte 1918 Rußland in Richtung Amerika verlassen. Wie in kaum einem anderen Werk dieses Genres verbinden sich hier virtuos-kecke Eskapaden mit melodisch-lyrischen Episoden, reagieren Solopart und Orchester so sensibel aufeinander. Bei aller Fülle der Einfälle und Überraschungen (so wird das erste Thema nicht vom Soloinstrument, sondern von der Klarinette eingeführt) herrscht eine klare, einfach zu überschauende Großform: Sonatenallegro (1. Satz), Variationsfolge (2. Satz) und Rondoform (3. Satz). Das *3. Klavierkonzert* zählt zu den brillantesten und beliebtesten Werken Prokofjews; es gehört zum Repertoire aller großen Pianisten.

Konzert für Klavier linke Hand und Orchester Nr. 4 B-Dur op. 53
entstanden 1931/32, Paul Wittgenstein gewidmet.
Sätze: I. Vivace – II. Andante – III. Moderato – IV. Vivace.

Das *4. Klavierkonzert* komponierte Prokofjew – wie Maurice Ravel und Richard Strauss – im Auftrag des österreichischen Pianisten Paul Wittgenstein, der im Ersten Weltkrieg den rechten Arm verloren hatte. Wittgenstein sandte das Konzert mit der Bemerkung zurück, keine Note verstanden zu haben. Es kam erst nach Prokofjews Tod im Jahr 1956 in Ost-Berlin zur Uraufführung. Im schnellen Einleitungssatz dominieren virtuose Passagen, damit dann im letzten Satz »formale Geschlossenheit und pianistisch virtuoses Können der leisen Töne« (Prokofjew) demonstriert werden kann.

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 5 G-Dur op. 55
entstanden 1932.
Sätze: I. Allegro con brio – II. Moderato ben accentuato – III. Toccata. Allegro con fuoco – IV. Larghetto – V. Vivo.

Das 1932 mit den Berliner Philharmonikern unter Wilhelm Furtwängler von Prokofjew selbst uraufgeführte *5. Klavierkonzert* ist ein relativ unbekanntes und selten gespieltes Werk, auch wenn sich große Interpreten wie Swjatoslaw Richter dafür einsetzten. Mit dem 2. Satz ist Prokofjew ein dem Marsch aus der *Liebe zu den drei Orangen* vergleichbares paradox-sarkastisches Stück gelungen. Der 4. Satz (Larghetto) ist eines der schönsten Beispiele seines unsentimentalen Lyrismus. Mit seiner verhaltenen Herbheit ist das letzte der fünf Klavierkonzerte, in der Zeit der Loslösung von Westeuropa geschrieben, ein Werk des Abschieds.

Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 D-Dur op. 19
entstanden 1916/17.
Sätze: I. Andantino –II. Scherzo. Vivacissimo – III. Moderato.

Das 1916/17 in Petrograd komponierte, aber erst 1923 in Paris uraufgeführte *1. Violinkonzert* steht quasi zwischen den Zeiten. Mit der ausschwingenden, pulsierenden Rhythmik, der impressionistischen Farbgebung und der romantischen Attitüde des »träumerischen Hauptthemas« (Prokofjew) steht dieses Werk – ganz im Gegensatz zu den drei in derselben Zeitspanne komponierten Klavierkonzerten – in der Tradition des 19. Jahrhunderts, mit der kühnen Harmonik, dem unorthodoxen Gebrauch enorm schwieriger Spieltechniken befindet es sich auf der Seite der Moderne. Seitdem der ungarische Geiger Joseph Szigeti das Konzert bekannt gemacht hat, gehört es weltweit zum Programm der Violinvirtuosen.

Konzert für Violine und Orchester Nr. 2 g-moll op. 63
entstanden 1935.
Sätze: I. Allegro moderato – II. Andante assai – III. Allegro ben marcato.

Das im Auftrag des französischen Geigers Robert Seutance 1935 komponierte *2. Violinkonzert* ist ein Werk der Wende zu einem melodisch-emphatischen Musizierstil, zugleich ein koloristisches und instrumentatorisches Meisterstück. Der 1. Satz, ein Sonatenallegro, eröffnet gegen die Regel mit dem von der Solovioline solo vorgetragenen, emphatisch übersteigerten Hauptthema. Im 2. Satz entfaltet sich eine serenadenartige Variationenfolge von großer instrumentatorischer Raffinesse, und mit der Rondo-Sonate des letzten Satzes hat Prokofjew eine seiner berühmten Walzerparaphrasen komponiert. Seit der Uraufführung 1935 in Madrid gehört das Werk zu den beliebten Stücken der Interpreten internationalen Ranges.

Symphonisches Konzert für Violoncello und Orchester e-moll op. 125
entstanden 1950 – 1952, Mstislaw Rostropowitsch gewidmet.
Sätze: I. Andante – II. Allegro giusto – III. Andante con moto.

Das auf Veranlassung des russischen Cellisten Mstislaw Rostropowitsch komponierte *Symphonische Konzert* entstand unmittelbar vor Prokofjews letzter Symphonie und stellt eine Neufassung des als erfolglos geltenden *Violoncellokonzertes* op. 58 von 1938 dar. Es ist eines der schwersten Stücke der Celloliteratur, zugleich ein Schlüsselwerk für Prokofjews Schaffen. Obgleich extreme Klangbereiche durchmessen werden, gibt es nichts Grelles und Schrilles, sondern vielmehr eine bald melancholische, bald heitere Verhaltenheit. Ob in dem einleitenden Sonatenallegro oder im »Weltenlauf« des 2. Satzes oder in der Variationenfolge des letzten: In der vorherrschenden Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Tonalitäten, Rhythmen und Themen ist die generelle Schizophrenie des Menschen im totalitären Staat in ein faszinierendes Klangbild gebannt.

Klavierwerke

Die von 1909 bis 1947 entstandenen 9 Klaviersonaten bilden Kristallisationspunkte in Prokofjews Gesamtschaffen. Die vier ersten stehen in Korrespondenz zu den herausragend originellen, Prokofjews Ruhm begründenden Klavierstücken wie der *Tokkata* (1912), den *Sarkasmen* (1914), den 20 Klavierminiaturen *Visions fugitives* (1917) und den vier Klavierstücken *Die Märchen der alten Großmutter* (1918). Prokofjew setzte auf Bewegung, Tempo und Wechsel. Dem Detail, der einzelnen Gebärde gab er harmonischen und rhythmischen Glanz. »Stählerne Rhythmen« und »gläsernes Geglitzer« wurden die Markenzeichen des jungen Pianisten und Komponisten. Eine Sonderstellung nimmt die *5. Klaviersonate* von 1923 ein, nach Prokofjews eigenem Urteil eine seiner »chromatischsten Kompositionen«, angeregt durch die Pariser Atmosphäre. An den nachfolgenden drei Sonaten von 1940, 1942 und 1944 arbeitete Prokofjew gleichzeitig. Mit der *6. Klaviersonate* beginnend, komponierte er keine »einstimmenden« Einleitungen mehr, sondern eröffnete jeweils sofort mit dem musikalischen Hauptgedan-

ken. Nicht mehr die flüchtigen Augenblicke, die »visions fugitives« erscheinen wichtig, sondern der Zusammenhang emphatisch vorgetragener Themen. Was der Komponist in den gleichzeitig geschriebenen großen Werken wie der Oper *Krieg und Frieden* verschwieg, sprach er in den Klaviersonaten aus: Ängste, Spannungen und Konflikte. Für die 7. *Klaviersonate*, im Kriegsjahr 1943 von Swjatoslaw Richter in Moskau uraufgeführt, erhielt Prokofjew den Stalinpreis. Bei der amerikanischen Erstaufführung durch Wladimir Horowitz verglich man sie mit Schostakowitschs 7. *Symphonie*. Die 9. und letzte Sonate op. 103 von 1947 ist durch die fortlaufende Verkettung aller Themen charakterisiert, ein gedankenreiches, meditatives Werk, ein Vermächtnis. HSN

Giacomo Puccini
1858 – 1924

Die Kunst des Opernkomponisten Giacomo Puccini hatte schon immer mit gegensätzlichen Einschätzungen zu kämpfen. Gilt er den einen als lediglich sentimental und kitschig, so heben die anderen die feinsinnigen lyrischen Qualitäten hervor. Von »Verismus« und realistischer Menschendarstellung ist die Rede, aber auch von der Banalität der Operetten-Nähe, die auf einer seriösen Opernbühne nichts zu suchen habe. Kurzum: Puccinis Musiktheater wird ebenso geliebt wie als unerheblich abgetan. Konträre Urteile aber waren schon immer ein Gütezeichen in der Kunst; und dem hingerissenen Publikum sind intellektuelle Scharmützel ohnehin einerlei.

Puccini gilt – neben Pietro Mascagni – als eigentlicher Nachfolger des großen Giuseppe Verdi, suchte sich tatsächlich aber einen eigenen, neuen Weg. Das Publikum staunte nicht schlecht, als statt der Verdischen Helden plötzlich die Außenseiter die Bühne betraten: verarmte Dichter oder Maler, Näherinnen und Klosterschwestern, gar veritable Western-Cowboys. Das Welttheater Shakespeares und Schillers hatte für die italienische Oper ausgedient. Das Schlagwort vom »verismo« machte die Runde, ein Begriff, der zwar für eine realistische und sozialkritische Gattung der italienischen Literatur um die Jahrhundertwende seine Berechtigung hatte, für den Bereich der Oper allerdings bis heute nicht definiert ist. Puccinis Komponisten-Kollege Ruggiero Leoncavallo, der Schöpfer der Mord- und Totschlagoper »Der Bajazzo«, sprach in diesem Zusammenhang von »Menschen aus Fleisch und Blut«, die er auf die Bühne stellen wolle. Aber damit ist Puccinis spezifische Dramaturgie kaum zu erfassen, wenngleich auch er, wie im zweiten Akt von *Tosca*, zur drastischen Mordtat fähig ist.

Das Musiktheater Puccinis weist einen bedeutsamen Grundzug seiner Figuren auf. Zum einen stehen sie alle am Rande der bürgerlichen Gesellschaft und geraten durch ihre sozial niedrige Stellung in Konflikte auf Leben und Tod. Zum anderen folgt die psychologische Zeichnung der Personen (mit Ausnahme von *Turandot*) stets demselben Grundmuster. Puccinis Liebe gilt zweifellos den Frauengestalten; sie werden höchst einfühlsam charakterisiert, kommen aber auf tragische Weise ums Leben, obwohl sie gegenüber dem Mann die Stärkeren, ja die Wissenden sind. Der Mann hingegen fühlt sich der Frau ausgeliefert und ist wehrlos in die Liebe verstrickt. Sein Psychogramm bleibt unscharf, auch wenn Puccini ihm berückende Arien auf den Leib schreibt. De facto überlebt er die Tragödien, bleibt aber als gebrochene, willenlose Natur zurück – ein hypnotisierter Liebhaber. Diesen Grundzug fast aller Opern hat Mosco Carner in einer eindringlichen Biographie auf die Seelenwelt des Komponisten selbst bezogen und ihre Verbindung ziemlich schlüssig nachgewiesen. Puccinis Musik aber triumphiert über die tragischen Geschehnisse auf der Bühne. Es herrschen die große musikalische Geste, eine suggestive Melodik, ein geradezu betörender, symphonisch orientierter Orchesterklang und jene schmelzende »italianità« in den Arien, der sich kaum jemand zu entziehen vermag.

Giacomo Puccini, 1913

Puccini, am 22. Dezember 1858 in Lucca geboren, entstammte einer Musikerfamilie, studierte mit Hilfe eines Stipendiums der Königin Margherita am Mailänder Konservatorium bei Amilcare Ponchielli und schloß seine Lehrjahre 1883 mit dem *Capriccio sinfonico* ab, dessen Themen er später in *La Bohème* verwandelte. Mit seiner Erstlingsoper *Le Villi* beteiligte er sich 1884 an einem Wettbewerb des Mailänder Verlegers Sonzogno, blieb jedoch ohne Auszeichnung. Die aber wurde nachgereicht – in Form eines Dauervertrags vom Konkurrenzverlag Ricordi. Trotz des Mißerfolgs seiner zweiten Oper, *Edgar* (1889), konnte Puccini dank der Wechsel aus dem Hause Ricordi schon früh ein unabhängiges Künstlerleben führen. Mit *Manon Lescaut* (1893) nach dem Roman des Abbé Prevost war der ersehnte Durchbruch geschafft.

Puccinis Weltruhm aber setzte mit *La Bohème* (1896) ein, deren Suggestivkraft gerade im Gegensätzlichen liegt. Die scheinbar lockere Bilderfolge der vier Akte ist von seltener dramaturgischer Geschlossenheit. Heiteres, Lyrisch-Empfindsames und Tragisches sind vollkommen natürlich ineinander verwoben; bis heute hat das Werk nichts von seiner Frische und Vitalität eingebüßt. Mit *Tosca* (1900), die bei ihrer Uraufführung heftig umstritten war, komponierte Puccini einen Stoff, der sich wesentlich von dem der vorausgegangenen Werke unterschied. Statt zarter Poesie und lyrischen Ambientes herrschen unverhohlene Brutalität und Grausamkeit, denen der harte musikalische Zugriff in nichts nachsteht.

Madame Butterfly (1904), übrigens die erste der großen Opern Puccinis, die an der Mailänder Scala uraufgeführt wurden, greift in exotischem Gewand den lyrischen Tonfall wieder auf. Nach sechsjähriger Pause legte Puccini 1910 sein nächstes dramatisches Werk vor: *Das Mädchen aus dem goldenen Westen*. Nach anfänglich großem Erfolg ist es heute nur noch selten zu hören, obgleich es eine Fülle ungemein farbiger Musik enthält. Übergeht man die seltsam operettennahe, zu Recht vergessene *La Rondine* (Die Schwalbe) von 1917, so ist das folgende Jahr ein weiterer Meilenstein in Puccinis Werk. Das sogenannte »Trittico«, drei Einakter, gelangten 1918 in New York zur Uraufführung: das düstere Drama *Der Mantel*, die von äußerster Sensibilität erfüllte *Schwester Angelica* sowie das pralle Buffo-Stück *Gianni Schicchi*, Puccinis einzige komische Oper. Namentlich sie wurde ein überwältigender Erfolg.

Die letzte Oper, *Turandot* nach Carlo Gozzi, blieb unvollendet, ist jedoch kein »Schwanengesang«, wie oft behauptet wurde. Sie zeigt einen ganz anderen Puccini, der weit weniger auf Wirkung aus ist als auf dichte Konstruktivität. Die fernöstlichen Einflüsse (die zahlreichen pentatonischen Motive) sind keine koloristische Zutat, sondern wichtiger Bestandteil der Partitur. Nachdem Puccini am 29. November 1924 in Brüssel einem Kehlkopfleiden erlegen war, vollendete der Komponist Franco Alfano das Werk nach den Skizzen. Ob der nachkomponierte Schluß allerdings Puccinis Intentionen entsprochen hätte, zog schon Arturo Toscanini, der Dirigent der Uraufführung am 25. April 1926 in Mailand, in Zweifel, der – nach neueren Forschungen – in Alfanos Version noch eingegriffen haben soll.

La Bohème
Oper in vier Akten –Text von Giuseppe Giocosa und Luigi Illica nach dem Roman »Aus dem Leben der Bohème« von Henri Murger.
UA: Turin 1896
Personen: Rudolf, Dichter (T) – Schaunard, Musiker (Bar) – Marcel, Maler (Bar) – Collin, Philosoph (B) – Bernard, Hausherr (B) – Mimi (S) – Musette (S) – Parpignol, Spielzeughändler (T) – Alcindor (B) – Sergeant bei der Zollwache (B) – Bürger, Studenten, Kinder, Händler, Soldaten.
Ort und Zeit: Paris um 1830.
Schauplätze: Mansardenzimmer in einem Mietshaus; Straße im Quartier-Latin mit dem Café Momus; Zollschranke Barrière d'Enfer am äußeren Boulevard mit Wirtshaus.

Die lebendige Wirkung dieser Oper beruht auf der eindrucksvollen Milieuschilderung der armen Pariser Künstler-Bohème. Puccini gestaltet in den beiden Liebespaaren Rudolf und Mimi sowie Marcel und Musette eine reiche Skala seelischer Empfindungen. Der Poet Rudolf verliebt sich in die Stickerin Mimi, doch ihr Liebesglück ist nur kurz, denn Mimi stirbt an einem Lungenleiden. Ebenso schicksalhaft miteinander verbunden sind der Maler Marcel und die lebenshungrige, leichtfertig-kokette Musette, die sich in ihrem Verlangen nach Luxus und Lebensgenuß reiche Liebhaber sucht, aber immer wieder zu Marcel zurückkehrt.
Pointillistische Stimmungsmalerei und echte Poesie kennzeichnen dieses meisterliche Bühnenwerk des musikalischen Impressionismus.

Tosca
Oper in drei Akten – Text von Luigi Illica und Giuseppe Giocosa nach dem gleichnamigen Drama von Victorien Sardou.
UA: Rom 1900
Personen: Floria Tosca, Sängerin (S) – Mario Cavaradossi, Maler (T) – Baron Scarpia, Polizeipräfekt (Bar) – Cesare Angelotti (B) – Mesner (B) – Spoletta, Polizeiagent (T) – Sciarrone, Gendarm (B) – Kerkermeister (B) – Ein Hirt (S) – Geistliche, Ordensbrüder, Chorschüler, Kapellsänger, Volk, Sbirren, Soldaten.
Ort und Zeit: Rom, Juni 1800
Schauplätze: die Kapelle Attavanti in der Kirche Sant'Andrea della Valle; Scarpias Zimmer im Palazzo Farnese; auf der Plattform der Engelsburg.

In der Kirche Sant'Andrea della Valle ist der Maler Cavaradossi in seine Arbeit an einer Altartafel vertieft. Der politische Häftling Angelotti ist aus dem Kerker entflohen und sucht in der Kirche Schutz. Cavaradossi gewährt dem Gesinnungsgenossen Hilfe.
Tosca, die Geliebte des Malers, glaubt in der heiligen Magdalena seines neuen Gemäldes das Porträt einer Nebenbuhlerin zu erkennen, doch Cavaradossi beruhigt die Eifersüchtige durch ein erneutes Bekenntnis seiner Liebe.
Der römische Polizeipräfekt Scarpia, der Tosca nachstellt, läßt Cavaradossi als Fluchthelfer verhaften. Cavaradossi, der sich zur republikanischen Freiheitsbewegung bekennt, scheint verloren zu sein. Da setzt sich Tosca bei dem Polizeipräfekten Scarpia leidenschaftlich für die Befreiung ihres Geliebten ein. Scarpia fordert als Preis Toscas Hingabe. Er täuscht die zum Äußersten Entschlossene mit dem Versprechen, Cavaradossis Hinrichtung nur zum Schein durchführen zu lassen, und bietet ihr die Möglichkeit zur Flucht mit dem Geliebten. In ihrer Not und Verzweiflung tötet Tosca den seine Amtsgewalt mißbrauchenden Polizeipräfekten.
Auf der Engelsburg erwartet Cavaradossi seine Exekution. Tosca tröstet ihn und versichert, daß seine Hinrichtung nur zum Schein stattfinde und er sich tot stellen müsse, bis das Exekutionskommando verschwunden sei. Danach sei er frei und könne mit ihr Rom verlassen. Tosca erlebt Cavaradossis Hinrichtung und muß danach erkennen, daß sie getäuscht wurde. Cavaradossi ist tot. Sie flüchtet vor den sie als Scarpias Mörderin verfolgenden Schergen des Polizeipräfekten und stürzt sich von den Zinnen der Engelsburg in den Tod.

Madame Butterfly
Oper in drei Akten – Text von Luigi Illica und Giuseppe Giocosa nach dem auf eine japanische Novelle von John Luther Long zurückgehenden gleichnamigen Drama von David Belasco.
UA: Mailand 1904
Personen: Cho-Cho-San, genannt Butterfly (S) – Suzuki, ihre Dienerin (MS) – F. B. Linkerton, amerikanischer Marineleutnant (T) – Sharpless, amerikanischer Konsul in Nagasaki (Bar) – Goro, Vermittler (T) – Fürst Yamadori (T) – Onkel Bonze (B) – Yakusidé (B) – Kaiserlicher Kommissar (B) – Standesbeamter (B) – Cho-Cho-Sans Kind – Kate Linkerton – Verwandte, Freunde und Freundinnen Cho-Cho-Sans, Diener.
Ort und Zeit: Nagasaki um 1900.

Der amerikanische Marineleutnant Linkerton ist für einige Zeit mit seinem Schiff im Hafen von Nagasaki stationiert. Aus Zeitvertreib pachtet er ein Haus und vermählt sich auf japanische Art »für 99 Jahre« mit der jungen Geisha Cho-Cho-San. Nach amerikanischem Recht ist eine solche Ehe jedoch null und nichtig. Linkerton wird von dem amerikanischen Konsul Sharpless darauf hingewiesen, daß die Geisha den Landesbrauch ernst nehmen könnte, doch Linkerton ist von dem fernöstlichen Zeremoniell und der Liebe der blutjungen Japanerin so fasziniert, daß er auf diese War-

nungen nicht achtet. Es kommt dann zur Auseinandersetzung mit den Verwandten der Geisha, die sie verfluchen, weil sie aus Liebe zu dem amerikanischen Leutnant sogar ihrem Glauben abgeschworen hat. Cho-Cho-San wird mit Linkerton vermählt, und er nennt seine Frau voller Liebe Madame Butterfly.
Als Linkertons Schiff nach Amerika auslief, versprach er der Geliebten seine Rückkehr. Jahrelang wartet Madame Butterfly auf ihn und malt sich den Tag aus, an dem sein Schiff im Hafen erscheinen und sie Linkerton ihr gemeinsames Kind zeigen wird, von dem er noch nichts weiß. Konsul Sharpless hat von Linkerton einen Brief bekommen mit dem Auftrag, Butterfly seine Ankunft mitzuteilen und sie schonend darauf vorzubereiten, daß er inzwischen in Amerika geheiratet hat. Der japanische Fürst Yamadori wirbt um Butterfly, doch sie lehnt seinen Antrag ab, da sie sich an Linkerton gebunden fühlt. Als Sharpless dann Madame Butterfly andeutet, daß Linkerton möglicherweise nicht zu ihr zurückkehren werde, zeigt sie ihm Linkertons Kind. Sharpless ahnt die nahende Tragödie und bringt es nicht übers Herz, Butterfly die volle Wahrheit zu sagen. Durch einen Kanonenschuß wird die Ankunft von Linkertons Schiff im Hafen von Nagasaki angekündigt. Madame Butterfly verwandelt das Haus in ein Blumenmeer und wartet mit ihrem Kind die ganze Nacht vergeblich auf den Geliebten. In der Morgendämmerung läßt sie sich überreden, zu Bett zu gehen. Da erscheint Linkerton mit seiner neuen Frau. Schuldbewußt erkennt er die Folgen seines Abenteuers und will das Kind adoptieren. Madame Butterfly sieht die fremde Frau im Garten, begreift die Wahrheit, nimmt Abschied von ihrem Kind und gibt sich verzweifelt den Tod.

Das Mädchen aus dem goldenen Westen
Oper in drei Akten – Text von Guelfo Civinini und Carlo Zangarini nach dem gleichnamigen Drama von David Belasco.
UA: New York 1910
Personen: Minnie, Wirtin der Goldgräberkneipe »Zur Polka« (S) – Ramerrez, Anführer einer Räuberbande (T) – Jack Rance, Sheriff (Bar) – Nick, Kellner (T) – Ashby, Agent einer Transportgesellschaft (B) – Goldgräber: Sonora (Bar), Trin (T), Sid (Bar), Bello (Bar), Harry (T), Joe (T), Happy (Bar) und Larkens (B) – Jake Wallace, Bänkelsänger (Bar) – Billy Jackrabbit, Indianer (B) – Wowkle, seine Frau (MS) – José Castro, ein Bandit (B) – Postillion (T) – Männer aus dem Goldgräberlager.
Ort und Zeit: Kalifornien um 1850.
Schauplätze: Minnies Kneipe »Zur Polka« in einem kalifornischen Goldgräberlager; Minnies Hütte; kalifornische Waldlandschaft.

Die Oper spielt in einem Goldgräberlager des Wilden Westens. Enttäuschte Hoffnungen und Heimatsehnsucht der goldschürfenden europäischen Einwanderer sind selbst bei den abendlichen Treffen im Saloon und trotz Poker und Whisky deutlich spürbar. Rauh und grausam sind die Bedingungen ihres Lebens; Raub und Mord gehören zur Tagesordnung. In diesem glücklosen Milieu gebrochener Charaktere vollzieht sich die Liebesgeschichte zwischen der Besitzerin einer Goldgräberkneipe und einem Banditen, der in dem zum Sheriff aufgestiegenen Abenteurer Jack Rance einen Rivalen hat.
In Minnies Lokal taucht ein gewisser Johnson aus Sacramento auf, der in Wirklichkeit Ramerrez, der Anführer einer Bande, ist und in dem Minnie den Mann erkennt, den sie seit einer früheren kurzen Begegnung nicht vergessen hat. Bei einer Aussprache muß sie erkennen, daß er Bandit geworden ist, und sagt sich von ihm los. Vor ihrer Hütte wird Ramerrez von dem den Banditen und Nebenbuhler verfolgenden Sheriff angeschossen. Minnie hilft ihm trotz allem.
In einem Canyon lauert man dem wiedergenesenen Ramerrez auf. Er wird gefangen, der Justiz der Goldgräber überantwortet und soll gehenkt werden. Sein letzter Wunsch ist, daß Minnie nichts von seinem schmachvollen Tod erfährt. Die herbeieilende Minnie bedroht die Goldgräber mit dem Revolver und erreicht die Begnadigung des Geliebten. Sie verlassen das Goldgräberlager, um gemeinsam ein neues Leben zu beginnen.

Gianni Schicchi
Oper in einem Akt – Text von Gioacchino Forzano.
UA: New York 1918
Personen: Gianni Schicchi (Bar) – Lauretta, seine Tochter (S) – Zita, genannt die Alte, Buosos Base (A) – Rinuccio, ihr Neffe, Laurettas Geliebter (T) – Gherhardo, Buosos Neffe (T) – Nella, seine Frau (S) – Gherhardino, deren Sohn (S) – Betto von Signa, Buosos Schwager (B) – Simon, Buosos Vetter (B) – Marco, sein Sohn (Bar) – Ciesca, Marcos Frau (A) – Magister Spinelloccio, Arzt (B) – Amantio di Nicolao, Notar (Bar) – Pinellino, Schuster (B) – Guccio, Färber (B).
Ort und Zeit: Florenz im Jahr 1299.
Schauplatz: im Hause des Buoso Donati.

Das Werk ist ein Kabinettstück der heiteren Opernkunst. Der Stoff entstammt einer Episode aus Dantes »Göttlicher Komödie«.
Der reiche Florentiner Buoso Donati ist gestorben und hat testamentarisch sein Hab und Gut einem Kloster vermacht. Seine große Verwandtschaft ist bestürzt. Lauretta, die den Neffen des Verstorbenen liebt, beschwört ihren Vater Gianni Schicchi, ihr zu helfen, damit das Vermögen nicht verlorengehe. Gianni Schicchi findet einen Ausweg, da außer den Verwandten noch niemand in der Stadt weiß, daß Buoso Donati gestor-

ben ist. Unter der Bedingung absoluter Verschwiegenheit will er helfen. Als Donatis Arzt kommt, wird dieser über den Zustand seines Patienten getäuscht; es gehe ihm gut, aber er bedürfe der Ruhe. Man versteckt den Leichnam, und an seiner Stelle legt sich Gianni Schicchi in das Krankenbett. Umgeben von der Verwandtschaft, diktiert er als sterbender Donati dem Notar ein neues Testament, wobei er zum allgemeinen Entsetzen den größten Teil seines Vermögens seinem angeblich besten Freund Gianni Schicchi zuspricht. Die Geprellten müssen gute Miene zum bösen Spiel machen, und als sie nach der Verabschiedung des Notars über Gianni Schicchi herfallen wollen, jagt dieser als nunmehriger Besitzer des Hauses die ganze Sippschaft kurzerhand hinaus. Damit endet das Stück, doch wendet sich Gianni Schicchi abschließend an das Publikum und meint, daß er, wenn es nach Dante ginge, für seine Tat in die Hölle müßte. Er bittet das Publikum, ihm mildernde Umstände zuzusprechen, da sein Betrug ja zu einem guten Ende geführt habe, wobei der Tote für seinen Geiz bestraft und den auf das Erbe erpichten Verwandten eine Lektion erteilt worden sei.

Turandot

Oper in drei Akten – Text von Giuseppe Adami und Renato Simoni nach dem gleichnamigen Märchenspiel von Carlo Gozzi und dem Drama von Friedrich Schiller.

UA: Mailand 1926

Personen: Turandot, chinesische Prinzessin (S) – Altoum, Kaiser von China (T) – Timur, entthronter König der Tataren (B) – Kalaf, sein Sohn, der unbekannte Prinz (T) – Liu, Sklavin (S) – Ping (Bar), Pang (T) und Pong (T), kaiserliche Minister – Ein Mandarin (Bar) – Der Prinz von Persien – Wachen, Volk, Hofstaat.

Ort und Zeit: China in märchenhafter Zeit.

Schauplätze: vor den Mauern der Kaiserstadt Peking; Pavillon; Kaiserpalast mit großer Marmortreppe; in den kaiserlichen Gärten.

Die Schönheit der Prinzessin Turandot lockt viele Freier an den chinesischen Kaiserhof. Doch sie will von einer Hochzeit nichts wissen und entzieht sich jeder Bindung, indem sie alle Freier, die ihre Rätsel nicht lösen können, köpfen läßt. Das letzte Opfer ihres Männerhasses ist der Prinz von Persien, der seiner Hinrichtung entgegengeht. Da kommt ein Fremder nach Peking, der in Wirklichkeit der Tatarenprinz Kalaf ist. Im Gewimmel der Menschen findet er seinen totgeglaubten Vater, den verbannten Tatarenkönig Timur. Der inzwischen erblindete alte Mann wird begleitet von der Sklavin Liu, die den Prinzen liebt. Als Kalaf die Prinzessin Turandot erblickt, ist auch er von ihrer Schön-

Turandot. Hamburgische Staatsoper, 1983. Inszenierung: Götz Friedrich; Eva Marton in der Titelrolle

heit geblendet und meldet sich als Freier an. Was niemand zuvor gelang, ihm glückt es, die drei Rätsel der Prinzessin zu lösen. Doch trotzdem weigert sie sich, einem Mann ihre Liebe zu schenken. Da gibt ihr der Prinz seinerseits ein Rätsel auf. Wenn sie bis zum nächsten Morgen seinen Namen errät, dann will er gern sterben. Mit allen Mitteln bemüht sich die verzweifelte Prinzessin, den Namen des unbekannten Prinzen herauszubekommen. Schließlich führt man seinen Vater und die Sklavin Liu, die zusammen mit dem Prinzen gesehen wurden, vor die Prinzessin. Der greise König soll gefoltert werden. Um ihn zu schützen, versichert Liu, daß nur sie allein den Namen des fremden Prinzen kennt. Man versucht, ihr das Geheimnis mit Gewalt zu entreißen, doch aus Liebe zu Kalaf verrät sie dessen Namen nicht und gibt sich selbst den Tod. Die aufopfernde Liebe der Sklavin Liu macht auf die Prinzessin Turandot einen so tiefen Eindruck, daß ihre Gefühlskälte zu schwinden beginnt und sie sich schließlich von der Leidenschaft und Liebe des Prinzen besiegen läßt. Er wird ihr Gemahl, Peking jubelt.

Henry Purcell
1659 – 1695

Als Sohn eines Königlichen Kapellmeisters wurde Henry Purcell wahrscheinlich 1659 in London geboren. Er kam als Sängerknabe an die Königliche Kapelle, erhielt dort eine gründliche musikalische Ausbildung und entwickelte sich nicht nur zum hervorragenden Gesangssolisten, dessen außergewöhnliches Können verschiedene zeitgenössische Berichte bezeugen, sondern zum führenden englischen Komponisten mit großartiger barocker Erfindungskraft, kühner Harmonik und unübertroffener kontrapunktischer Kunst. Schon um 1679 wurde er Organist der Westminster Abbey, 1682 Organist an der Königlichen Kapelle und 1683 Hofkomponist und Königlicher Instrumentenverwalter. Für Hoffestlichkeiten schrieb er mehrere große Chorwerke: Oden, Anthems und Welcome Songs. Trotz Purcells kurz bemessener Lebenszeit ist das Werkverzeichnis sehr umfangreich. An Kirchenmusik entstanden u.a. ein *Te Deum und Jubilate* in D-Dur, zwei *Services* in B-Dur und g-moll mit Orgel, zahlreiche *Anthems* mit Orchester oder Orgel, 23 Sätze für 3 und mehr Stimmen sowie 21 ein- und zweistimmige Gesänge. Außerdem schuf er u.a. 4 *Cäcilien-Oden,* darunter die berühmte Ode von 1692, den *Yorkshire Feast Song* (1690), eine Ode zur Jahrhundertfeier des Trinity College in Dublin (1694) sowie Kantaten, A-cappella-Chöre, Terzette, Duette und Lieder. Von seiner Instrumentalmusik seien die kostbaren *Phantasien* für Streicher, die Sonaten und die Cembalo- und Orgelkompositionen hervorgehoben. Für die Bühne schrieb Purcell zahlreiche Schauspielmusiken, insbesondere zu Shakespeare-Stücken. Zum Teil handelt es sich um wenige, kurze Musikstücke, in einigen Fällen ist die musikalische Ausgestaltung jedoch sehr umfangreich und vielseitig und hat opernähnlichen Charakter. Vor allem die Musiken zu *König Arthur* nach John Dryden, *Der Sturm* nach Shakespeare und *Die Feenkönigin* nach Shakespeares »Sommernachtstraum« werden oft gespielt. Bei der Musik zu *Dido und Aeneas* (1689) handelt es sich um eine echte, durchkomponierte Oper über die tragische Liebe der Königin von Karthago zu dem aus trojanischem Königsgeschlecht stammenden Helden Aeneas. Die Zauberin Belina und die Hexen haben den Tod der Königin beschlossen und verhindern deshalb die Vereinigung des Paares. Um das zerstörte Troja gemäß der Weissagung eines Orakelspruchs im Land seiner Urväter, in Italien, neu aufzubauen, verläßt Aeneas die Geliebte. Nach einer Klage von Monteverdischer Größe stirbt Dido. Mit diesem Werk gelang Purcell eine nationalenglische Verschmelzung italienischer und französischer Einflüsse. Er verband italienische Melodik, französisches Ballett und vielstimmige englische Chorkunst zu einem sehr persönlichen Stil, der Höhepunkt und zugleich Abschluß der englischen Oper dieser Epoche bedeutete, denn Purcells früher Tod am 21. November 1695 in London verhinderte eine kontinuierliche Weiterentwicklung.

Sergej Rachmaninow 1873 – 1943

Sergej Rachmaninow, um 1925

Sergej Wassiljewitsch Rachmaninow wurde am 1. April 1873 auf dem Gut Oneg im Gouvernement Nowgorod geboren und verlebte seine frühe Jugend auf dem Lande, was ihn in enge persönliche Berührung mit der russischen Folklore, insbesondere mit dem Volkslied und dem Volkstanz, brachte. Der Großvater väterlicherseits war ein ausgezeichneter Pianist, und auch der Vater war sehr musikbegabt. Mit 10 Jahren bezog Rachmaninow das St. Petersburger Konservatorium. Aber die Wende in seinem Leben bedeutete die Begegnung mit dem Liszt-Schüler Alexander Siloti (1863 – 1945), der ein Vetter von ihm war. Auf Silotis Rat ging der junge Rachmaninow zu weiterer Ausbildung nach Moskau. Zu seinen frühen Kompositionen gehören das *Klavierkonzert Nr. 1* in fis-moll op. 1 (1892), das er 1917 bearbeitete, das berühmte an Tschaikowski und Chopin orientierte *Cis-moll-Prélude* op. 3 Nr. 2 (1892), der Opern-Einakter *Aleko* nach Puschkin (UA: Moskau 1893) und das vielgespielte *Klavierkonzert Nr. 2* in c-moll op. 18 (1901). Als ungewöhnlich begabter und sehr erfolgreicher Pianist, Dirigent und Komponist hat Rachmaninow später oft versichert, daß er über seine wahre Bestimmung im unklaren sei: »Ich habe nie feststellen können, wozu ich in Wahrheit berufen bin. Zum Komponisten, zum Pianisten oder zum Dirigenten.« Nach dem Abschluß seiner Studien wurde er durch Konzertreisen in Rußland schnell bekannt und war dann auch als Musikpädagoge und Dirigent tätig. Durch große Auslandstourneen machte er sich als Pianist, Dirigent und Komponist international einen Namen. Nach der Oktoberrevolution verließ er Rußland für immer, lebte zeitweilig in Paris, am Vierwaldstätter See und in New York, bis er sich 1935 endgültig in Amerika niederließ. Viele erfolgreiche Konzertreisen führten ihn wiederholt nach Europa. Kurz vor seinem Tod am 28. März 1943 in Beverly Hills erhielt er die US- Staatsbürgerschaft. Von seinen weiteren Kompositionen seien noch die *Klavierkonzerte Nr. 3* in d-moll op. 30 (1909) und *Nr. 4* in g-moll op. 40 (1927), die *Rhapsodie über ein Thema von Paganini* für Klavier und Orchester op. 43 (1934), die *2. Symphonie* in e-moll op. 27 (1908) und die *3. Symphonie* in a-moll op. 44 (1936), seine *Préludes* und die *Études Tableaux* op. 33 und 39 genannt.

Klavierkonzerte

»In meiner Musik versuche ich ständig, so einfach und direkt das zu sagen, was mir am Herzen liegt. Sei es Liebe, Bitterkeit, Trauer oder Religion; diese Gefühle werden Teil meiner Musik...« Diese Sätze Sergej Rachmaninows, immerhin erst 1941 geschrieben, könnten nicht präziser ein künstlerisches Credo verbalisieren, das stets geprägt war von tiefempfundener Seelenkraft und einem uneingeschränkten Bekenntnis zum intakten Gefühl. Aber sie mußten auch provozieren in der Ära der »neuen Sachlichkeit«, wie sie Arnold Schönberg und – ganz anders – Igor Strawinsky vertraten. Kein Wunder, daß Rachmaninows Œuvre als »Filmmusik« (Strawinsky) abgetan oder als »gefühlvolle Jauche«

(Richard Strauss) verunglimpft wurde. Aber insbesondere die Klavierkonzerte konnte solch rüde Polemik nicht anfechten; sie leben ungebrochen. Drei der vier Konzerte schrieb der weltweit gefeierte Pianist Rachmaninow in seiner russischen Heimat; lediglich das letzte Werk entstand im Exil in den USA, wohin der Komponist nach den Revolutionswirren 1917 übergesiedelt war. Bereits mit 18 Jahren (1891) riskierte der damalige Moskauer Konservatoriumsschüler den großen Sprung in den von da an unverwechselbar eigenen »Tonfall«.

Das *1. Klavierkonzert* in fis-moll, sein offizielles op. 1, orientierte sich zwar am Modell des damals ungemein populären Konzertes von Eduard Grieg, schuf sich aber sofort eigene Konturen. Das schneidende Bläsersignal zu Beginn und die explosive Fortissimo-Attacke des Solisten sind gleichsam der Aufbruch in eine musikalische Welt, die entscheidend geprägt ist von lyrisch atmenden Themen und namentlich von den suggestiven, schier endlosen dynamischen Steigerungen – eine Musik des großen Bogens.

Der Spannungsverlauf des Kopfsatzes kulminiert ganz unkonventionell in der Solokadenz, die vor orchestralem Ehrgeiz des Klaviers schier zu bersten droht. Der grandiose Wurf des ersten Konzertes hielt auch dem Urteil des reifen Komponisten stand; sonst hätte er sein op. 1 kaum einer Überarbeitung (1917) für würdig erachtet.

Spätestens mit dem *2. Klavierkonzert* in c-moll op. 18, komponiert 1900/01, wurde deutlich, daß es Rachmaninow um weit mehr ging, als sich lediglich Virtuosenkonzerte auf den Leib zu schneidern. Zwar hat sein – neben dem *Cis-moll-Prélude* – bekanntestes Werk heutzutage wegen der unsäglichen Unterhaltungsarrangements einen schweren Stand, wird aber stets seinen Ausnahmerang unter den spätromantischen Solokonzerten behaupten können. Das Gleichgewicht zwischen überlegen disponierter Struktur und dem dunklen, seelenschweren Tonfall grenzt – ohne Übertreibung – an ein Wunder. Jeder der drei Sätze ist um einen emphatischen Höhepunkt herum gebaut, der mit der »größten Natürlichkeit« erreicht wird »wie das Klicken und Sprühen des zerreißenden Zielbandes am Ende eines Rennens« (Rachmaninow). Zusammen mit der nächtlich-meditativen Haltung des langsamen Satzes und der emotionalen Zusammenfassung im Finale ist op. 18 das »russischste« seiner Konzerte, ein Bekenntnis zum schwerblütigen Gefühl.

Das *3. Klavierkonzert* in d-moll op. 30 aus dem Jahre 1909, wegen seiner extremen technischen Schwierigkeiten von Artur Rubinstein als »Elefantenkonzert« bezeichnet, geht noch subtiler vor. Ihm gelingt nichts Geringeres als die auskomponierte Gratwanderung zwischen einem quasi liturgischen Rezitativ (dem immer wiederkehrenden einstimmigen Hauptthema des Kopfsatzes) und einem extrem virtuosen Zugriff, einer Virtuosität der Stille freilich, die frei von jeglichem bombastischen Dröhnen ist. Dieser Balanceakt wird im langsamen Satz auf den Punkt gebracht, der dem elegischen Orchesterpart unversöhnlich grelle Dissonanzen des Klaviers gegenüberstellt. Kein Zweifel, bei aller schier unspielbaren Virtuosität geht es Rachmaninow um die tiefgründigen emotionalen Schwankungen, denen er wie ein Seismograph nachzuspüren versteht. Da ist auch keine Revolutionierung der konzertanten Form nötig, denn die musikalischen Ereignisse finden gleichsam auf einer subkutanen Ebene statt.

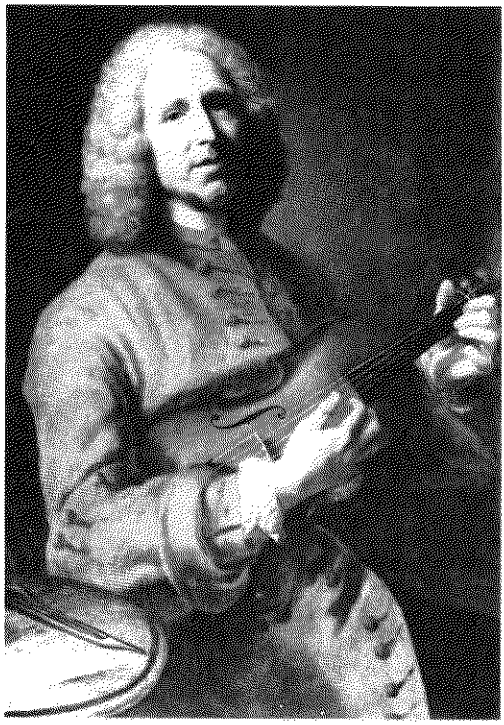
Das *4. Klavierkonzert* in g-moll op. 40, 1926 in New York komponiert, wurde zu einem »Sorgenkind«, das schon bei seiner Uraufführung kaum Erfolg hatte. Im Vergleich zu den vorangegangenen Werken wirkt es auch gleichsam artifiziell, von fast Ravelscher Raffinesse. Rachmaninow greift die ihm eigentlich wesensfremden Jazz-Elemente in Gestalt höchst komplexer Rhythmus-Wechsel auf. Chromatische Künstlichkeit tritt an die Stelle des großen Atems. Und es ist wie ein Symbol, daß statt eines tiefgründigen langsamen Satzes nun ein populäres englisches Kinderlied (»Three blind mice«) aufgegriffen wird. Es scheint, als setze sich Rachmaninow mit dem G-moll-Konzert gerade durch dessen weltläufige Musizierweise zwischen die Stühle. Daran kann auch der glänzend zupackende Finalsatz nichts mehr ändern.

Rhapsodie über ein Thema von Paganini op. 43

Nach dem Mißerfolg seines letzten Klavierkonzertes wandte sich Rachmaninow noch ein einziges Mal der Besetzung von Klavier und Orchester zu. Im Sommer 1934 komponierte er die Rhapsodie über ein Thema von Paganini op. 43, die jene Paganini-Caprice (op. 1 Nr. 24) zum Inhalt hat, die schon Brahms und Liszt herausgefordert hatte. Sicher nicht zufällig wählte Rachmaninow die vergleichsweise freie Form einer Konzertparaphrase in Gestalt von 24 Variationen, in denen das Capricen-Thema bis in den letzten Winkel ausgeleuchtet wird.

Von extremer Prestissimo-Virtuosität spannt sich der Bogen bis hin zur liturgischen Sphäre des mittelalterlichen »Dies irae«-Motivs, das die Variationen 7, 10 und 24 bestimmt. Die ästhetische Nähe zu Liszts »Totentanz« wird evident und gleichwohl durch Rachmaninows geistsprühenden Zugriff noch gesteigert. Durch die Sinnlichkeit der Orchesterfarben, den poetischen wie elegischen Ausdruck und namentlich durch die phantasiereichen Verwandlungen, die das Thema erfährt, ragt dieses Werk weit über das nationalrussische Idiom hinaus, ohne es zu verleugnen. Mit der Paganini-Rhapsodie erhält Rachmaninows Kunst den schon im G-moll-Konzert angestrebten Status des Weltbürgerlichen und Universellen.

Jean Philippe Rameau 1683 – 1764



Jean Philippe Rameau. Gemälde von André-Joseph Aved. Dijon, Musée des Beaux-Arts

Ähnlich wie bei manch anderen Komponisten erinnert man sich bei Jean Philippe Rameau meistens an den eher nebensächlichen Teil seiner Werke, die 40 *Stücke für Cembalo* und die fünf *Trio-Suiten*, was vor allem daran liegen mag, daß sie am leichtesten zu spielen sind. Rameaus Ruhm als Komponist in seinem Jahrhundert und seine Bedeutung in der Musikgeschichte gründet in erster Linie auf seinem außerordentlichen musikdramatischen Schaffen. Zwischen seinem 50. und seinem 80. Lebensjahr schrieb Rameau 28 Bühnenwerke. Bekannt geworden war er zuvor allerdings auch schon als Musiktheoretiker und Verfasser eines berühmten »Traité de l'harmonie«.

Jean Philippe Rameau, am 24. September 1683 in Dijon als einer von sechs Söhnen eines Musikers geboren, entschied sich erst mit 18 Jahren für den Beruf des Musikers. Ein Jahr später verließ er seine Geburtsstadt und nahm bis zu seinem 40. Lebensjahr als Musiker Stellungen an verschiedenen Orten an, die ihn u.a. nach Avignon, Clermont-Ferrand, Paris und Lyon führten. 1723 ging er schließlich ein zweites Mal nach Paris, diesmal für immer. Bis 1738 war er Organist an der Kirche des Jesuitenklosters und der Kirche Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie. Seinen Lebensunterhalt bestritt er jedoch hauptsächlich als Privatmusiker im Hause des vermögenden Steuerpächters La Riche de la Pouplinière, bei dem er von 1746 an auch ein Zimmer bewohnte. 1753 verließ er nach fast 20 Jahren die Dienste seines Gönners und nahm bis zu seinem Tod am 12. September 1764 keine andere Stellung mehr an.

Schon seine erste Oper, *Hippolyte et Aricie*, 1733 an der Opéra aufgeführt, war ein großer Erfolg, entfesselte aber zugleich einen jener berühmten Streite, für die die französische Operngeschichte berühmt ist und die, genaugenommen, alle um Rameaus Werke gehen. Als französischer Komponist war Rameau engstens mit der Lullyschen Tradition verwurzelt, hielt sich stets für einen »Lullisten«, wenn er auch, wie er selbst sagte, kein »sklavischer Nachahmer« sein konnte. Trotzdem warf man ihm vor, er habe die französische Oper Lullys verraten, italienische Harmonien eingeführt, kurzum: Sein Werk sei destruktiv. Die streitenden Parteien nannten sich »Ramisten« und »Lullisten«. Das formale Vorbild für die Rameausche Oper – die fünfaktige Anlage mit vorausgehendem Prolog – bestand seit den Anfängen der französischen Oper im 17. Jahrhundert: seit Robert Cambert und vor allem seit Jean Baptiste Lully. War der Prolog zur Zeit Lullys stets ein Vorwand zur Verherrlichung der Taten und der Größe des Sonnenkönigs Ludwig XIV. gewesen, so wurde er mit Rameau – wenn auch auf der Ebene der Götter spielend – Bestandteil der Handlung.

Neben *Hippolyte et Aricie* beruht Rameaus Ruhm auf drei weiteren »tragédies lyriques«, *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739 und 1744) und *Zoroastre* (1749 und 1756), den beiden »opéras-ballets« *Les Indes galantes* (1735) und *Les Fêtes d'Hébé* (oder *Les Talents lyriques*, 1739) und der »comé-

die lyrique« *Platée* (1745). Dazu dürfen schließlich noch die beiden »pastorales« *Zaïs* und *Naïs* (1748 und 1749) und die »actes de ballet« *Pygmalion* (1748) und *La Guirlande* (1751) hinzugezählt werden.

Hippolyte et Aricie
Tragédie lyrique in fünf Akten mit einem Prolog
UA: Paris 1733

Die Handlung der ersten Oper Rameaus, die am 1. Oktober 1733 an der Pariser Opéra unter großem Beifall ihre Uraufführung erlebte, hat ihren Ursprung in der antiken Tragödie des Euripides. Seine bedeutendste Ausprägung fand der Stoff 1677 in *Phèdre* des französischen Klassikers Racine. Grundthema ist die fatale Liebesleidenschaft der Phaidra zu ihrem Stiefsohn Hippolytos. Racine fügte in seiner Fassung zu diesem Konflikt ein Liebesverhältnis des Hippolytos mit Aricia hinzu, und Rameaus Librettist Abbé Pellegrin machte diese Nebenhandlung zum Hauptthema.
Im Prolog schlichtet Jupiter einen Streit zwischen der Jagdgöttin Diana und dem Liebesgott Amor, indem er Amor die unbeschränkte Herrschaftsgewalt bestätigt. Diana fügt sich dem Schiedsspruch des Göttervaters und will den jungen Jäger Hippolytos und Aricia gegen die ungerechte Gewalt Phaidras schützen. Als diese glaubt, ihr Gatte Theseus sei auf der Suche nach seinem Freund Peirithous in der Unterwelt geblieben, schöpft sie Hoffnung, den widerstehenden Hippolytos doch noch für sich zu gewinnen. Doch als dieser ihr offenbart, daß seine Liebe Aricia gehört, will sie sich mit seinem Schwert töten. Der hinzutretende, totgeglaubte Theseus hindert sie daran. Von seinem Vater Theseus aufgrund der Verleumdung durch die Amme Oenone in die Verbannung geschickt, wird Hippolytos von einem Meeresungeheuer verschlungen. Diana schreitet ein und führt am Schluß der Oper die Liebenden zusammen.

Castor et Pollux
Tragédie lyrique in fünf Akten mit einem Prolog
UA: Paris 1737

Jean Philippe Rameau schrieb seine zweite Oper, *Castor et Pollux*, nach dem Libretto von Pierre Joseph Gentil Bernard (1708 – 1775), der die Geschichte der beiden Dioskuren (Zwillingssöhne des Zeus) abwandelte. So hat er die Rollen der beiden Schwestern Telaïre und Phébé ausgebaut und zwiespältig charakterisiert. Bei der Uraufführung nahm der Prolog konkret Bezug auf den Frieden zu Wien, mit dem 1736 der französisch-österreichische Krieg um die polnische Thronfolge beendet worden war. Venus soll Mars in Liebesfesseln legen und damit den Kriegszeiten ein Ende setzen.
Kern der Handlung ist die Unzertrennlichkeit brüderlicher Liebe. Pollux hat seinen Bruder, den gefallenen Spartanerkönig Castor, gerächt und gesteht Telaïre vor dessen Leichnam seine Liebe. Telaïre, darüber bestürzt, versucht jedoch die Ergebenheit Pollux' auszunutzen und fordert ihn auf, Castor aus der Unterwelt zu befreien. Trotz seiner Liebe zu Telaïre bittet er seinen Vater Jupiter um Castors Rückgabe. Jupiter zeigt Verständnis, doch Pollux kann Castor nur um den Preis seines eigenen Lebens befreien – dazu ist er entschlossen. Castor nimmt das Opfer jedoch nicht an und will nur für einen Tag ins Leben zurückkehren, um Telaïre noch einmal zu sehen. Sie ist über seine Rückkehr in die Unterwelt enttäuscht. Castor aber bleibt standhaft in der Treue zu seinem Bruder. Als Lohn für ihre selbstlose Liebe gewährt Jupiter den beiden Brüdern schließlich die Unsterblichkeit und erhebt sie zu den Sternen.

Platée
Comédie lyrique in drei Akten mit einem Prolog
UA: Versailles 1745

Mit der eigens für die Hochzeit des Dauphins, des Sohnes Ludwigs XV. und Maria Leszczyńskas, komponierten »comédie lyrique« *Platée* setzte sich Rameau mit einem Genre auseinander, das in der Geschichte der französischen Barockoper einzig ist. Erzählt wird von der häßlichen Nymphe Platea, die, eitel und von ihrer Schönheit überzeugt, zum Gespött der Götter wird und dazu herhalten muß, daß Jupiter und Juno sich wieder versöhnen und vereint zum Olymp emporsteigen können. In der mythologischen Vorlage gilt Jupiters Liebe einer Holzstatue, die in Kleider gehüllt und als Platea, Tochter des Königs Aesopus, ausgegeben wird. Jupiter, vor dessen unersättlicher Liebe keine Frau sicher war, beabsichtigte, Platea zu heiraten, nachdem er sich Junos entledigt hätte. Doch Juno erscheint und beendet die Eskapade des Göttervaters, indem sie den Brautputz wegreißt und ihrem Gatten vergibt. In der Version Jacques Autreaus, des Librettisten Rameaus, wird die Statue durch eine quicklebendige Nymphe ersetzt.
Die Oper *Platée* wurde im Théatre de la Grande-Écurie in Versailles uraufgeführt, doch ist über diese erste und einzige Aufführung am Hofe wenig bekannt. Waren die Kritiker bereits bei der ersten Wiederaufnahme im Februar 1749 wohlwollend, so wurde *Platée* fünf Jahre später als ein Meisterwerk Rameaus gefeiert.

DoH

Maurice Ravel
1875 – 1937

Maurice Ravel

Ravel war von dem Welterfolg seines bekanntesten Werkes, des *Boléro*, nicht wenig überrascht. In seiner ironischen Art bemerkte er: »Ich habe nur ein Meisterwerk gemacht, das ist der Boléro, leider enthält er keine Musik.« Diese Selbstaussage ist typisch für seine Art, sich hinter Widersprüchlichkeiten zu verstecken. Als Mensch blieb er so rätselhaft wie das Krankheitsbild, das zu seinem Tod führte. Er lebte offenbar ohne intime Kontakte allein in seinem puppenstubenartigen Haus in Montfort-l'Amaury in der Nähe von Paris, wo heute noch das Bild seiner Mutter neben dem Flügel hängt. Vielleicht trifft auf ihn Debussys Bemerkung zu: »Im übrigen weiß man nie so recht, wie weit die Musik eine Frau ist, eine Tatsache, die vielleicht die Enthaltsamkeit vieler genialer Männer erklärt.«

Ravel wurde am 7. März 1875 im baskischen Ciboure unweit von Saint-Jean-de-Luz geboren. Sein Vater stammte aus Savoyen und war Ingenieur, der sich mit der Konstruktion von Autos beschäftigte; seine Mutter stammte aus einer alten baskischen Familie. Im Alter von 14 Jahren trat er ins Pariser Konservatorium ein, wo er Kompositionsschüler von Gabriel Fauré war. Obwohl er schon früh durch Klavierstücke wie die *Habanera*, *Pavane pour une infante défunte* (Pavane für eine verstorbene Infantin) und vor allem *Jeux d'eau* (Wasserspiele) bekannt wurde, gelang es ihm trotz mehrerer Anläufe nicht, den Rompreis zu erringen. Schon in den *Jeux d'eau* ist die volle Meisterschaft des Klaviersatzes in der Nachfolge Liszts erreicht, aber ohne dessen Oktavenbombast. Der Klavierzyklus der *Miroirs* (Spiegelbilder) von 1905 zeigt zwar den Einfluß des 13 Jahre älteren Debussy, aber auch das, was ihn von dessen kleinteiliger Erfindung unterscheidet: eine Betonung des durchgehenden melodischen Verlaufs und der Atem zu weitgespannten Formverläufen.

1907 entstanden zwei Werke spanischen Kolorits, die *Rapsodie espagnole* für Orchester und die Kurzoper *L'heure espagnole* (Die spanische Stunde), ein köstliches Werk aus dem Geist der Opera buffa. Ravels zweites, ebenso prägnantes Bühnenwerk, *L'enfant et les sortilèges* (Das Kind und der Zauberspuk) nach einem Entwurf der Dichterin Colette, folgte erst 18 Jahre später. Dieses hintergründige Kindermärchen, das wie ein Psychogramm von Ravels Maskenwelt wirkt, ist leider nicht so bekannt geworden wie seine anderen Erfolgskompositionen. Da ist der eminent schwierige Klavierzyklus *Gaspard de la nuit* und das Ballett *Daphnis et Chloé* (1909 – 1912), das für die »Ballets russes« Sergej Diaghilews entstand und eine bukolisch-heitere Welt der Antike aus dem Geist des Rokoko vor uns ausbreitet. Die Beliebtheit der *2. Konzertsuite* daraus wird allenfalls noch übertroffen vom Erfolg des *Boléro* (1928). Aber auch die von Ravel besorgte Instrumentierung der *Bilder einer Ausstellung* von Mussorgski (1922) hat sich durchgesetzt.

1914 meldete sich Ravel zum Kriegsdienst, wurde aber wegen seiner schwächlichen Konstitution für untauglich befunden und bis zu seiner Entlassung 1917 als Lastwagenfahrer eingesetzt. Nach

dem Krieg unternahm er Reisen nach Skandinavien, in die Vereinigten Staaten und nach Oxford, schrieb 1929/30 das *Klavierkonzert für die linke Hand,* das der einarmige Pianist Paul Wittgenstein, ein Bruder des berühmten Philosophen, in Auftrag gegeben hatte, und arbeitete gleichzeitig an seinem *Klavierkonzert in G-Dur.* In beiden Werken gibt es Anklänge an den Jazz, den Ravel in Amerika kennengelernt hatte. Ein wundervolles Beispiel für seine Einfühlung in eine exotische Welt sind die *Chansons madécasses* (1925/26), die er für sein bestes Werk hielt.

1933 traten die Symptome eines merkwürdigen Leidens auf, das zu Bewegungsausfällen und teilweisem Gedächtnisverlust bei vollständig erhaltenem Bewußtsein führte. Am 28. Dezember 1937 starb Ravel an den Folgen einer Gehirnoperation, ähnlich wie der von ihm bewunderte Gershwin. Das letzte Werk, das er noch vollenden konnte, war der Liederzyklus *Don Quichotte à Dulcinée* (1932/33), dem keinerlei Nachlassen der Erfindungskraft anzumerken ist.

Ravel, der klein gewachsen war und diesen vermeintlichen Mangel durch übertrieben sorgfältige Kleidung wettzumachen suchte, liebte die Welt der Puppen und der Spielzeugautomaten und jede Form der künstlerischen Maskierung, hinter der er seine verletzliche Seele verbarg. Im Zeitalter postmoderner Beliebigkeit wirken seine Stilanverwandlungen verblüffend modern. Aber es bleibt sein Geheimnis, wie er alle Nachahmungen und Anleihen in etwas so Perfektes verwandelte, daß es wieder den Anschein des Natürlichen gewann und zugleich unverwechselbarer Ravel war.

Opern

L'heure espagnole (Die spanische Stunde)
Musikalische Komödie in einem Akt – Text von Franc Nohain. Deutsche Fassung von Rudolf Leonhard.
UA: Paris 1911
Personen: Concepcion, Ehefrau Torquemadas (MS) – Gonzalve, Dichter (T) – Torquemada, Uhrmacher (T) – Ramiro, Maultiertreiber (Bar) – Don Inigo Gomez, Bankier (B).

Als Ramiro den Laden des Uhrmachers betritt, um seine Uhr reparieren zu lassen, muß Torquemada gerade das Haus verlassen, um die Gemeindeuhren zu stellen. Daß er Ramiro zu warten bittet, ist Concepcion gar nicht recht, erwartet sie doch den Dichter Gonzalve. Sie schickt den kräftigen Maultiertreiber mit einer Standuhr nach oben. Doch erledigt er die Arbeit viel zu schnell, als daß sie mehr als einige Küsse mit Gonzalve tauschen könnte. So läßt sie sich eine neue Kaprice einfallen. Sie bittet Ramiro, die Uhr wiederzuholen und danach eine andere nach oben zu bringen. In dieser versteckt sie ihren Geliebten. Aber noch einer hat Torquemadas Ausgang beobachtet. Der Bankier Don Inigo Gomez möchte die kokette Meistersgattin besuchen. Auch wenn die Uhren Ohren haben, läßt er sich vom Flirt nicht abhalten. Nun trägt der Maultiertreiber also unentwegt Uhren mit menschlichem Inhalt ins Schlafzimmer, aber beide Anwärter verpassen ihre Chance: der enthusiastische Poet, weil er die Zeit mit anhimmelnden Versen vergeudet, der Bankier, weil er in der Uhr steckenbleibt. So stehen schließlich zwei besetzte Standuhren auf der Bühne, während Concepcion erkannt hat, daß Ramiro nicht nur zum Uhrenschleppen zu gebrauchen ist. Der zurückkehrende Torquemada deutet die Verlegenheit der Insassen als Kaufinteresse. Und Concepcion braucht keine Uhr mehr in ihrem Zimmer. Ramiro wird ihr, wenn er mit seinen Maultieren am Haus vorbeikommt, zeigen, was die Stunde geschlagen hat. Ähnlich wie in Mozarts »Don Giovanni« wendet sich das Akteursquintett abschließend in einer hinreißend virtuosen Habanera ans Publikum.

L'enfant et les sortilèges
(Das Kind und der Zauberspuk)
Lyrische Phantasie in zwei Teilen – Text von Colette.
UA: Monte Carlo 1925
Personen: Das Kind (MS) – Die Mutter (Kontra-A) – Die Bergère (S) – Die chinesische Tasse (MS) – Das Feuer (S) – Die Prinzessin (S) – Die Katze (MS) – Die Libelle (MS) – Die Nachtigall (S) – Die Fledermaus (S) – Die Eule (S) – Das Eichhörnchen (MS) – Eine Schäferin (S) – Ein Schäfer (Kontra-A) – Der Sessel (B) – Die Standuhr (Bar) – Die Wedgwood-Teekanne (T) – Der kleine alte Mann (T) – Der Kater (Bar) – Ein Baum (B) – Der Laubfrosch (T) – Die Bank, Das Sofa, Das Sitzkissen, Der Strohstuhl, Die Zahlen (Kinderchor) – Die Schäfer, Die Hirten, Die Laubfrösche, Die Tiere, Die Bäume (Chor).

In einem Gartenzimmer sitzt das Kind an seinen Hausaufgaben. Vor dem Kamin schnurrt der Kater, und am Fenster hängt ein Käfig mit einem Eichhörnchen. Das Kind hat keine Lust zu arbeiten und singt vor sich hin. Von seiner groß und bedrohlich dargestellten Mutter wird es ertappt und soll bis zum Abendessen eingeschlossen bleiben. Trotzig schreit das Kind die ge-

schlossene Tür an, fegt Teekanne und Tasse vom Tisch, öffnet den Käfig und verwundet das Eichhörnchen, das gerade noch fliehen kann, mit seiner Stahlfeder. Das Kind, noch nicht beruhigt, zieht den Kater am Schwanz, zerreißt die mit Schäferszenen bemalte Tapete und beschädigt die große Standuhr. Laut lachend zerfetzt es seine Hefte und wirf sich außer Atem in einen großen Sessel. Aber der Sessel setzt sich in Bewegung und beginnt mit einer Louis-XV-Bergère einen grotesken Tanz aufzuführen und zu singen. Andere Möbel stimmen ein. Auch die Standuhr beklagt ihr Schicksal, die zerbrochene Teekanne beschwert sich auf englisch, die Tasse antwortet auf chinesisch. Das Kind beginnt vor Angst zu zittern. Nun springt auch noch das Feuer aus dem Kamin und beschimpft das Kind.

Die wehmütigen Weisen eines Zugs von Schäferinnen und Schäfern, auf der zerrissenen Tapete nun getrennt, antworten ihm. Als sie verschwinden, bleibt das Kind weinend am Boden liegen. Da erscheint die schöne blonde Prinzessin aus dem Märchenbuch. Aber auch dieses Buch hat das Kind zerfleddert, und so wird die Prinzessin vom Erdboden verschlungen. Die Zahlen aus dem kaputten Rechenbuch und der kleine alte Mann sorgen dafür, daß sich dem Kind endgültig der Kopf dreht, und nun kommen auch noch die Katzen und locken mit ihrem hinreißenden Maunz-Duett das Kind in den mondhellen Garten. Nur Froschquaken und Insektensummen und der Gesang der Nachtigall sind zu hören. Das Eichhörnchen, das den Käfig nicht vergessen hat, warnt den unvorsichtigen Laubfrosch. Alle Tiere vereinen sich zu einem fröhlichen Reigen; sie spielen miteinander und vergessen das Kind, das einsam zurückbleibt und nach seiner Mutter ruft. Da erst erinnern sie sich wieder und stürzen sich drohend auf das Kind. Im Getümmel wird das Eichhörnchen verletzt und fällt verwundet neben dem Kind nieder. In diesem Augenblick ziehen sich die Tiere beschämt zurück. Als das Kind mitleidig die Eichhörnchenpfote verbindet und danach in Ohnmacht fällt, heben sie es auf und tragen es gemeinsam ins Haus. Der Vorhang fällt, als das Kind die Augen öffnet und »Maman« ruft.

Ballette

Daphnis et Chloé

Ballett in drei Akten – Libretto von Michael Fokine nach dem gleichnamigen altgriechischen Hirtenroman des Longos.

UA: Paris 1912

Personen: Daphnis, ein junger Hirt – Chloé, seine Geliebte – Dorkon, sein Freund, ein Hirt – Lykeion, die Verführerin – Lammon, ein alter Hirt – Bryaxis, Anführer der Piraten – Junge Mädchen und Burschen, Piraten, Nymphen, Satyrn und Bacchantinnen.

Ort und Zeit: altgriechische Sage zur Zeit des Hellenismus.

Daphnis und Chloés abendlicher Aufbruch. Aquarell von Leon Bakst

Daphnis ist der Sohn des Hermes, des Gottes der Herden, und einer Nymphe. Griechische Mädchen und Burschen bringen im heiligen Hain der Nymphe Kränze und Blumen dar. Auch Daphnis und Chloé huldigen den Nymphen, weihen ihnen ihre Liebe und geloben sich ewige Treue. Nach gespielter Verführung des Daphnis durch die jungen Mädchen und der Chloé durch die Burschen wird die Liebe der beiden echten Anfechtungen ausgesetzt. Lykeion versucht vergeblich, Daphnis zu verführen (nicht so bei Longos, wo er durch die erfahrene Frau in die Praxis des Liebesvollzugs eingeführt wird). Chloé wird von den Piraten entführt, denen sie vergeblich zu entfliehen versucht. Verzweifelt bittet Daphnis die Nymphen um Hilfe. Sie führen ihn vor Pans Altar. Der Gott greift helfend ein und versetzt die Piraten in panischen Schrecken. Sie fliehen und lassen Chloé zurück. Göttlicher Beistand führt die Liebenden wieder zusammen. Die Jugend dankt den Göttern und feiert mit Nymphen, Satyrn und Bacchantinnen die Vereinigung des jungen Paares in einem orgiastischen Tanz.

Dieses Ballett ist Ravels Hauptwerk und sein längstes Werk überhaupt. Für Strawinsky war es »eines der schönsten Produkte in der gesamten französischen Musik«. Ravel erläuterte seine Motivation so: »Als ich das Werk schrieb, war es meine Absicht, ein großes musikalisches Fresko zu schreiben, weniger auf archaische Genauigkeit bedacht als auf Treue zum Griechenland meiner Träume, das ziemlich nah jenem Griechenland verwandt ist, das die französischen Maler vom Ende des 18. Jahrhunderts sich vorstellten und malten.« Das Orchester ist groß besetzt und verwendet 15 verschiedene Schlaginstrumente und einen gemischten Chor, der nach dem Vorbild von Debussys »Nocturnes« nur Vokale singt.

Der Untertitel »Symphonie choréographique« weist darauf hin, daß das Werk einem strengen Bauplan gehorcht, der auf der Basis weniger Themen großangelegte Entwicklungen und Steigerungen ermöglicht. Wir finden sie schon gleich nach der geheimnisvollen Einleitung mit übereinandergetürmten Quarten und besonders eindrucksvoll auf dem Höhepunkt des Sonnenaufgangs und in der abschließenden Danse générale.

La Valse
Poème choréographique

Das knapp viertelstündige, 1920 entstandene Werk ist eine Apotheose des Wiener Walzers, gleichzeitig aber auch die komponierte Vision vom Untergang einer Epoche. Es beginnt bedrohlich brodelnd in der Tiefe, darin dem Anfang des *Klavierkonzerts für die linke Hand* ähnlich. Allmählich tauchen Motivfetzen auf, die sich zu einer Walzerfolge verdichten, die hypnotisch gesteigert und immer wieder abrupt unterbrochen wird. Gegen Schluß beginnt der Taumel sozusagen zu entgleisen und endet in einem katastrophalen Orchestertumult.

Boléro
UA: Paris 1928

Dieses berühmteste Werk von Ravel entstand wie auch *La Valse* als Auftragswerk von Ida Rubinstein und ist ein Extremfall in jeder Hinsicht. Es fehlt jede Durchführung, jeder Wechsel der Tonart. Der gleiche starre Rhythmus durchzieht das Stück vom Anfang bis zum Schluß. Ein sehr langes, maurisch gefärbtes Doppelthema in C-Dur, das zu Beginn im Pianissimo erklingt, wird neunmal hintereinander wiederholt. Es wird dann von verschiedenen Instrumenten übernommen, darunter auch vom Saxophon, und durch Vermehrung der instrumentalen Mittel sowohl im Klang verändert als auch in der Lautstärke gesteigert. Die Crescendo-Wirkung entsteht also allein durch den Zuwachs an Instrumenten und Klangfarben. Dabei schreckt Ravel auch vor schrägen Mixturklängen nicht zurück. Durch die stete Wiederholung des Themas in der Grundtonart entsteht eine hypnotische Wirkung, die noch durch den einzigen überraschenden Wechsel von C-Dur nach E-Dur gesteigert wird, ehe das Stück wieder in die Grundtonart zurückfällt, umspielt von jaulenden Posaunenglissandos, die in eine clusterartige Dissonanz übergehen, deren Zusammensturz im Donner des Schlagzeugs aufgefangen wird.

Orchesterwerke

Rapsodie espagnole
entstanden 1907

Das viersätzige Werk erweist Ravels große Affinität zu Spanien und ist sein erstes veröffentlichtes Orchesterwerk überhaupt. Es handelt sich um ein Spanien fernab jeder gefälligen Klischeevorstellung, wie sie in der Nachahmung von Chabriers *Rhapsodie España* gang und gäbe war. Statt dessen spürt man überall die bedrohlichen Untertöne einer nur mühsam gebändigten Sinnlichkeit. Das zu Beginn des 1. Satzes, *Prélude à la nuit* (Vorspiel zur Nacht), auftauchende viertönige Ostinatomotiv durchzieht mit Ausnahme der Habanera das ganze Werk. Der 2. Satz, *Malagueña,* hat den Charakter einer elegant federnden Serenade. Der 3. Satz, *Habanera,* entstand schon 1895 in einer Fassung für zwei Klaviere und wurde fast unverändert übernommen. Die abschließende *Feria* ist der längste Satz; sie beschwört die Atmosphäre eines turbulenten Volksfestes und endet mit einem für Ravel typischen, lawinenartig gesteigerten Schluß.

Ma mère l'oye (Meine Mutter Gans)
Dieser Zyklus von Kinderstücken nach den Märchen von Perrault entstand 1908 in einer Version für Klavier zu 4 Händen. Ravel orchestrierte sie 1911 und brachte sie unter Hinzufügung einiger Stücke auch als Ballett auf die Bühne. Die Suite für den Konzertsaal hat folgende Sätze: *Pavane de la belle au bois dormant* (Dornröschenpavane) – *Le petit poucet* (Der kleine Däumling) – *Laideronnette, Imperatrice des pagodes* (Laideronnette, Herrscherin der Pagoden) – *Les entretiens de la Belle et de la Bête* (Die Unterhaltungen zwischen der Schönen und dem Tier) – *Jardin féerique* (Märchengarten). In der Sparsamkeit der Mittel und in gewissen harmonischen Wendungen spürt man den Einfluß des kauzigen Satie.

Daphnis et Chloé
Konzertsuiten

Ravel stellte aus seiner Ballettpartitur 1911 und 1913 zwei symphonische Suiten zusammen, von denen die erste merkwürdigerweise kaum gespielt wird, obwohl sie nicht minder reizvoll ist als die überaus beliebte zweite. Die Satzfolge der ersten Suite lautet: *Nocturne* (Notturno) – *Interlude* (Zwischenspiel) – *Danse guerrière* (Kriegstanz); die der zweiten: *Lever du jour* (Tagesanbruch) – *Pantomime* – *Danse générale* (Allgemeiner Tanz). Der 1. Satz der zweiten Suite schildert einen Sonnenaufgang, dessen aufsteigendes Motiv von rieselnden Wellenbewegungen der Flöten und hellem Vogelgezwitscher begleitet wird, ein wahres Klangwunder, von Filmkomponisten oft und vergeblich nachgeahmt. Im Mittelteil stellen die beiden Liebenden zum Dank für ihre Errettung durch Pan pantomimisch die Geschichte von Pan und Syrinx dar. Der Schlußtanz ist ein Bacchanal von ausgelassenster Heiterkeit, das einen 5/4-Takt verwendet und sich in einen alles mitreißenden Taumel hineinsteigert.

Valses nobles et sentimentales
Ursprünglich für Klavier geschrieben (1911), wurde der Zyklus von Ravel instrumentiert (1912) und sogar als Ballett auf die Bühne gebracht *(Adelaïde oder die Sprache der Blumen)*. Die Überschrift bezieht sich auf bei Schubert vorkommende Typen des Wiener Walzers. Die harmonischen Härten dieser Stilimitationen verweisen bereits auf den Neoklassizismus der späten Jahre.

Le Tombeau de Couperin
Das Stück ist die 1919 entstandene Orchestrierung einer Klaviersuite (unter Weglassung der Fuge und der Toccata) und greift in klassizistischer Abgeklärtheit auf die Musik des 18. Jahrhunderts zurück. »Tombeau« (Grabmal) kann als melancholische Beschwörung einer vergangenen Zeit gedeutet werden. Es gibt aber auch einen schmerzlichen Hinweis auf die Gegenwart. Jeder Satz ist einem im Krieg gefallenen Freund gewidmet: I. Prélude – II. Forlane – III. Menuet – IV. Rigaudon.

Klavierkonzerte

Die beiden Klavierkonzerte sind Spätwerke und gleichzeitig entstanden. Der Auftrag, ein *Konzert für die linke Hand* allein zu schreiben, mußte Ravel reizen. Die Überlistung schwieriger Rahmenbedingungen war für ihn eine künstlerische Herausforderung. Denn natürlich klingt das Klavier bei Ravel so, als würde da ein Pianist mit beiden Händen spielen. Das nach dem Vorbild Liszts einsätzig durchkomponierte Werk mit heimlicher Dreiteilung beginnt mit einer finster brodelnden Einleitung in den tiefen Lagen des Orchesters, das nur mühsam ein Sarabandenthema erkennen läßt. Das Klavier setzt zu einer Solokadenz an, die sich mit atemberaubenden Sprüngen vom tiefen A bis in die hohen Lagen des Diskants emporschwingt. Ein Orchestertutti leitet zu einem lyrischen Thema über. Der weitere Verlauf bringt ein dreiteiliges Scherzo mit bitonalen Passagen. Vor dem Schluß führt das Klavier in einer Kadenz entsprechend dem Beginn das lyrische Thema zu einer gewaltigen Steigerung, ehe der Aufschwung vom unerbittlichen Rhythmus des Orchesters jäh abgewürgt wird.
Der Grundcharakter des Werks ist so düster, daß man darin die Verzweiflung Ravels angesichts des unausweichlichen Verhängnisses zu spüren glaubt, das er auf sich zukommen fühlte.
Um so verblüffender ist der Kontrast zum *Klavierkonzert in G-Dur*, das kurz danach abgeschlossen wurde. Es ist im Mozartischen Sinne heiter-verspielt, wenn auch keineswegs ohne Tiefgang. Das Konzert beginnt mit einem Peitschenknall und gehäuften Glissandi im Klavier. Ein rhythmisch prägnantes Thema erscheint erst in den Bläsern, wie denn überhaupt die Verzahnung von Orchester und Solopart auch dem Orchester deutlich solistische Aufgaben zuweist. Ein bluesartiges Thema, das von Gershwin stammen könnte, wird in der Kadenz variiert, erscheint aber erst in der Harfe, dann bei den Holzbläsern, ehe es vom Klavier mit der linken Hand aufgegriffen und mit der Rechten in glitzernden Trillern umspielt wird.
Der Mittelsatz wird mit einer langen, getragenen Passage des Klaviers in E-Dur eröffnet. Die merkwürdig feierliche und innige Melodie mit ihren rhythmisch verschobenen Stützakkorden ist eine der schönsten Eingebungen Ravels. Nach der Durchführung wandert sie in die Flöte, während das Klavier sie umspielt. Der Schlußsatz beginnt mit fünf dissonanten Orchesterschlägen, die das Konzert auch zum Ende bringen.

Das Martellato der Motivfloskeln wirkt kurzatmig und gehetzt. Die bohrenden Repetitionen verleihen dem Finale den Charakter einer grimassierenden Tokkata. Es ist einer der hintergründigen Kunstgriffe Ravels, daß das Konzert für die linke Hand vollgriffiger klingt als das eher luftig gesetzte für zwei Hände.

Werke für Soloklavier

Die Klavierwerke nehmen bei Ravel einen ähnlich großen Stellenwert ein wie bei Debussy. Auf das frühe Meisterwerk der *Jeux d'eau* (1901) folgt die 1903-1905 komponierte klassizistische *Sonatine*, die ob ihrer etwas leichteren Spielbarkeit bei Laien besonders beliebt ist. Der 1904/05 entstandene Zyklus *Miroirs* enthält 5 Sätze: *Noctuelles* (Nachtfalter) – *Oiseaux tristes* (Traurige Vögel) – *Une barque sur l'océan* (Eine Barke auf dem Ozean) – *Alborada del gracioso* (Morgenständchen des Spaßmachers) – *La Vallée des cloches* (Das Tal der Glocken). Zwei Stücke daraus hat Ravel auch instrumentiert: die *Barke auf dem Ozean* (die aber in der Klavierfassung besser zur Geltung kommt) und die hinreißend rhythmische *Alborada del gracioso* mit schleppendem Mittelteil und stampfendem Schluß. Ravels pianistisches Hauptwerk ist *Gaspard de la nuit* nach Prosagedichten von Aloysius Bertrand mit den Sätzen *Ondine* (Undine) – *Le Gibet* (Der Galgen) – *Scarbo* (eine Spukgestalt). Der 1. Satz läßt den Gesang der Wassernixe in der Flimmerbewegung des Klaviers auftauchen, im 2. Satz erklingen über dem Ostinato einer Totenglocke eine Folge von düsteren Akkorden und eine traurige Melodie, der 3. Satz erweckt einen dämonischen Zwerg zum Leben und entfacht einen Hexensabbat an virtuosen Tastenkünsten mit rasenden Repetitionen und entfesselten Akkordpassagen.

Kammermusik

Auch von Ravel gibt es nur ein einziges *Streichquartett*, das auf Schallplatten meist mit dem von Debussy gekoppelt erscheint. Das *Klaviertrio* (1914) ist ein Gipfelwerk der Gattung von unerhörter Klangpracht; bemerkenswert sind auch die späte *Sonate für Violine und Klavier* mit dem bitonalen Blues als Mittelsatz (1920-1922) und die ausgespart klassizistisch wirkende *Sonate für Violine und Cello* (1920-1922), ferner die Konzertrhapsodie *Tzigane* für Violine und Klavier (1924) und die *Chansons madécasses* für Singstimme, Flöte, Cello und Klavier (1925/26). Die erlesenen Liederzyklen stehen ebenbürtig neben denen von Fauré und Debussy: die Orchesterlieder *Shéhérazade* nach Gedichten von Tristan Klingsor mit ihrer Beschwörung eines imaginären Orients, die bezaubernd schlichten *Cinq mélodies populaires grecques* (Fünf griechische Volksweisen), die witzigen *Histoires naturelles* (Naturgeschichten) nach Texten von Jules Renard, die *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*, die das gleiche Instrumentarium verwenden wie Schönberg in seinem *Pierrot lunaire*, die melancholischen *Deux mélodies hébraïques* und als letztes Werk *Don Quichotte à Dulcinée*. SH

Fred Raymond 1900 – 1954

Fred Raymond, der eigentlich Friedrich Vesely hieß, wurde am 20. April 1900 in Wien geboren und begann als Bankkaufmann. Schon früh hatte sich seine Neigung zur Musik gezeigt. Er erhielt Klavierunterricht und durch einen der Familie befreundeten Konservatoriumslehrer auch einige theoretische Unterweisungen. 1923 verließ er seinen Beamtenposten bei der Österreichischen Nationalbank, schloß sich als Pianist einem Wiener Amateurkabarett an und schrieb Chansons und Schlager. Das Lied *Ich hab mein Herz in Heidelberg verloren* wurde ein Welterfolg. Auch ein musikalisches Bühnenstück, das er dann um dieses Lied herum schrieb, ging nach der Uraufführung am 29. April 1927 in der Wiener Volksoper um die ganze Welt. Ebenso schrieb Raymond um seinen Erfolgsschlager *In einer kleinen Konditorei* ein volkstümliches Bühnenstück (1929). Er war dann Hauskomponist am Berliner Metropol-Theater, wo seine in Zusammenarbeit mit dem Librettisten Heinz Hentschke entstandenen Revue-Operetten *Lauf ins Glück* (1934), *Ball der Nationen* (1935), *Auf großer Fahrt* (1936) und *Maske in Blau* (1937) uraufgeführt wurden. 1938 kam in Kiel die Operette

Salzburger Nockerln heraus, die später auch unter dem Titel *Saison in Salzburg* sehr bekannt wurde. Sein letzter großer Erfolg war die 1941 in Dresden uraufgeführte Operette *Die Perle von Tokay*. Einigen nach dem Krieg entstandenen Operetten war dann kein bleibender Erfolg mehr beschieden. Fred Raymond starb am 10. Januar 1954 in Überlingen am Bodensee. Von seinen zahlreichen Bühnenwerken sind heute nur noch *Saison in Salzburg* und vor allem *Maske in Blau* bekannt.

Maske in Blau
Operette in sechs Bildern – Text von Heinz Hentschke und Günther Schwenn (Gesangstexte).
UA: Berlin 1937
Personen: Armando Cellini, Maler (T) – Seppl Fraunhofer, Maler (T-Buffo), Juliska Varady aus Budapest, Malerin (Soub) und Franz Kilian, Maler, Junggeselle und Angler, Armando Cellinis Freunde – Marchese Cavalotti, Kunstmäzen – Evelyne Valera, argentinische Plantagenbesitzerin, Modell für Armando Cellinis Gemälde »Maske in Blau« (S) – Gonzala, ihr Majordomus – Pedro dal Vegas, argentinischer Abenteurer – José, Gaucho – Der Wirt einer argentinischen Taberna – Maler, Hotelgäste, Hotelpersonal, Damen und Herren der Gesellschaft, Diener, Gauchos, Frauen und Mädchen auf der Hazienda.
Ort und Zeit:
Italien und Argentinien in den 30er Jahren.
Schauplätze: vor dem Grand Hotel in San Remo; Armandos Atelier; Palazzo des Marchese Cavalotti; vor einer argentinischen Taberna; Hazienda am Rio Negro.

Die Maske in Blau ist eine faszinierende, unbekannt-geheimnisvolle Frau. Inkognito hat sie dem Maler Armando Cellini für ein Gemälde Modell gesessen, das nun bei einer Kunstausstellung den ersten Preis gewonnen hat. Ein Ring, den sie dem Maler zur Erinnerung geschenkt hat, soll das Erkennungszeichen sein, wenn sie nach einem Jahr nach San Remo zurückkehrt. Die Juliska aus Budapest, Seppl Fraunhofer und Franz Kilian freuen sich mit ihrem Künstlerkollegen und Studienfreund Armando Cellini über seine Auszeichnung und sind gespannt, ob die geheimnisvolle Maske in Blau das dem Maler gegebene Versprechen nach abgelaufener Jahresfrist tatsächlich einhalten wird.
Im Atelier des Malers erscheint der Argentinier Pedro dal Vegas und äußert den Wunsch, das soeben preisgekrönte Gemälde zu kaufen. Aber Armando Cellini will sich von dem Bild nicht trennen. Ihrem Versprechen gemäß ist die Maske in Blau nach San Remo zurückgekehrt. Sie ist die Argentinierin Evelyne Valera, die sich bei ihrem Besuch im Atelier des Malers als Modell seines preisgekrönten Gemäldes zu erkennen gibt. Beide gestehen einander ihre Liebe. Aber Pedro dal Vegas, der Evelyne heiraten will, gelingt es, durch eine Intrige die Liebenden zu trennen. Enttäuscht kehrt die reiche Argentinierin auf ihre Hazienda zurück. Juliska, Seppl und Kilian vermögen schließlich Armando davon zu überzeugen, daß es sich nur um ein Mißverständnis handeln könne, und gemeinsam fahren sie nach Argentinien. Pedro dal Vegas entpuppt sich als raffinierter Mitgiftjäger, und zum Schluß kommt es zu einer Doppelhochzeit: Die reiche Evelyne Valera und der Maler Armando Cellini sowie Juliska und Seppl werden ein Paar.

Max Reger
1873 – 1916

Als Sohn eines Lehrers und einer Fabrikanten- und Gutsbesitzerstochter wurde Max Reger am 19. März 1873 in Brand im bayerischen Fichtelgebirge geboren. Er wuchs in Weiden in der Oberpfalz auf und hatte das Glück, in dem dortigen Organisten einen verständnisvollen Förderer zu finden. Später war Reger Schüler des namhaften Musiktheoretikers Hugo Riemann (1849-1919) in Sondershausen und Wiesbaden. Um 1900 entstanden Regers frühe Orgelwerke, die sein chaotisches Inneres widerspiegeln. Über München, wo er ab 1905 als Lehrer für Komposition und Orgel an der Akademie der Tonkunst wirkte, kam er 1907 als Professor für Komposition an das Leipziger Konservatorium. Von dort ging er 1911 als Hofkapellmeister der berühmten herzoglichen Kapelle nach Meinin-

gen und wurde 1913 zum Generalmusikdirektor ernannt. Aus gesundheitlichen Gründen gab er diese Stellung 1914 wieder auf und lebte fortan in Jena nur seinem Schaffen und der Interpretation seiner Werke. Mit vielen Ehrungen und Auszeichnungen bedacht, als Komponist, Musikpädagoge, Dirigent und Pianist berühmt, starb er auf der Höhe seines künstlerischen Schaffens mit 43 Jahren am 11. Mai 1916 in einem Hotelzimmer in Leipzig.

Neben gewaltigen Orgelwerken, Choralphantasien, Phantasien, Fugen und Klavierkompositionen, (Bach- und Telemann-Variationen), schrieb Reger Lieder, Chorwerke, Kammermusik, ein *Violinkonzert A-Dur* op. 101 (1908), ein *Klavierkonzert f-moll* op. 114 (1910) und zahlreiche große Orchesterwerke, darunter eine *Sinfonietta* A-Dur op. 90 (1905), eine *Serenade* G-Dur op. 95 (1906), einen Symphonischen Prolog zu einer Tragödie op. 108 (1909), eine Lustspielouvertüre op. 120 (1911), ein Konzert im alten Stil op. 123 (1912) und drei hervorragende Orchestersuiten: die *Romantische Suite* op. 125 (1912), die *Böcklin-Suite*, vier Tondichtungen nach Arnold Böcklin op. 128 (19113), mit den Sätzen *Der geigende Eremit, Im Spiel der Wellen, Die Toteninsel, Bacchanal*, und die *Ballett-Suite* op. 130 (1913). Regers erfolgreichste und noch heute viel gespielte Orchesterwerke sind *Variationen und Fuge über ein Thema von J. A. Hiller* op. 100 (1907) und *Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart* op. 132 (1914), die in teilweise chromatisch überladenem Satz die schlichten Themen einer permanenten Verwandlung unterziehen.

Das verbindende Merkmal der großen Orchesterwerke Regers ist das unvergleichliche satztechnische Können, das sich in den Variatonenwerken zu romantischer Polyphonie, in den Tondichtungen programmatischer Richtung zu einem romantischen Impressionismus von harmonischer Klangfülle steigert. Bei den Variationenwerken verzichtet Reger nicht auf die Gelegenheit, den Satzbau mit einer Fuge von monumentalen Ausmaßen zu krönen. Verschmelzungen der beiden Kompositionsmethoden, der polyphonen und der impressionistischen, finden sich überall in Regers Spätwerken, zur Synthese gebracht etwa in den drei letzten Sätzen der Mozart-Variationen.

Reger, der zu barocker Leibesfülle neigte, sah sich als Sachwalter einer von Bach über Beethoven und Brahms führenden Tradition absoluter Musik im Gegensatz zur Entwicklungslinie Berlioz, Liszt, Wagner, Strauss. Mit seiner artistischen Beherrschung kontrapunktischer Künste wurde er zum Wegbereiter für den Neobarock und Neoklassizismus der 20er und 30er Jahre, der dann in Hindemith seinen bedeutendsten Vertreter fand.

Steve Reich
geb. 1936

Der Amerikaner Steve Reich gehört neben Philipp Glass, Terry Riley und La Monte Young zu den prominentesten Vertretern der »Minimal Music«, einer spezifisch nordamerikanischen Ausformung der Avantgardemusik. Der Begriff »Minimal« kommt ursprünglich aus der bildenden Kunst, wo »Minimal Art« einen Anfang der 60er Jahre entstandenen Zweig der Avantgarde bezeichnet, der geometrische Formen in oft riesigen Dimensionen dem Prinzip der Reihung unterwarf. Charakteristisch für das Schaffen der musikalischen »Minimalisten«, zumal für Steve Reich, sind im allgemeinen zeitlich lang ausgedehnte Werke, in denen, zumeist unterteilt in mehrere Phasen, kurze Motive oder musikalische Figuren unter ständiger Wiederholung langsam, aber kontinuierlich verändert werden oder durch die Verwendung mehrerer Instrumente Verschiebungen oder Überlagerungen erfahren.

Reich, der unbestritten vielseitigste und produktivste Vertreter dieser Kompositionsrichtung, wurde am 3. Oktober 1936 in New York geboren. Erste prägende Begegnungen mit Musik hatte er im Alter von 14 Jahren, als er Werke Bachs, Strawinskys und des Jazz kennenlernte. Diese drei Pole sollten zum Ausgangspunkt für Reichs künstlerische Entwicklung werden. Seine Universitätsausbildung begann 1950 jedoch nicht mit einem Musik-, sondern mit einem Philosophiestudium. Erst im Verlauf einiger Semester wechselte Reich ins Kompositionsfach. Nach ersten Studien bei Hall Overton folgte 1958-1961 eine Ausbildung an der legendären Julliard School of Music in New York. Letzten, entscheidenden Unterricht erhielt er 1962/63 bei Darius Milhaud und Luciano Berio am Mills College im kalifornischen Oakland. Neben dem Studium der Avantgardemusik beschäftigte sich der Komponist in dieser Zeit vor allem mit afrikanischer und balinesischer Musik. 1965 kehrte Reich nach New York zurück und gründete ein eigenes Studio. Ein Jahr später folgte die Etablierung des Ensembles »Steve Reich and Musicians«, das für seine Kompositionen, für die Entwicklung und Umsetzung seiner spezifischen musikalischen Vorstellungen bis heute von größter Bedeutung ist. Nicht zuletzt ist die Aufführung der meisten Reich-Werke wegen unvergleichlich langer Probezeiten und der schwierigen Ausführung eng an das Ensemble gebunden.

Während seines nunmehr fast 30jährigen kompositorischen Schaffens hat es Reich wie kein zweiter »Minimalist« verstanden, den per se »begrenzten« Kompositionsstil stetig zu verfeinern und mit neuen Techniken zu bereichern. Wesentlich für die Originalität seines Werkes ist gewiß auch seine »Offenheit« gegenüber anderen Stilrichtungen westlicher Musik und fremden Kulturen. Höhepunkte aus Reichs umfangreichem Werk bilden Kompositionen wie *Piano Phase* (1966), *Drumming* (1971), *Music for eighteen Musicians* (1974-1976), *Octet* (1979), *Tehillim* (1981) und *Desert Music* (1984). Nach seinen letzten großen Erfolgen mit der autobiographischen Komposition *Different Trains* und *Electric Counterpoint* (1988) arbeitet Reich derzeit an seinem breitangelegten Musik-Theater-Projekt *The Cave*, das 1993 uraufgeführt werden soll. MH

Aribert Reimann geb. 1936

Reimann ist neben Henze der international erfolgreichste deutsche Opernkomponist. Er wurde am 4. März 1936 in Berlin geboren und studierte an der dortigen Musikhochschule bei Boris Blacher und Ernst Pepping. Ab 1958 machte er sich auch als Liedbegleiter renommierter Sänger wie Dietrich Fischer-Dieskau einen Namen.

Reimanns musikalische Entwicklung ging anfänglich vom Webernschen Reihendenken aus, von dem er sich aber bald löste. Wichtiger war für ihn die expressionistische Ausdrucksradikalität Alban Bergs. Keiner Schule verpflichtet entwickelte er einen gestischen Ausdrucksstil, der menschliche Affekte mit geradezu körperlicher Intensität nachvollzieht. Reimann schrieb zahlreiche Lieder nach Texten berühmter Dichter wie Shakespeare, Schiller, Hölderlin, Shelley, Eichendorff, Lenau, Storm, George, Rilke, Hesse, Benn, Celan u. a. Die dabei erworbene Souveränität im Umgang mit der menschlichen Stimme kam auch seinen Opernvertonungen zugute, allesamt Literaturopern nach großen Werken der Weltliteratur: *Ein Traumspiel* nach Strindberg (UA: Kiel 1965), *Melusine* nach Yvan Goll (UA: Schwetzingen 1971). Die im Auftrag der Bayerischen Staatsoper entstandene Oper *Lear* nach dem gleichnamigen Drama Shakespeares wurde bei ihrer Uraufführung am Münchner

Nationaltheater 1978 als herausragendes Ereignis des zeitgenössischen Musiktheaters gefeiert. Mit der kammermusikalisch reduzierten *Gespenstersonate* (UA: Berlin 1984) wandte sich Reimann wiederum Ibsen zu, während der in der Antikriegsoper *Troades* nach der Werfelschen Übersetzung von Euripides (UA: München 1986) an den Erfolg des *Lear* anschließen konnte. Reimann schrieb auch zwei Ballette: *Stoffreste* (UA: Essen 1959) und *Die Vogelscheuchen* nach einem Libretto von Günter Grass (UA: Berlin 1970), ferner Orchesterwerke wie die 1976 in Zürich uraufgeführten *Variationen* sowie mehrere Instrumentalkonzerte.

Lear
Oper in zwei Teilen nach William Shakespeare, eingerichtet von Claus H. Henneberg.
UA: 1978 München
Personen: König Lear (Bar) – König von Frankreich (B) – Herzog von Albany (Bar) – Herzog von Cornwall (T) – Graf von Kent (T) – Graf von Gloster (B) – Edgar, Sohn Glosters (T oder Counter-T) – Edmund, Bastard Glosters (T) – Goneril, Regan und Cordelia, Töchter Lears (S) – Narr (Sprechrolle) – Bedienter (T) – Ritter (Sprechrolle) – Chor (Diener, Wachen und Soldaten).
Ort und Zeit: England im frühen Mittelalter.

König Lear will das Reich unter seinen Töchtern Goneril, Regan und Cordelia aufteilen. Mit wortreichen Liebesbezeugungen werben Regan und Goneril um ihr Drittel, allein Cordelia schweigt. Aus Gram über seine Tochter vermählt Lear sie mit dem König von Frankreich. Lears Gefolgsmann, der Graf von Kent, wird, weil er sich für Cordelia einsetzt, geächtet. Regan und Goneril leben sich in ihrer erstarkten Postion gut ein und beschließen, den siechen Vater aus dem Weg zu räumen.
Nun entfaltet sich ein dramatisch-kriminalistisches Schauerstück härtester shakespearscher Art, das mit dem Tod sämtlicher Beteiligter endet. Alle Schattierungen und Stadien des Wahnsinns (der verstoßene König Lear irrt in der Heide umher) und der Grausamkeit (Regans Gatte, Herzog von Cornwall, drückt dem königstreuen Gloster ein Auge aus, worauf ihn Glosters Diener ersticht; wenig später tötet Regan den Bedienten) erhalten in Reimanns höchst differenzierter Klangsprache beklemmenden, manchmal grell schokkierenden Ausdruck.
Reimann schöpft in seiner dritten Oper aus einem reichen Fundus kompositionstechnischer Errungenschaften. Die Palette reicht vom vierteltönig gestuften Streichercluster bis hin zum unbegleiteten Sprechgesang. Mit *Lear* dürfte Aribert Reimann neben B. A. Zimmermanns »Soldaten« und Hans Werner Henzes »Bassariden« ein Schlüsselwerk des zeitgenössischen Musiktheaters komponiert haben.

Ottorino Respighi
1879 – 1936

Der am 9. Juli 1879 in Bologna geborene Meister der symphonischen Freskomalerei studierte am Liceo Musicale in Bologna, später bei Nikolai Rimski-Korsakow in Rußland und in Deutschland bei Max Bruch. Er wirkte zunächst als Bratschist, Violinist und Pianist und machte sich dann mit einigen Instrumentalwerken und Opern auch als Komponist einen Namen. 1913 wurde er Kompositionsprofessor am Conservatorio di Santa Cecilia in Rom und 1924 dessen Direktor. Ab 1926 leitete er dann nur noch eine Meisterklasse für Komposition, trat im In- und Ausland als Dirigent und Klavierinterpret seiner eigenen Werke auf und lebte im übrigen ganz seinem kompositorischen Schaffen. Sein Werk ist von Franz Liszt, Richard Strauss, Rimski-Korsakow und dem französischen Impressionismus beeinflußt und verhalf der italienischen Instrumentalmusik zu neuem, internationalem Ansehen. Er schrieb neben mehreren Opern, Chorwerken, Liedern, Kammermusik und Klavierkompositionen vor allem Orchesterwerke, von denen einige sehr bekannt wurden. Hervorzuheben sind die *Antiche danze ed arie per liuto* (Alte Tänze und Weisen für Laute), deren drei Teile 1916, 1923 und 1931 ent-

standen, die *Impressioni brasiliane* (1927), das *Trittico Botticelliano* (1927), und die drei symphonischen Dichtungen *Fontane di Roma* (Römische Brunnen, 1917), *Pini di Roma* (Römische Pinien, 1924) und *Feste Romane* (Römische Feste, 1929), die ins internationale Konzertrepertoire eingegangen sind. Für Diaghilews Russisches Ballett schrieb Respighi nach Musik von Rossini das 1919 in London uraufgeführte Ballett *La Boutique Fantasque*, das in Deutschland unter dem Titel *Der Zauberladen* bekannt wurde und das Treiben in einem Puppenladen schildert, in dem die Puppen zu nächtlicher Stunde lebendig werden. Die Orchestersuite *Gli ucelli* (Die Vögel, 1927) adaptiert auf kunstvolle Weise Vogelstücke von Rameau, Pasquini u. a.

Die Opern Respighis sind zwar zum Teil auf Schallplatte greifbar, haben sich aber auf der Bühne nicht behaupten können. Die wichtigsten sind: *Belfagor* (1923), *La campana sommersa* (Die versunkene Glocke, nach dem gleichnamigen Drama von Gerhart Hauptmann; 1927), *La Fiamma* (Die Flamme, 1934) und *Lucrezia* (1937). Erwähnung verdienen noch das Ballett *Belkis, regina di Saba* (1932) und die daraus extrahierte Orchestersuite (1934). Ottorino Respighi starb am 18. April 1936 in Rom.

Fontane di Roma (Römische Brunnen)
UA: Rom 1917

I. *Der Brunnen der Valle Giulia in der Morgendämmerung.* In einer Hirtenlandschaft ziehen Viehherden vorbei und verschwinden im frischen, feuchten Morgendunst.
II. *Der Tritonenbrunnen am Vormittag.* Von einem freudigen Hornsignal herbeigerufen, versammeln sich Najaden und Tritonen, um unter den Strahlen der Fontäne zu tollen und zu tanzen.
III. *Die Fontana di Trevi am Mittag.* Ein feierliches Thema steigert sich zu triumphalen Fanfaren, als der Wagen Neptuns, von Seepferden gezogen und begleitet von einem Gefolge von Sirenen und Tritonen, vorbeizieht.
IV. *Brunnen der Villa Medici in der Abenddämmerung.* Eine Empfindung der Nostalgie beim Sonnenuntergang. Glockengeläut, Vogelgezwitscher und Blätterrauschen verklingen im Schweigen der Nacht.

Pini di Roma (Römische Pinien)
UA: Rom 1924

I. *Die Pinien der Villa Borghese.* Mit heiterem Gelächter und Geschrei tanzen Kinder Ringelreihen im Pinienhain der Villa; sie marschieren und spielen, laufen plötzlich davon.
II. *Die Pinien in der Nähe einer Katakombe.* Aus der Tiefe erhebt sich eine Hymne, steigert sich feierlich und verklingt.
III. *Die Pinien auf dem Gianicolo.* Die Luft erzittert beim Vollmond über den Wipfeln der Pinien. Der Gesang einer Nachtigall steigert die geheimnisvolle Abendstimmung. (An dieser Stelle schreibt der Komponist das Abspielen einer Schallplatte mit dem Gesang einer echten Nachtigall vor – damals ein Novum in der symphonischen Musik.)
IV. *Die Pinien der Via Appia.* Eine Vision vergangener Größe. Im Morgennebel meint man, den Rhythmus zahlloser Schritte zu vernehmen. Unter Trompetengeschmetter naht ein Konsul mit seinem Heer, um im Glanz der aufgehenden Sonne triumphierend zum Kapitol zu ziehen.

Feste Romane (Römische Feste)
UA: New York 1929

I. *Circenses.* Im Circus Maximus jubelt das Volk: »Ave Nero!« Das Gebrüll wilder Tiere mischt sich mit dem Gesang der Märtyrer.
II. *Das Jubiläum.* Ermüdet schleppen sich die Pilger durch die lange Straße. Endlich erblicken sie von der Höhe des Monte Mario aus die heilige Stadt: Rom, Rom! Die machtvoll gesteigerte Hymne »Christ ist erstanden« mischt sich mit dem Klang der Kirchenglocken.
III. *Ottobrata.* Erntefest. Jagdhörner aus der Ferne, Schellengeläut der Pferde, Liebeslieder.
IV. *Befana.* Dreikönigsnacht auf der Piazza Navona. Durch den Lärm der Menge hört man Trompetensignale, ländliche Lieder, Saltarelloklänge, eine Drehorgel. Die Stimmung der Bevölkerung findet Ausdruck in dem Stornello: »Macht Platz, wir sind Römer!«

Emil Nikolaus von Reznicek 1860 – 1945

Der liebenswürdige österreichische Komponist, dessen Werken man zu seinen Lebzeiten ähnliche Bedeutung wie denen von Richard Strauss zumaß, ist heute nur noch durch seine spritzige Ouvertüre zu *Donna Diana* bekannt, die ganze fünf Minuten dauert. Er wurde am 4. Mai 1860 in Wien als Sohn eines Feldmarschall-Leutnants geboren, studierte zunächst Jura und war später Theaterkapellmeister in Graz, Zürich, Bochum, Mainz, Prag, Weimar und Berlin. Als Orchesterpraktiker war er ein Meister der Instrumentation, der ohne Massierung der Mittel auszukommen wußte. Seine Musik lebt ganz aus der Frische des melodischen Einfalls und weist slawischen Einfluß auf, wie denn die beliebte *Donna Diana*-Ouvertüre eine gewisse Ähnlichkeit mit der Ouvertüre von Glinkas *Ruslan und Ludmilla* hat. Von den 12 Opern, die er schrieb, waren *Donna Diana* und *Ritter Blaubart* am erfolgreichsten; gelegentlich hört man noch seine *Tanzsymphonie,* eine lose Folge unterhaltsamer Tänze (Polonäse, Csárdás, Ländler und Tarantella). Er starb am 2. August 1945 in Berlin. SH

Wolfgang Rihm geb. 1952

Der 1952 in Karlsruhe geborene Komponist Wolfgang Rihm gilt als der erfolgreichste und produktivste Komponist der jüngeren Komponistengeneration. Mit einem wildwuchernden Oeuvre – zur Zeit füllen bereits über 100 Kompositionen seinen Werkkatalog – hat sich Rihm mit allen musikalischen Gattungen intensiv auseinandergesetzt. Seine kompositorische Ausbildung begann zunächst bei Eugen Werner Velte in Karlsruhe (Diplom 1972), führte über Wolfgang Fortner zu Karlheinz Stockhausen und wurde dann 1973 bei Klaus Huber in Freiburg fortgeführt. Seit 1985 hat Rihm eine Professur an der Musikhochschule in Karlsruhe.

Rihm galt als Exponent einer Gruppe von Komponisten (Detlev Müller Siemens, Wolfgang von Schweinitz, Manfred Trojahn, Hans-Jürgen von Bose), die mit Begriffen wie »Neue Einfachheit« oder »Neo-Romantik« etikettiert worden war. Diese Zuordnungen, die Rihm für sein Komponieren vehement ablehnt, stellten so auch nur den Versuch dar, die tonale und spätromantische Gestik dieser Musik zu klassifizieren. In Wolfgang Rihms Schaffen wäre eher – im Gegensatz zum seriellen Komponieren – ein Prinzip »dekonstruktivistischer Gefühlsgestaltung« auszumachen, das einer expressiven Klangarchaik Rechnung tragen soll. Es wäre auch verfehlt, in Rihm einen Traditionalisten zu sehen, der das spätromantische Monumentalorchester für sentimentale Rückblicke verwendet. »Tradition kann immer nur MEINE TRADITION sein. Ich muß bei mir erforschen, woher ich komme. Aber das ist nicht Leben-füllend. Viel interessanter ist es herauszufinden, wohin ich gehe.« Internationale Aufmerksamkeit erregte Rihm mit seinem 1974 in Donaueschingen uraufgeführten Orchesterwerk *Morphonie,* das unmißverständlich die Gattung symphonischer Musik wiederzubeleben gedachte. Auch die darauffolgenden Kompositionen *Dis-Kontur* (1974) und *Sub-Kontur* (1975) verarbeiten großorchestrales Material. In *Sub-Kontur* wird der »Adagio-Typus« im Sinne Mahlerscher Symphonien zwar bewußt aufgegriffen, verliert jedoch durch perkussive Zersetzungen den Anschein feierlicher Musik. Hört man Rihms eruptive, zerklüftete Klanggesten, die so bezeichnende Titel wie

Magma (1973) oder *Splitter* (1987) tragen, ahnt man sofort, daß hier der Begriff Neo-Romantik in seiner musikhistorischen Behaftung nicht stimmen kann. Rihm ist ein unbändig Suchender, der oft seine Kompositionsideen in mehrteiligen Werkzyklen unterzubringen versucht.

Versuchen die *5 Abgesangsszenen* (1979 – 1981) noch die von Louis Spohr geprägte Gattung der »Gesangsszene« neu zu gestalten, wird in *Chiffre I-VIII* (1982 – 1988) kaum noch vordergründig assoziiertes Material zu entdecken sein. Lakonisch hingegen wirken die Orchester-Zyklen *Klangbeschreibung I-III* (1984 – 1987), *Unbenannt I-III* (1986 – 1990). Nach dem Tod des Komponistenfreundes Luigi Nono (1990) setzte Rihm gleich viermal an, um dieser menschlichen Tragödie musikalisch zu begegnen (*Cantus Firmus, Ricercare, Abgewandt 2, Umfassung*).

Konsequent erweiterte Rihm sein Schaffen um das musikdramatische Moment. Angefangen mit der sketchhaften 1. Kammeroper *Faust und Yorick* (1977), über die 2. Kammeroper *Lenz* (1979), nach Georg Büchner, erweitert um das Poème danse *Tutuguri* (1982) nach Antonin Artaud mündet das Bemühen um ein »Musiktheater als psychologische Klangdramatik« in drei große Werke für das Musiktheater: *Die Hamletmaschine* (1986) nach einem Text des Dramatikers Heiner Müller, *Oedipus* (1987) und *Die Eroberung von Mexiko* (UA: 1992). Es sind Bühnenwerke eines Aufbruchs in eine konsequent als Musiktheater bezeichnete, am tradierten Opernmodell gebrochene dramatische Theatermusik. Das klangliche »Mahler-Moment« der ersten Orchesterwerke ist in den Kompositionen der späteren 80er Jahre nicht mehr auffindbar. Stattdessen benutzt Rihm eine geballt expressive Darstellungsform, die zwischen starrer Ruhe und vulkanischem Ausbruch seelische Zustände auszumessen scheint. Eine musikalische Prosa der gefrorenen Schrecksekunden.

Jakob Lenz
Kammeroper Nr. 2 – Text von Michael Fröhling frei nach Georg Büchner.
UA: Hamburg 1979

Georg Büchners Novelle über den psychisch kranken Schriftsteller Jakob Michael Reinhold Lenz (1751 – 1792) dient als Vorlage für Wolfgang Rihms 2. Kammeroper, Lenz, der mit Goethe eine Freundschaft pflegte, die aber zerbrach, weil Goethe das »Kranke« in seinem Wesen nicht akzeptieren konnte. Verstört und aufgewühlt, nicht zuletzt durch die nicht erwiderte Liebe zu Friederike Brion, sucht Lenz Zuflucht bei seinem Freund Kaufmann in Winterthur. Kaufmann ist ein wohlhabender Geschäftsmann, der sich – literarisch aufgeschlossen für die Bewegung des Sturm und Drang einsetzt. Die psychische Verfassung Lenzens verschlechtert sich jedoch zunehmend. Kaufmann rät ihm, den elsässischen Landpfarrer Oberlin, der für sein soziales Engagement bekannt ist, aufzusuchen. Hier beginnt die Handlung von Rihms Jakob Lenz.
Lenz trifft in einem psychisch kritischen Zustand bei Oberlin ein. Durch umsichtiges Bemühen erreicht Oberlin eine vorübergehende Besserung. Kaufmann besucht Lenz und führt mit ihm eine Auseinandersetzung über den Sinn der Literatur. Kaufmann versucht, Lenz zur Rückkehr zu seinen Eltern zu bewegen und löst damit bei ihm eine tiefe Krise aus. Den Tod eines Bauernmädchens projiziert Lenz auf den Tod seiner unerreichbaren Geliebten Friederike. Lenz quält sich mit Halluzinationen und unternimmt Selbstmordversuche. Selbst Oberlin sieht sich außerstande, Lenz zu helfen. Am Ende bleibt nur noch die Irrenanstalt. »So lebte er hin«, heißt es am Schluß von Büchners Novelle. Kammeroper heißt für Rihm nicht »Operchen. Es ist vielmehr – ähnlich dem Verhältnis Kammermusik/Symphonie – die andere Art, musikalisch auf der Bühne zu reden.« Eine Klangrede, die durch »ein Netz verstrickter Bezüge« die schräge Weltperspektive des verstörten Dichters Jakob Lenz in Beziehung zu seiner »normalen« Umwelt setzt.

Die Hamletmaschine
Musiktheater in 5 Teilen – Text von Heiner Müller, als Libretto eingerichtet von Wolfgang Rihm.
UA: Mannheim 1987

Wolfgang Rihms erste abendfüllende Komposition für das Musiktheater ist untrennbar mit dem Theaterstück »Die Hamletmaschine« von Heiner Müller verbunden. Die szenisch-musikalische Umarbeitung der Textvorlage Heiner Müllers beeinflußte stark Rihms Kompositionsprozeß.
Eine Handlung im Sinne klassischer Opern gibt es hier nicht. Die Figur des »Hamlet ist die Methode«, nach der ein Panorama europäischer Geschichte, Traditionen und blutrünstiger Tatsachen gezeichnet wird. Hamlet ist im ersten Teil (Familienalbum) die tragische Figur

Shakespeares, die in dreifacher Ausfertigung (Hamlet I, Hamlet II, Hamlet III) zur Figur des gescheiterten, ekelgeschüttelten Schriftstellers/Schauspielers wird. Hamlet »stand an der Küste und redete mit der Brandung BLA BLA, im Rücken die Ruinen Europas«. Die Rolle der Ophelia (2. Teil: Das Europa der Frau, und 5. Teil: Wildharrend/In der furchtbaren Rüstung/Jahrtausende) wird zum Doppelkomplex der gebärenden Mutter und der mißbrauchten Frau.
In einem mit bösem Witz gespickten Nicht-Scherzo (3. Teil: Scherzo) verliert Hamlet vollkommen seine Rolle: »Ich will eine Frau sein.« Im 4. Teil (Pest in Buda Schlacht um Grönland) wird die ganze Phalanx der großen politischen Führer und Denker Mao, Lenin, Marx in den Prozeß des Scheitems als staatlich behüteter Schriftsteller herangezogen. Eine zynische Revue über Gewalt, Revolution und intellektuelles Scheitern. Die Deutlichkeit und der konkrete Bezug (Heiner Müller als DDR-Schriftsteller) sind in Rihms Hamletmaschine potentiell vorhanden, müssen aber nicht Gegenstand einer Inszenierung sein.
Bei aller Schwierigkeit und Provokanz darf »Die Hamletmaschine« als das wohl avancierteste und innovativste Musiktheaterwerk der 80er Jahre gelten, als ein »Theater aus dem Geist der Musik«. SA

Terry Riley
geb. 1935

Mit der Komposition *In C* verursachte der kalifornische Komponist Terry Riley 1964 einen Skandal. Ganz im Gegensatz zur herrschenden seriellen Kompositionspraxis wurde hier wieder mit tonalem Material gearbeitet. *In C* stützt sich auf die Tonalität C-Dur; davon ausgehend werden 53 tonale Motive, musikalische Muster (patterns), zu einem von beliebig vielen Instrumentalisten gespielten, klanglich äußerst suggestiven Klanggebilde gereiht. Riley, am 24. Juni 1935 in Colfax (Kalifornien) geboren und an der Berkeley University ausgebildet, orientierte sich im wesentlichen an drei musikalischen Stilrichtungen. Zu Beginn der 60er Jahre hatte er Kontakt mit der New Yorker Fluxus-Bewegung, die sich um die Konzeptkünstler George Maciunas und Nam June Paik scharte, eine radikale Bewegung, deren experimentelle Aktionen zwischen darstellender Kunst, Musik und Literatur anzusiedeln sind. Weitere Bedeutung hatte für Riley die Arbeit im Experimental-Studio des ORTF in Paris, wo er als einer der ersten seines Faches mit Bandschleifen und phasenverschobenen Klängen komponierte. Rileys Werke ab den 70er Jahren verstehen sich als Reflex auf seine intensive Auseinandersetzung mit indischer Musik. 1970 reiste er zusammen mit dem Komponisten-Freund La Monte Young nach Indien, um dort bei Pandit Pran Nath den klassischen Kiranastil des Ragagesangs zu erlernen. In *A Rainbow in Curved Air* (1968) vereint er bereits indische Rhythmusmodelle mit seiner Improvisationskunst, die er auf einer elektronischen Orgel im Ensemblespiel meisterhaft bewies. Wie in vielen Kompositionen Rileys hat man auch in diesem Stück den Eindruck von meditativer Zuständlichkeit. Die 1976 – 1978 entstandene Komposition *Shri Carmel,* eine geglückte Mischung aus orientalischer Versenkung und modernem, aus elektronischer Orgel und Computer bestehenden Instrumentarium, festigte Rileys Stil eines pluralistischen Minimalismus, der scheinbar Unvereinbares, z. B. das Singen von Ragas auf englische Texte, zuläßt.

Improvisatorisches Talent, die Einheit aus Komponist und Interpret machen Riley zu einer der originellsten Begabungen der amerikanischen Minimal-Music-Szene: ein Jongleur zwischen den Welten der U- und der E-Musik. Dieser Gratwanderung schließt sich das kalifornische Kronos-Quartett an, das viele seiner neueren Kompositionen uraufgeführt und auf CD eingespielt hat. SA

Nikolai Rimski-Korsakow 1844 – 1908

Am 18. März 1844 in Tichwin im Gouvernement Nowgorod geboren, besuchte Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow ab 1856 die St. Petersburger Marineschule und studierte gleichzeitig privat Musik. Während einer Weltumsegelung, an der er 1862 bis 1865 als junger russischer Seeoffizier teilnahm, schrieb er seine *1. Symphonie* in es-moll op. 1 (1884 in e-moll umgearbeitet), die zugleich die erste vollständig durchkomponierte Symphonie der russischen Musikgeschichte ist.

1873 schied er aus dem Marinedienst aus, wurde jedoch gleichzeitig zum Inspektor der russischen Marinekapellen ernannt und versah dieses Amt bis 1884. Schon ab 1871 lehrte er als Professor am St. Petersburger Konservatorium und machte sich auch als Dirigent einen Namen. Auf der Höhe seines Schaffens und seines Ruhms absolvierte er erneut ein Musikstudium, um die Lücken seiner Ausbildung zu schließen und seine kontrapunktischen Kenntnisse zu vervollständigen. Anfangs den jungen nationalrussischen Komponisten um Alexander Borodin und Modest Mussorgski nahestehend, wandte er sich dann wegen deren mangelhafter musikalischer Bildung von ihnen ab und versuchte, aus europäisch orientierter akademischer Formenstrenge und russischen Musiktraditionen eine neue Einheit zu gewinnen, wobei er sich als hervorragender Tonmaler und glänzender Instrumentator erwies und sich mehr durch frische und originelle Harmonik als durch melodische Erfindungskraft auszeichnete.

Als Meister des Kontrapunkts unterzog er dann fast alle seine frühen Werke einer Bearbeitung, die naive Ursprünglichkeit durch akademische Glätte ersetzte. So überarbeitete er später u. a. die Orchesterphantasie *Sadko* op. 5 (1867), die als erste symphonische Dichtung der russischen Musik gilt, die *Orchesterphantasie über serbische Themen* op. 6 (1867) und die vier Episoden aus dem Leben des orientalischen Helden und Dichters Antar schildernde *2. Symphonie* op. 9 (1868). Auch seine Bearbeitungen und Instrumentationen von Opern und anderen Werken russischer Komponisten sind trotz aller Vorzüge oft zu akademisch im Vergleich mit dem zwar ungebändigten, aber kraftvoll-eigenständigen Original. Deshalb rückt man heute immer mehr von ihnen ab, und Rimski-Korsakows Instrumental- und Vokalkompositionen werden außerhalb Rußlands nur noch selten aufgeführt. Dennoch war Rimski-Korsakow für die russische Musikentwicklung als Komponist sowie als Lehrer (z. B. Strawinskys) und Förderer vieler namhafter Musiker von großer Bedeutung.

Von seinen Instrumentalwerken wurden vor allem das *Capriccio espagnol* für Orchester op. 34 (1887), die symphonische Suite *Scheherazade* op. 35 (1888) und die Ouvertüre *Russische Ostern* op. 36 (1888) international bekannt. Seine Kammermusik, seine Chorwerke und Lieder, seine geistliche Musik und seine Klavierkompositionen sind so gut wie vergessen. Dagegen nehmen seine Opern, von denen einige auch im Ausland aufgeführt wurden, noch heute im Repertoire des russischen Musiktheaters einen Ehrenplatz ein; fast alle behandeln russische Stoffe und sind vorwiegend der russischen Märchen- und Sagenwelt entnommen. Besonders erfolgreich waren: *Mainacht* nach Gogol (UA: St. Petersburg 1880), *Schneeflöckchen* nach Ostrowski (UA: St. Petersburg 1882), *Sadko* (UA: Moskau 1889), *Die Zarenbraut* nach dem gleichnamigen Drama von Lew Alexandrowitsch Mej (UA: Moskau 1899), *Das Märchen vom Zaren Saltan* nach Puschkin (UA: Moskau 1900), *Der unsterbliche Kaschtschej* (UA: Moskau 1902), *Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch und der Jungfrau Fewronia* (UA: St. Petersburg 1907) und *Der goldene Hahn* nach Puschkin (UA: Moskau 1909). Aus der Oper *Das Märchen vom Zaren Saltan* stammt der bekannte *Hummelflug*. Das ebenso berühmte *Hindulied* ist eine Arie aus der Oper *Sadko*, die neben *Schneeflöckchen* zu den beliebtesten russischen Volksopern gehört. Rimski-Korsakow starb am 21. Juni 1908 auf seinem Gut Ljubensk bei St. Petersburg.

Orchesterwerke

Capriccio espagnol

op. 34
UA: St. Petersburg 1887

Das *Capriccio espagnol* wurde vollendet im Sommer 1887, zu einer Zeit, als Rimski-Korsakow Leiter der St. Petersburger Freien Musikschule und Dirigent der »russischen Symphoniekonzerte« des Hofopernorchesters war. Er dirigierte die Uraufführung selber und widmete das Werk den 67 Musikern des Orchesters, deren Namen er eigenhändig auf das Titelblatt der Partitur schrieb.
Das *Capriccio espagnol* ist ein Paradebeispiel für Rimski-Korsakows Meisterschaft in der Kunst des Instrumentierens.
Die sechs kurzen Sätze lauten: I. Alborada (wörtlich: Morgenständchen; hier herrscht eher eine muntere Festtagsstimmung). – II. Variazioni (kurzes, elegisches Thema – Andante, von vier Hörnern vorgetragen – mit vier Variationen und Coda). – III. Alborada (Wiederholung des 1. Satzes). – IV. Scena e canto gitano (Szene und Zigeunerlied).
Die Szene wird eingeleitet mit einer Fanfare der Trompeten und der Hörner, gefolgt von Solokadenzen von Violine, Flöte, Klarinette und Harfe. Das Zigeunerlied ist eigentlich ein furioser Tanz, dessen Rhythmus zum Schluß von fünf Schlaginstrumenten (Triangel, Tamburin, Becken, kleiner und großer Trommel) unterstützt wird. – V. Fandango asturiano. Bei diesem zweiten wilden Tanz imitieren Harfe und Streicher Gitarrenklänge; zu den anderen Schlaginstrumenten gesellen sich noch Kastagnetten. – VI. Coda (zweite Wiederholung der Alborada).
In einem Brief an den Komponisten nannte Tschaikowski das Werk ein »kolossales Meisterwerk der Orchestrierung.«

Scheherazade

Symphonische Suite op. 35
UA: St. Petersburg 1888

In dem viersätzigen Tongemälde *Scheherazade* komponierte Rimski-Korsakow nicht nur Orchesterbilder von vier Märchen aus der berühmten Sammlung »Tausendundeine Nacht«, sondern auch deren Rahmenhandlung. Obwohl der Komponist seine ursprünglichen programmatischen Erläuterungen aus der Partitur streichen ließ, hilft eine Beschreibung der Vorlage zum Verständnis der Musik.
In einer kurzen Einleitung charakterisiert ein herrisches Motiv den nach enttäuschter Liebe grausam gewordenen Sultan Schahriar, der jede Frau töten läßt, nachdem sie ihm für eine Nacht gehört hat. Ein zweites, zartes Thema für Solovioline mit Harfenbegleitung beschreibt die kluge Scheherazade, die durch ihre Erzählkunst den Sultan so gut unterhält, daß er, schließlich von seinem Rachewahn geheilt, sie zur Sultanin macht. Die beiden Themen kehren im Verlauf der Sätze immer wieder, wobei das des Sultans zunehmend versöhnlicher klingt.
Im 1. Satz erzählt Scheherazade die abenteuerliche Geschichte von Sindbad dem Seefahrer. Rimski-Korsakows eigene Weltumsegelung als Marinekadett lag schon ein Vierteljahrhundert zurück, als er dieses Stück komponierte, aber die Erinnerung muß ihm geholfen haben, die Gefühle der großen Fahrt auf den Weiten des Weltmeers musikalisch einzufangen. Der 2. Satz handelt vom schelmischen Prinzen Kalender; das bunte Treiben in einem orientalischen Basar wurde mitkomponiert. Der junge Prinz und die junge Prinzessin werden im 3. Satz mit zwei kontrastierenden Themen vorgestellt: lieblich-romantisch und verspielt-tänzerisch. Das Programm des Schlußsatzes lautet: Fest in Bagdad; das Meer; das Schiff treibt gegen den Magnetberg und zerschellt. In einem leisen Ausklang verschmelzen die Themen des Sultans und Scheherazades miteinander.

Opern

Snegurotschka
(Das Schneemädchen oder »Schneeflöckchen«)

Oper in einem Vorspiel und vier Akten nach einem Frühlingsmärchen von Ostrowski.
UA: Petersburg 1882
Ort und Zeit: im Land der Berendäer in prähistorischer Zeit.

Die fünfzehnjährige Snegurotschka, Tochter aus einer Liaison der Frühlingsfee mit König Frost, bisher vom Vater vor dem Sonnengott Jarilo versteckt, darf nun ins Dorf zu den Menschen ziehen als Adoptivkind des Häuslers Bakula und seiner Frau.
Das Schneemädchen möchte den schönen Hirten Lel lieben, aber dieser ahnt, daß ihr Herz nicht zu lieben vermag. Der Kaufmann Misgir kann sich aber nicht zurückhalten, als er Snegurotschka erblickt. Er entbrennt in Liebe zu ihr, obwohl er mit der Dorfschönen Kupawa verlobt ist. Als er seine Braut beleidigt und schroff zurückweist, eilt diese zum Zaren und klagt ihm ihr Leid.
Misgir wird vor den Zaren gerufen, kann aber von seiner Liebe nicht lassen. Der Zar, von Snegurotschkas Reinheit berührt, entscheidet: nur der soll das Mädchen zur Frau bekommen, der ihre Liebe gewinnt. Snegurotschka bittet ihre Mutter um die Fähigkeit, so lieben zu können wie es die Menschen tun. Ihr

Wunsch wird erfüllt, und sie merkt, daß sie Misgir liebt. Am Morgen tritt das Paar vor den Zaren, aber als der Strahl der aufgehenden Sommersonne das Mädchen trifft, zerschmilzt es. Misgir stürzt sich verzweifelt in den Fluß. Der weise Zar verkündet nun: »Des Frostes Tochter war dem Tod geweiht. Nun ist die fünfzehnjährige Herrschaft des grimmen Königs Frost gebrochen.«
Der Frühling breitet seine Wunder aus übers Land. Mit einem hymnischen Chor huldigt das Volk Jarilo, dem Sonnengott.

Das Märchen vom Zaren Saltan
Oper in einem Vorspiel und vier Akten – Text von Wladimir Belski nach Puschkin.
UA: Moskau 1900

»Das Märchen vom Zaren Saltan, von seinem Sohn, dem ruhmreichen und mächtigen Recken Fürst Gwidon Saltanowitsch, und von der wunderschönen Schwanen-Zarewna« – eine Oper voller Wunder: nicht nur von der Handlung her, sondern auch durch den Zauber der Musik und der Bühneneffekte.
Auf einer öden Insel erscheint eine Stadt aus dem Nichts; ein Eichhörnchen knackt goldene Nüsse mit Kernen aus Smaragd; ein Schwan verwandelt sich in eine schöne Frau; der Zarewitsch wird in eine Hummel verwandelt, die zu den Klängen des berühmten »Hummelflugs« übers Meer fliegt. In der zugrundeliegenden russischen Volkspoesie treten immer wieder beseelte Tiere und Naturkräfte – Elemente alter religiöser Vorstellungen – auf.
In der Handlung gibt es eine böse Schwiegermutter und zwei neidische Schwestern, die den Zaren Saltan belügen und ihn veranlassen, seine Frau und den kleinen Sohn in einem Faß ins Meer stoßen zu lassen. Nach deren wundersamer Errettung wächst der Knabe in wenigen Stunden zum heldenhaften Jüngling heran. Mit einem selbstgebastelten Bogen erlegt er einen Geier, der einen Schwan verfolgt.
Der Schwan verspricht seinem Retter Glück und Ruhm. Durch den Tod des bösen Geiers wird eine prunkvolle Stadt von Verzauberung erlöst. Die Bewohner wählen den jungen Gwidon zu ihrem Fürsten. Da er sich nach Liebe sehnt, nimmt sein »lieber Schwan« Menschengestalt an und wird seine Frau; da er sich nach seinem Vater sehnt, kommt der Zar Saltan – vom Ruhm des Insellands und seines Herrscherpaars gelockt – auf Besuch.
Gwidons Mutter als seine totgeglaubte Frau erkennend, bittet er reuevoll um Verzeihung. Die Täuschung seiner bösen Schwiegermutter kommt ans Licht und diese verschwindet wie die Königin der Nacht, worauf alles in Versöhnung und Jubel endet.

Der goldene Hahn
Oper in drei Akten – Text von Wladimir Belski nach einem Märchen von Puschkin.
UA: Moskau 1909
Ort und Zeit: in der sagenhaften russischen Vorzeit in und vor dem Palast des Königs Dodon und auf einem Schlachtfeld.

Das Reich des alten Königs Dodon wird bedroht, und der König weiß ebensowenig Rat wie seine zwei tolpatschigen Söhne. Da erscheint am Hof ein geheimnisvoller Astrologe, der dem König einen goldenen Hahn schenkt, der das Reich bewache und Gefahr durch sein Krähen anzeige.
Bei den ersten beiden Warnungen schickt Dodon seine Söhne ins Feld; beim dritten Krähen zieht der König selbst hinaus und stellt fest, daß seine Truppen sich gegenseitig vernichtet, seine Söhne gegenseitig erschlagen haben. Kein feindliches Heer ist in Sicht, aber in der Morgendämmerung erscheint die Königin von Schemacha, die den König durch Gesang und Tanz so betört, daß er beschließt, sie zur zweiten Gattin zu nehmen. Mitten beim festlichen Empfang durch das Volk erscheint der Astrologe plötzlich wieder vor dem Palast. Als Gegengeschenk für den Hahn verlangt er die Hand der Königin.
Außer sich vor Wut erschlägt Dodon den Astrologen, woraufhin der Hahn mit seinem Schnabel den König tothackt. Mit einem dämonischen Lachen verschwindet die Königin mit dem Hahn. Vorhang. In einem Epilog beruhigt der Astrologe das Publikum, indem er versichert, daß in dieser Geschichte allein er und die Königin real seien; alle anderen Personen seien imaginäre Schatten aus dem Nichts, die er lediglich vorgegaukelt habe.
Die exquisite satirische Komödie *Der goldene Hahn* war die letzte vom Rimski-Korsakows fünfzehn Opern. Obwohl sie angeblich in einem mythologischen Königreich spielt, war die Handlung eine dünn kaschierte Kritik am imperialistischen Zarenreich, und trotz der verwirrenden Symbolik verlangte die Zensur Änderungen, zu denen der Komponist nicht bereit war. Deshalb gelangte die Oper erst nach dem Tode Rimski-Korsakows zur Aufführung – zunächst mit den von der Zensur geforderten Eingriffen.

Richard Rodgers
1902 – 1979

Mit Richard Rodgers, der in Zusammenarbeit mit seinen Textdichtern Lorenz Hart (1895 – 1943) und Oscar Hammerstein II (1895 – 1960) an die 40 Musicals schrieb, die fast alle erfolgreich waren, erreichte das amerikanische Musical auch seinen Höhepunkt als Kunstform. Richard Rodgers wurde am 28. Juni 1902 auf Long Island als Sohn eines Arztes geboren. Er begann schon als Kind zu komponieren. Als er mit 16 Jahren die Bekanntschaft des 23jährigen Lorenz Hart machte, folgte er dessen Rat, eine solide Ausbildung hinter sich zu bringen. Er studierte am Institute of Musical Art in New York, der späteren Julliard School of Music, deren Direktorium er dann ab 1959 selber angehörte. Die Zusammenarbeit mit Hart, die 22 Jahre dauern sollte, begann mit *Fly with me* (1920) und erlebte ihre Krönung in *Pal Joey* (1940) und *By Jupiter* (1943). Das erste Musical, das Rodgers zusammen mit Hammerstein herausbrachte, war *Oklahoma,* mit 2248 Aufführungen ein Erfolg, der auf dem Broadway nur noch von »My Fair Lady« und »Hello, Dolly« überboten wurde. *Oklahoma* war auch das erste Musical, das mit dem Pulitzerpreis ausgezeichnet wurde. Es folgten *Carousel* (nach Ferenc Molnárs »Liliom«, 1945), *South Pacific* (1949), *The King and I* (1946). Das für europäischen Geschmack nur schwer erträgliche *The Sound of Music* behandelt die Geschichte der Trapp-Familie und wurde mit Julie Andrews verfilmt. Nach Hammersteins Tod versuchte sich Rodgers zunächst selbst als Textdichter (*No strings,* 1962), für *Do I hear a Waltz* (1965) arbeitete er mit Bob Merrill zusammen.

Wie sehr Rodgers mit seinen Textdichtern ein Team bildete, beweist, daß er jeweils in ganz unterschiedlichem Stil komponierte. So schrieb er in der Zusammenarbeit mit Hart zupackende, vom Jazz beeinflußte Melodien, während er für Hammerstein mehr romantische Balladen mit weitgeschwungenen Melodiebogen bevorzugte. Er starb am 30. Dezember 1979 in New York.

Oklahoma
Musical von Oscar Hammerstein II.
UA: New York 1943

Als Vorlage diente das Schauspiel »Green grow the Lilacs« von Lynn Riggs, das in Pioniertagen auf einer Farm im Indianerterritorium des späteren Staates Oklahoma spielt.
Das hübsche Farmermädchen Laurey wird von dem zudringlichen Arbeiter Jud Fry umworben, aber sie weist ihn zurück und gibt ihr Jawort dem Cowboy Curley. Bei der ausgelassenen Hochzeitsfeier fängt Jud Streit an und versucht Laurey zu küssen. In dem daraufhin einsetzenden Handgemenge verletzt er sich aus Versehen selbst so schwer, daß er stirbt. Der Verdacht fällt zunächst auf Curley, aber ein schnell zusammengerufenes Gericht stellt seine Unschuld fest.

South Pacific
Musical in drei Akten von Oscar Hammerstein II und Joshua Logan.
UA: New York 1949

Für diesen Versuch, dem Musical auch den blutigen Ernst des Krieges einzuverleiben, bedienten sich die Autoren der Motive mehrerer Kurzgeschichten aus dem Band »Tales of South Pacific« von James Michener. Die Handlung spielt auf einer Insel im Pazifischen Ozean im Jahr 1942.
Der amerikanische Offizier Joseph Cable ist beauftragt, einen Beobachtungsposten zu errichten, um die Bewegungen der Japaner auszukundschaften.
Er sucht dafür die Hilfe des ortskundigen Pflanzers Emile de Becque zu gewinnen, den aber seine Liebe zu der Krankenschwester Nellie Forbush mehr beschäftigt. Sie zögert, ihm zu folgen, da er Kinder aus einer Ehe mit einer Farbigen hat.
Als Cable bei einem Angriff der Japaner fällt, glaubt sie zunächst, auch Emile sei ums Leben gekommen, und nimmt sich seiner Kinder an. Aber auf einem strapaziösen Marsch durch den Dschungel gelingt es Emile, sich durchzuschlagen, und er vermag Nellie für sich zu gewinnen.
Das Musical kommt ohne das obligatorische Ballett aus und hat stellenweise opernhaftes Format. Es erhielt als erstes Musical den Pulitzerpreis und wurde auch verfilmt. SH

Joaquín Rodrigo
geb. 1902

Joaquín Rodrigo ist einer der populärsten spanischen Komponisten der Gegenwart. Am 22. November 1902 in Sagunto (Valencia) geboren, widmete er sich bereits in seiner Kindheit der Musik. Trotz einer Augenkrankheit, die ihn mit drei Jahren erblinden ließ, studierte Rodrigo früh Klavier, Harmonielehre und Komposition. 1927 ging er an die Schola Cantorum in Paris, wo er bei Paul Dukas Instrumentationsunterricht nahm. Nach Stipendienaufenthalten in Spanien und Paris sowie mehreren Bildungsreisen ließ sich Rodrigo 1939 endgültig in Spanien nieder. Einen ersten großen Erfolg feierte der Komponist 1940 mit der Aufführung des *Concierto de Aranjuez*, seines bis heute populärsten Werks. 1944 erhielt Rodrigo für sein Gesamtwerk den begehrten »Premio Nacional de Música«. Die bis heute ungebrochene Popularität des Spaniers beruht nicht zuletzt auf der Nähe seiner Werke zum heimatlichen Idiom und damit zur Gitarre, für die er immer wieder bedeutende Kompositionen schrieb. Rodrigos Stil kann weitgehend als neoklassizistisch beschrieben werden. Dabei zeichnen sich seine Werke vor allem durch ein apartes Kolorit und individuelle Harmonik aus. Zu Rodrigos bekanntesten Werken gehören neben dem *Concierto de Aranjuez* die *Fantasía para un gentilhombre* und das *Concierto andaluz*. Der Komponist lehrte an der Universität Madrid Musikgeschichte.

MH

Gioacchino Rossini
1792 – 1868

Am 19. Februar 1792 wurde in Pesaro das einzige Kind von Giuseppe Rossini und Anna, geb. Guidarini, geboren und am selben Tag auf den Namen Gioacchino Antonio getauft. Der Vater war Stadttrompeter und Hornist im Orchester, die Mutter trat als Sängerin auf. Gioacchino erhielt Unterricht bei seinem Vater, Lehrer für Jagdhorn an der Akademie zu Bologna, wohin die Familie 1800 übergesiedelt war. Neben italienischer Musik lernte er auch Kompositionen von Haydn, Cimarosa und Mozart kennen, die ihm für sein ganzes Leben höchste Vorbilder blieben. Der 12jährige Rossini trat erstmals als Sänger und Instrumentalist (Klavier und Viola) auf. 1806 trat er in das Liceo Musicale in Bologna ein, wo bereits seine erste Oper, *Demetrio e Polibio*, entstand. Ihr folgten während seiner Studienzeit mehrere Instrumentalwerke, eine Kantate und Arien. 1810 verließ er das Liceo Musicale und schrieb seine erste Oper für das Teatro San Moisè in Venedig: *La cambiale di matrimonio* (Der Heiratswechsel). Es entstanden weitere Auftragskompositionen, die 1812 zum ersten großen Opernjahr Rossinis führten, in dem er, ebenfalls für das Teatro San Moisè, fünf Werke (darunter *La scala di seta*, Die seidene Leiter) komponierte. Sie sicherten Rossini jedoch lediglich sein Existenzminimum; zum ersten durchschlagenden Erfolg kam es dann erst mit der ein Jahr später entstandenen Oper *Tancredi* nach Tasso und Voltaire, die zum Inbegriff einer »modernen«, mitreißenden Musiksprache wurde. In jenem Jahr verpflichtete ihn der Impresario des Teatro San Carlo in Neapel, Domenico Barbaja (1778-1841), für den er bis 1823 zwanzig Opern schrieb. Erste Auftragskomposition wurde *Il barbiere di Siviglia* (Der Barbier von Sevilla), der – obwohl sich die Oper gegen Giovanni Paisiellos gleichnamige und sehr erfolgreiche Oper durchsetzen mußte und deshalb bei der Uraufführung durchfiel – bald bejubelt wurde. Mit diesem Werk feierte der Komponist seinen größten Triumph

1816 in Rom. Die früheren Opern, darunter *La gazza ladra* (Die diebische Elster), mit der auch 1818 das Opernhaus in Rossinis Geburtsstadt Pesaro feierlich eröffnet wurde, und *La Cenerentola* nach dem Märchen »Aschenbrödel«, verschafften Rossini um 1820 internationale Popularität.

1824 ging er nach Paris und übernahm, trotz starker Intrigen seiner Gegner (insbesondere des Komponisten und Operndirektors Ferdinando Paer), die Leitung des Théâtre-Italien. Unter Verwendung umfangreicher Teile aus seiner nur zweimal, davon einmal zur Krönung König Karls X., aufgeführten Krönungsoper *Il viaggio a Reims* (Die Reise nach Reims) schrieb Rossini 1828 seine einzige komische französische Oper, *Le Comte Ory,* bevor ein Jahr später 1829 die Uraufführung seines letzten Bühnenwerks, der Großen Oper *Guillaume Tell* (Wilhelm Tell), in Paris stattfand.

1843 ließ sich Rossini wieder in Bologna nieder und übernahm das Amt des Direktors des Liceo Musicale. Nachdem er aus politischen Gründen 1851 nach Florenz übergesiedelt war, verließ er 1855 Italien endgültig und kehrte nach Paris zurück, wo er am 13. November 1868 starb.

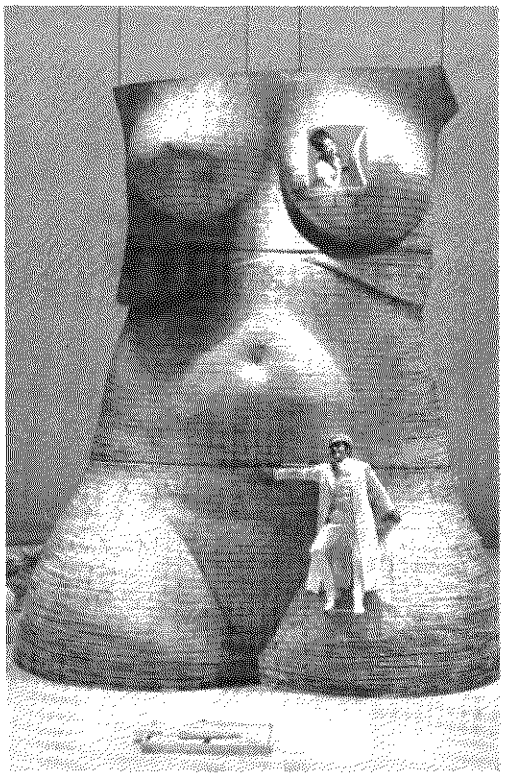
Gioacchino Rossini, um 1856. Fotografie von Felix Nadar

Nach seinem Rückzug von der Bühne schrieb Rossini ausschließlich Kammermusik, Klavier- und Gesangsstücke, Chorwerke sowie das berühmte *Stabat mater* (1842) und die *Petite Messe solennelle* (1864). Außer den bereits genannten Opern sind noch *Il Signor Bruschino* und *Il turco in Italia* (Der Türke in Italien) hervorzuheben. Standen die *Italienerin in Algier* und vor allem der *Barbier von Sevilla* fast durchgängig auf den Spielplänen der Opernhäuser und haben die Ouvertüren sowie einzelne Arien und Szenen auch die Konzertsäle erobert, so erlebt Gioacchino Rossini doch erst gegenwärtig eine Renaissance auf breiter Ebene.

Il barbiere di Siviglia (Der Barbier von Sevilla)
Komische Oper in zwei Akten – Libretto von Cesare Sterbini nach dem gleichnamigen Lustspiel von Pierre Augustin Caron de Beaumarchais.
UA: Rom 1816
Personen: Figaro (Bar) – Graf Almaviva (T) – Doktor Bartolo (B) – Rosina, sein Mündel (S) – Marzelline, seine Haushälterin (A) – Basilio, Musikmeister (B) – Fiorillo, Bedienter des Grafen Almaviva (Bar) – Ein Offizier der Wache (T) – Ein Notar (B) – Musikanten, Soldaten.
Ort und Zeit: Sevilla im 18. Jahrhundert.
Schauplätze: Straße vor dem Hause des Doktors Bartolo; im Haus des Doktors Bartolo.

Der alte Doktor Bartolo will wegen der reichen Erbschaft sein Mündel Rosina heiraten, doch sie liebt heimlich den jungen, mittellosen Lindoro, ohne zu wissen, daß dieser in Wirklichkeit der Graf Almaviva ist. Da Rosina von ihrem mißtrauischen Vormund aufs strengste bewacht wird, kann sie den Geliebten nur flüchtig vom Balkon aus sehen.
Um zu seinem Ziel zu gelangen, verbündet sich Graf Almaviva mit dem einfallsreichen Figaro, der als Barbier bei Bartolo ein und aus geht und den Liebenden als Postillon d'amour dient. Figaro weiß auch dem Grafen Zugang zum Haus der Geliebten zu verschaffen. Aufgrund eines fingierten Einquartierungsbefehls nähert sich Almaviva zunächst als scheinbar betrunke-

ner Soldat der hübschen Rosina; ein andermal gibt er vor, in Vertretung des plötzlich erkrankten Musiklehrers Basilio dem Mündel Bartolos Gesangsunterricht erteilen zu wollen.
Die zahlreichen komischen Situationen erreichen ihren Höhepunkt, als überraschend der angeblich kranke Musiklehrer gesund und munter bei Doktor Bartolo auftaucht, sich aber von Figaro und Almaviva eine Krankheit aufschwatzen und mit Geld dazu bewegen läßt, schnellstens wieder zu verschwinden. Rosina will sich von ihrem Geliebten entführen lassen. Doch Bartolo redet ihr ein, daß Lindoro nur ein Helfershelfer des Grafen Almaviva sei. Rosina glaubt das und gibt aus enttäuschter Liebe ihrem Vormund das Jawort.
Ein Notar wird bestellt. Figaro und der Graf steigen in Bartolos Haus ein. Als Rosina nun erfährt, daß der von ihr geliebte Lindoro selbst der Graf Almaviva ist, benutzen beide die Ankunft des Notars, um sich trauen zu lassen.



Der Barbier von Sevilla. Bayerische Staatsoper München, 1974. Inszenierung: Ruth Berghaus; Bühnenbild: Andreas Reinhardt; Rosina: Reri Grist, Almaviva: Claes-Haakan Ahnsjö.

Doktor Bartolo ist überlistet, tröstet sich aber damit, daß man ihm Rosinas reiche Mitgift großzügig überläßt.

La Cenerentola (Das Aschenbrödel)
Komische Oper in zwei Akten – Text von Jacopo Ferretti.
UA: Rom 1817
Personen: Don Ramiro, Prinz von Salerno (T) – Dandini, sein Kammerdiener (Bar) – Don Magnifico, Baron von Montefiascone (B) – Tisbe (A) und Clorinde (S), seine Töchter – Angelina, seine Stieftochter (MS) – Alidoro, Philosoph, Erzieher des Prinzen (B) – Kavaliere des Prinzen, Damen und Herren der Hofgesellschaft, Pagen, Trabanten.
Ort und Zeit: Italien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.
Schauplätze: teils in dem alten, vernachlässigten Palast des Don Magnifico, teils in dem eine halbe Stunde davon entfernten prächtigen Lustschloß des Prinzen.

Clorinde und Tisbe, die beiden ebenso hochmütigen wie hartherzigen Töchter des Barons Don Magnifico, behandeln ihre Stiefschwester Angelina als Aschenbrödel. Der reiche Prinz Don Ramiro von Salerno, auf der Suche nach einer Braut, läßt den Töchtern des Hauses eine Einladung zukommen.
Clorinde und Tisbe beziehen diese natürlich auf sich. Mit ihnen ist ihr Vater Magnifico um eine Verheiratung einer seiner Töchter mit dem Prinzen bemüht, weil er sich dadurch Rettung vor dem finanziellen Ruin erhofft.
Der Prinz, als Stallmeister verkleidet, um unerkannt nach der rechten Braut Ausschau zu halten, stößt als erstes auf Angelina und ist von ihrer Anmut entzückt. Auch ihr gefällt der Stallmeister. Derweil werfen sich die Schwestern wie auch der Vater in Staat, um auf das Fest des Prinzen zu gehen, was Angelina verwehrt wird.
Mit Hilfe Alidoros gelangt Angelina schließlich doch noch auf das Fest und gesteht dem als Prinzen verkleideten Kammerdiener Dandini, daß sie den Stallmeister liebe. Don Ramiro, als Kammerdiener verkleidet, bietet Angelina sofort seine Hand an, die sie jedoch zurückweist. Erst muß sie sicher sein, daß er sie auch als das liebe, was sie ist, und entschwindet. Als der Prinz sie als Aschenbrödel ausfindig macht, reicht er der Geliebten mit feierlichem Schwur die Hand zum Lebensbund.

Albert Roussel
1869 – 1937

Albert Roussel, 1937

Ähnlich wie Nikolai Rimski-Korsakow schlug Roussel zuerst die militärische Laufbahn zur See ein und wandte sich dann der Musik zu, in seiner herben Männlichkeit gar nicht so unähnlich Josef Conrad, der die gleiche Wende – nur zur Literatur hin – vollzog. Gemeinsam ist ihnen auch, daß ihren Kunstäußerungen so gar nichts Dilettantisches anhaftet. Roussel bildet zusammen mit Claude Debussy und Maurice Ravel ein Dreigestirn. Nach seinen impressionistischen Anfängen ging er weit über die klassizistische Kühle Maurice Ravels hinaus. In der Ausweitung der Tonalität und in der Motorik des Rhythmus wirkt er wie ein französisches Gegenstück zu Sergej Prokofjew.

Roussel wurde am 5. April 1869 in Tourcoing (Departement Nord) geboren, trat 1887 in die École Navale in Brest ein, kam bis in den Indischen Ozean und verließ die Marine 1894 als Schiffsfähnrich, um sich endgültig der Musik zuzuwenden. Er studierte Harmonielehre und Kontrapunkt und nahm Unterricht an der neugegründeten Schola Cantorum bei Vincent d'Indy. Seine ersten größeren Werke stehen ganz im Banne des Impressionismus, z. B. die *1. Symphonie*, betitelt *Le poème de la forêt*, die Chorsymphonie *Les évocations*, die nach einer Indienreise entstand, das Ballett *Le festin de l'araignée* (Das Festmahl der Spinne, 1913) und die wiederum ein indisches Thema behandelnde Ballettoper *Padmâvatî*, ein leider nur selten zu hörendes Meisterwerk. Mit der *2. Symphonie* (1919/20) beginnen die Konturen schärfer zu werden; die Kontrapunktik bekommt etwas von der linearen Härte, die gelegentlich schon auf die rücksichtslose Stimmführung von Hindemiths klassizistischer Phase vorausweist. In der Beibehaltung der symphonischen Form erweist sich Roussels Absage an den Impressionismus. Weder Debussy noch Ravel wären auf den Gedanken gekommen, Symphonien zu schreiben. Die *3. Symphonie* in g-moll und die *4.* in A-Dur sind die bekanntesten Zeugnisse dieser neoklassischen Motorik geworden.

Das Ballett *Bacchus et Ariane* steht in der antiken Themenwahl und der meisterlichen Verbindung von kantabler Erfindung und Entfesselung rhythmischer Energien ebenbürtig neben Ravels *Daphnis et Chloé*. Wie dieses steht es in A-Dur und teilt mit diesem auch das Schicksal, daß von den beiden Konzertsuiten zumeist nur die zweite gespielt wird. Ein Hörvergleich zwischen diesen verwandten Werken ist außerordentlich aufschlußreich. Das Ballett *Aeneas* mit seinem blechgepanzerten Orchestersatz und seiner allegorischen Überdeutlichkeit fällt jedoch in der Wirkung etwas ab. Ein bedeutendes Werk ist der *Psalm LXXX*, während die harmlose Operette *Das Testament der Tante Caroline* sich als letztes größeres Werk eines so ernsthaften Komponisten etwas merkwürdig ausnimmt. Roussel starb am 23. August 1937 in Royan. SH

Camille Saint-Saëns
1835 – 1921

Von diesem Meister des französischen Klassizismus, der in seinem langen Leben ein umfangreiches Werk schuf, hat man in Deutschland – von ein paar effektvollen Virtuosenstücken der Violinliteratur wie *Introduktion und Rondo capriccioso* und der *Havanaise* abgesehen – kaum Notiz genommen, wie auch Saint-Saëns seinerseits allem Deutschen abgeneigt war. Mittlerweile hat aber die Schallplatte dieses Versäumnis wettgemacht; alle Klavier-, Violin- und Cellokonzerte liegen vor, sämtliche Symphonien, selbstverständlich auch die Oper *Samson und Dalila*.

Saint-Saëns wurde am 9. Oktober 1835 in Paris geboren. Ähnlich dem wesensverwandten Felix Mendelssohn-Bartholdy war er eine erstaunliche Frühbegabung. Seine ersten Kompositionen schrieb er mit 3 Jahren, mit 5 bewältigte er eine Beethoven-Sonate, mit 9 spielte er hintereinander zwei Konzerte von Beethoven und Mozart. Am Pariser Conservatoire glänzte er als Pianist und Organist. 1861 übernahm er eine Klavierklasse an der École Niedermeyer, wo Fauré sein bedeutendster Schüler wurde. Als Komponist vermochte er sich nicht so rasch durchzusetzen. Erst 1867 gelang es ihm, den Rompreis zu erringen. Als 1877 Franz Liszt in Weimar seine Oper *Samson und Dalila* uraufführte, war der internationale Durchbruch erzielt.

Saint-Saëns war von immenser Arbeitskraft. Er bereiste nicht nur die ganze Welt als Pianist, sondern schrieb eine kaum überschaubare Anzahl von Werken, gab als Musikwissenschaftler 16 Bände der bei Durand erschienenen Rameau-Ausgabe heraus und war Mitglied der Astronomischen Gesellschaft. Zu seinen Lebzeiten vermachte er der Stadt Dieppe 1890 sein Haus als Museum und wohnte der Enthüllung seines Standbildes bei.

Als er am 16. Dezember 1921 in Algier starb, waren die bahnbrechenden Werke des 20. Jahrhunderts schon entstanden und er selbst nur noch ein Denkmal seiner selbst. Seine Wertschätzung schwankte auch in Frankreich. Debussy warf ihm peinliche Effekthascherei vor und fand vor allem seine Opern unausstehlich.

Wirkungsvoll sind seine Werke allemal. Er ging von der klassizistischen Eleganz Mendelssohn-Bartholdys aus und übernahm den klassischen Formenkanon, ohne ihn je in Frage zu stellen. Mit seinem Orientalismus huldigte er dem Geschmack der Zeit auf eine etwas vordergründige Weise. Eine Fülle gegensätzlicher Mittel vom streng gearbeiteten Fugensatz bis zum seichten Salonstück fand in seinem Universalismus Platz. Mühelose Meisterschaft des Handwerks verband sich mit einer gewissen Distanziertheit, die ihn deutlich von der romantischen Unbedingtheit des eine Generation älteren Berlioz trennt.

Aber seine besten Werke sind von glänzender Beredsamkeit. Dazu zählen in erster Linie seine fulminanten *Klavierkonzerte*, von denen das 2. in g-moll und das 5. (das sogenannte »Ägyptische«) am häufigsten gespielt werden, von den *Violinkonzerten* das 3. in h-moll op. 61 und von den *Cellokonzerten* das 1. in a-moll op. 33. Der Gattung der von Liszt erfundenen symphonischen Dichtung huldigte er mit vier Werken, die gelegentlich zu hören sind; es sind dies: *Das Spinnrad der Omphale* (1872), *Phaéton* (1873), *Totentanz* (1875) und *Die Jugend des Herkules* (1877). Von seinen 12 Opern hielt sich nur *Samson und Dalila*, diese allerdings dauerhaft, im internationalen Repertoire. Von seinen *5 Symphonien* ist die 3., die »Orgelsymphonie«, ein Höhepunkt seines Schaffens; zwar erblickte ein Kritiker in ihr »musikimperialistische Aspekte« und »Weltausstellungs-Gigantomanie«, doch repräsentiert sie neben der *D-moll-Symphonie* von César Franck, die zur selben Zeit entstanden ist, die französische Symphonie im 19. Jahrhundert.

Erwähnung verdient, daß Saint-Saëns 1908 für Henri Lavedans Film »L'Assassinat du Duc de Guise« die Musik schrieb, die als erste eigenständige Filmpartitur der Musikgeschichte gilt.

Samson und Dalila
Oper in drei Akten – Text von Ferdinand Lemaire.
UA: Weimar 1877
Personen: Dalila (MS) – Samson (T) – Oberpriester des Dagon (Bar) – Abimelech, Satrap von Gaza (B) – Ein alter Hebräer (B) – Ein Kriegsbote der Philister (T) – Zwei Philister (T und B) – Philister und Hebräer.
Ort und Zeit: Gaza in Palästina um 1150 v. Chr.

Samson bestärkt die Israeliten im Widerstand gegen die Philister. Als der Satrap Abimelech den Gott Israels zu lästern wagt, wird er von Samson umgebracht. Der Oberpriester des Dagon schwört Rache und bedient sich dafür der Verführungskünste der schönen Dalila, der es tatsächlich gelingt, den Helden wehrlos zu machen. Er wird im Schlaf überwältigt, kahlgeschoren und geblendet. Als der Oberpriester von ihm verlangt, dem über Jehova triumphierenden Philistergott ein Siegesopfer darzubringen, bittet Samson den Gott der Israeliten um seine alte Stärke. Er umgreift die Säulen, auf denen der Tempel ruht, und bringt sie zum Einsturz, sich selbst und die Feinde unter den Trümmern begrabend.
Der 1. und der 3. Akt haben durch die Verwendung des Chors stark oratorischen Charakter, während im 2. das solistische Element dominiert. Bekanntestes Stück der Oper ist die Arie der Dalila »Sieh, mein Herz erschließet sich«.

Symphonie Nr. 3 c-moll op. 78 (Orgelsymphonie)
Sätze: I. Adagio. Allegro moderato – II. Allegro moderato. Presto. Maestoso.
UA: London 1886

Diese Symphonie betrachtete Saint-Saëns selbst als den Gipfel seines Schaffens; in den 35 Jahren, die er danach noch lebte, schuf er kein weiteres Werk dieser Gattung. Sie entstand unter dem Eindruck des Todes von Franz Liszt, dem sie auch gewidmet ist. Die Besetzung mit verstärkten Bläsern, Orgel und vierhändig gespieltem Klavier ist aufwendig. Das Formschema der klassischen Symphonie wird nach dem Vorbild von Liszts »H-moll-Sonate« monothematisch abgewandelt. Das zugrundeliegende Hauptthema hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem gregorianischen »Dies irae«. Nach einer kurzen Adagio-Einleitung setzt mit unruhig verschobenen Sechzehnteln das Hauptmotiv ein, zu dem sich ein Seitenthema in Des-Dur gesellt. Das Allegro moderato des 2. Satzes hat die Funktion eines Scherzos. Ein C-Dur-Dreiklang der vollen Orgel leitet das Finale ein, in dem das Dies-irae-Thema und ein choralartiges Thema zur Doppelfuge ausgebaut und zu einem Schluß geführt werden, der an Klangpracht seinesgleichen sucht.

Instrumentalkonzerte

Die im 19. Jahrhundert in Frankreich recht unpopuläre Gattung des Instrumentalkonzerts empfing durch Saint-Saëns entscheidende Impulse der Wiederbelebung. Seine gründlichen Kenntnisse der konzertanten Literatur waren ihm Ansporn und Maßstab bei der Schaffung seiner eigenen 10 Instrumentalkonzerte und mehrerer konzertanter Werke mit verschiedenen Soloinstrumenten.

Klavierkonzerte
Nr. 1 D-Dur op. 17
Sätze: I. Andante. Allegro assai – II. Andante so stenuto quasi adagio – III. Allegro con fuoco.
Nr. 2 g-moll op. 22
Sätze: I. Andante sostenuto – II. Allegro scherzando – III. Presto.
Nr. 3 Es-Dur op. 29
Sätze: I. Moderato assai – II. Andante – III. Allegro non troppo.
Nr. 4 c-moll op. 44
Sätze: I. Allegro moderato. Andante – II. Allegro vivace. Andante. Allegro.
Nr. 5 F-Dur op. 103
Sätze: I. Allegro animato – II. Andante – III. Molto allegro.

Saint-Saëns schrieb sich die 5 Klavierkonzerte für die eigenen Auftritte als Pianist. Seinem musikalischen Anspruch genügte es aber nicht, nur Vehikel zur virtuosen pianistischen Selbstdarstellung zu schaffen. Obwohl der musikalische Verlauf wesentlich durch das Soloklavier bestimmt ist, zeigt auch die Anlage des Orchesterparts große Sorgfalt. Die verschiedenen Orchesterstimmen treten mit dem Soloinstrument in einen eng aufeinander abgestimmten Dialog.
Das *Klavierkonzert Nr. 2* ist am häufigsten in den Konzert- und Schallplattenprogrammen anzutreffen. Gleich zu Beginn fällt die ausgedehnte Solokadenz auf, die die Orientierung am 5. Klavierkonzert von Beethoven verrät. Eine weitere Besonderheit ist das Fehlen eines langsamen Satzes. Das musikalische Zeitmaß wird kontinuierlich gesteigert, angefangen in einem gemäßigten Tempo über ein kurzes Scherzo – eine Reminiszenz an Mendelssohn-Bartholdys »Elfenmusik« – bis hin zum wild-ausgelassenen Tarantella-Finale.
Dem Freund und Förderer Franz Liszt wurde das *4. Klavierkonzert* gewidmet. Die Anordnung der fünf Teile – entstanden aus der Zwei- bzw. Dreiteilung beider Sätze – bewirkt eine Symmetrie um das Allegro vivace. Einige Passagen dieses Werks erinnern in ihrer kunstvollen klanglichen Reduktion an spätere Werke des Widmungsträgers.

Zum Jubiläum seines 50jährigen Konzertierens schrieb sich Saint-Saëns das *5. Klavierkonzert* mit dem Beinamen »das Ägyptische«. Dieses Werk reflektiert musikalisch die häufigen Reisen, die der Komponist nach Nordafrika unternommen hatte. Insbesondere der 2. Satz – nach Saint-Saëns »eine Art Orientreise« – stellt mehrere relativ unverbundene Abschnitte nebeneinander, die die arabisch-orientalische Klangwelt beschwören. Die Rückkehr nach Paris macht darauf der virtuos-tänzerische Schlußsatz sinnfällig.

Werke für Violine und Orchester
Konzert Nr. 1 A-Dur op. 20 (1859)
Sätze: I. Allegro. Andante espressivo. Tempo I.
Konzert Nr. 2 C-Dur op. 58 (1858)
Sätze: I. Allegro moderato e maestoso – II. Andante espressivo – III. Allegro scherzando quasi allegretto.
Konzert Nr. 3 h-moll op. 61
Sätze: I. Allegro non troppo – II. Andantino quasi allegretto – III. Molto moderato e maestoso. Allegro non troppo.
UA: Paris 1881
Introduktion und Rondo capriccioso a-moll op. 28 (1863)
Havanaise E-Dur op. 83 (1887)

Drei seiner Werke für Violine und Orchester widmete Saint-Saëns dem charismatischen Violinvirtuosen Pablo de Sarasate. Schon das knapp gehaltene *Violinkonzert Nr. 1* weist den charakteristischen Kontrast von raffiniert-betörender Lyrik und effektbewußter Virtuosität auf.

Ein musikalisches Nachtstück im Barkarolenrhythmus ist der langsame Satz des *Violinkonzerts Nr. 3*. Seine melodische Schlichtheit und die klangliche Abtönung der begleitenden Orchesterstimmen erzeugen eine dichte Atmosphäre. Im Schlußsatz verbinden sich effektvoll Anklänge an spanische Folklore und ein choralartiges Thema.
Spanisches Kolorit kennzeichnen ebenfalls die beiden Paradestücke jedes Violinvirtuosen. Wie in einem Kaleidoskop wird der Reichtum spanischer Rhythmen und Melodien in *Introduktion und Rondo capriccioso* ausgebreitet. Melodisch-erotisches Raffinement und Leidenschaft finden in der *Havanaise* ihren Ausdruck.

Violoncellokonzerte
Nr. 1 a-moll op. 33 (1872)
Einsätzig: Allegro non troppo – Animato – Allegro molto – Allegretto con moto – Tempo I – Molto allegro.
Nr. 2 d-moll op. 119 (1902)
Sätze: I. Allegro moderato e maestoso – II. Andante sostenuto – III. Allegro non troppo.

Von den beiden Cellokonzerten harrt das 2. noch seiner Wiederentdeckung, wohingegen das 1. fester Bestandteil des Konzertrepertoires ist. Die traditionelle Dreisätzigkeit ist hier zur dreiteiligen Einsätzigkeit umgewandelt. Ein Triolenthema schafft den thematischen Zusammenhang in den Rahmenteilen. Der deutlich abgesetzte Mittelabschnitt greift auf das Modell des barocken Menuetts zurück, welches hier von einer Cellokantilene kontrastiert wird.

Erik Satie
1866 – 1925

»Ich bin sehr jung auf eine sehr alte Welt gekommen.« So charakterisierte Satie, eine Art Rousseau der Musik, treffend seine Position als Zerstörer überlebter und als Wegweiser kommender Entwicklungen. Er bekämpfte klassische und romantische Kunstideale, überhaupt jeden Akademismus. Er wollte eine Musik »ohne Soße« schreiben, womit natürlich die Wagnersche Klangopulenz gemeint war, und verachtete in seiner eigenen souverän den Unterschied zwischen ernstem und leichtem Genre. Er zählte zu den Mitbegründern von Surrealismus und Dadaismus und bahnte mit seinen unkonventionellen Ideen der aus Amerika kommenden Pop-, Minimal- und Concept-Art den Weg. Kein Wunder, daß sich John Cage auf ihn beruft.

Erik Leslie Satie wurde am 17. Mai 1866 in Honfleur (Normandie) als Sohn eines französischen Vaters und einer schottischen Mutter geboren, der er wohl seinen kauzigen Humor verdankte. Er studierte am Pariser Conservatoire, war aber so aufsässig, daß er es versäumte, sich ein solides akademisches Rüstzeug zu erwerben. Statt dessen schloß er sich dem Gefolge des merkwürdigen Rosenkreuzerapostels Sâr Péladan an, der genau den Wagnerkult verkörperte, gegen den seine Musik

schon damals gerichtet war. Das hinderte ihn aber nicht daran, gleichzeitig im »Chat Noir«, einem weltberühmten Kabarett und Treffpunkt der Pariser Bohème, als Hauspianist tätig zu sein. 1892 kehrte er den Rosenkreuzern endgültig den Rücken. 1898 zog er nach Arcueil, einer tristen Arbeitervorstadt im Süden von Paris, wo er mit Hingabe eine kindergartenartige Musikschule leitete. 1905, als fast 40jähriger, entschloß er sich, nochmals das theoretische Musikstudium aufzunehmen, das er an der strengen Schola cantorum nach drei Jahren mit »Sehr gut« abschloß. Dennoch schrieb er danach keineswegs anders als vorher. Schon seine frühen *Gymnopédies* verzichten auf jedes Getöse, ja auf Dynamik überhaupt. Sie beschwören mit provozierender Kargheit eine Art gymnastischen Reigentanz, wie ihn im alten Sparta nackte Jünglinge zu Ehren Apollons aufführten. Die Hinwendung zum Archaischen, zur Glaubenswelt des Mittelalters, wie sie sich ergreifend in seiner *Messe der Armen* ausspricht, ist die eine Seite seines Wesens. Die andere ist sein Hang zur Groteske, zur Welt des Kabaretts. Davon zeugen die Songs, die er für die Diseuse Paulette Darty schrieb, die Bühnenmusik zu *Jack in the Box* und vor allem sein großer Skandalerfolg, das Ballett *Parade*. Das verbindende Element ist die Vorstellung, daß Musik nicht überfrachtet klingen solle, sondern eher beiläufig und selbstverständlich; daher der Begriff der »musique d'ameublement«, den er 1920 mit Darius Milhaud erfand, ein musikalisches Pendant zur späteren Kunst des Environments, wie sie Kupkovič in seinen Wandelkonzerten realisiert hat.

Erik Satie, 1895

Grete Wehmeyer weist in ihrem fundamentalen Satie-Buch darauf hin, daß Saties kompositorisches Verfahren sich einer Art »Baukastenmethode« bedient, bei der relativ einfache Versatzstücke beliebig aneinandergereiht und kombiniert werden können, eine verblüffende Vorwegnahme der Prinzipien der Minimal-Art. Die dadaistische Seite in Saties Wesen kommt in den grotesken Titeln und Kommentaren zu seinen zahlreichen Klavierstücken zum Ausdruck, beispielsweise *Haltlose Präludien für einen Köter, Ausgetrocknete Embryos* und *Der überdrüssige Hahn im Korbe*. Berühmt sind die *Stücke in Form einer Birne*, die Antwort auf Debussys mahnenden Hinweis, daß er sich mehr um die Form seiner Stücke kümmern solle. Trotz seiner Wunderlichkeit wurde Satie schon zu Lebzeiten berühmt. Die Gruppe »Les Six« unter dem Vorsitz von Cocteau scharte sich um ihn und betrachtete ihn als ihren Schutzgeist; einige Schüler bezeichneten sich als École d'Arcueil. Satie starb arm, wie er gelebt hatte, am 1. Juli 1925 in Paris.

Parade
Ballet réaliste.
UA: Paris 1917

Das seltsame Werk, ein Konglomerat von Fugen, Tänzen, Märschen und Zwischenspielen, war als kubistisches Manifest gedacht, zu dem Cocteau einen Entwurf vorlegte und Picasso die Bühnenbilder schuf. Bemerkenswert ist die Verwendung ausgefallener Apparaturen zur Erzeugung von Geräuschen (Sirenen, Schreibmaschine, Revolver, ein schnarrendes Lotterierad und ein Bouteillophone: eine Reihe Flaschen mit verschiedenen Tonhöhen). Saties bereits die konkrete Musik ankündigende Partitur erregte bei der von Dia-

ghilew veranstalteten Uraufführung die Gemüter so, daß es zu Schlägereien kam.

Sokrates
Symphonisches Drama mit Stimmen.
UA: Paris 1918

Die Vertonung von Teilen der »Dialoge« Platons, die Leben und Tod des Sokrates zum Inhalt haben, ist Saties reifstes Werk, eine stilisierte Selbstdarstellung des »Monsieur le Pauvre«, wie er sich gern nannte. Die Musik ist von äußerster Einfachheit und Sanftmut und beschränkt sich auf einen unaufwendigen Parlando-Stil. Der 1. Satz, »Das Bankett« überschrieben, gibt ein Bild des Philosophen, der 2. zeigt ihn am Ufer des Ilissus, wo er im Gespräch mit einem Freund die Freuden des einfachen Lebens preist. Der 3. Satz schildert seinen gelassenen Tod. SH

Alessandro Scarlatti 1660 – 1725

Pietro Alessandro Gaspare Scarlattis Leben war geprägt von rastloser Produktivität. Der Ruhm des Komponisten liegt vor allem in seinen weit über 100 Opern begründet, die als Höhepunkte barocker Kompositionskunst gelten. Der Vater und Lehrer des heute populäreren Domenico Scarlatti wurde am 2. Mai 1660 in Palermo geboren. Wie einige seiner Geschwister erhielt Alessandro bereits in früher Jugend eine musikalische Ausbildung. Mit 12 Jahren schickten ihn die Eltern zum Studium nach Rom, wo ihn seine außergewöhnliche Begabung schnell zum Komponisten reifen ließ. Im Alter von 19 Jahren konnte er mit seiner Oper *Gli equivoci nel sembiante* erste Erfolge feiern. Die in Rom lebende Königin Christine von Schweden beglückte das Werk derart, daß sie Scarlatti 1680 zum Leiter ihres Hausorchesters bestellte. Anerkannt und verehrt von römischen und neapolitanischen Adelshäusern, hatte Scarlatti nun den Grundstein für seine Karriere gelegt, in der er, mit kurzen Unterbrechungen, über 40 Jahre hinweg an verschiedenen Musikinstitutionen in führenden Stellungen tätig war. Zum Höhepunkt seines Lebens geriet Scarlatti 1715 eine Ehre besonderer Art: Auf Vorschlag des Papstes wurde er zum Ritter geschlagen. Nach einem letzten Erfolg mit der Oper *Il trionfo dell'onore* verbrachte Scarlatti seine letzten drei Lebensjahre in Neapel, wo er am 22. Oktober 1725 starb. Außer seinen Opern, von denen nur 35 erhalten blieben, schuf Scarlatti rund 150 Oratorien und 600 Kantaten. Von seinen Instrumentalwerken vermitteln vor allem die 12 »Sinfonie di concerto grosso« einen Eindruck seiner Kompositionskunst. MH

Domenico Scarlatti 1685 – 1757

Das Jahr 1685 steht in seiner Bedeutung für die Musikgeschichte einzigartig da, hat es doch gleich drei außergewöhnliche Komponisten hervorgebracht: Georg Friedrich Händel, Johann Sebastian Bach und Giuseppe Domenico Scarlatti. Im Gegensatz zu den beiden Deutschen Händel und Bach, deren Ruhm weitgehend auf ihrem Gesamtwerk beruht, ist uns der Italiener Scarlatti vornehmlich als Schöpfer von 555 Cembalosonaten gegenwärtig, die er fast gänzlich in seiner zweiten Lebenshälfte schrieb. Als sechstes von zehn Kindern des Komponisten Alessandro Scarlatti wurde Domenico am 26. Oktober 1685 in Neapel geboren. Über seine Ausbildung ist wenig bekannt; man geht jedoch davon aus, daß er bei seinem Vater die Grundlagen des Komponierens erlernte. Nachdem Scarlatti schon früh als Organist und Komponist von sich reden gemacht hatte, ging er 1705 nach Venedig, wo er seinen Unterricht fortsetzte und Kollegen wie Händel und Vivaldi kennenlernte. Vier Jahre

später übersiedelte Scarlatti nach Rom. Er arbeitete dort als Opernkomponist und Dirigent, u. a. von 1713 bis 1719 an der Cappella Giulia im Vatikan. Der Weggang von Rom 1719 bedeutete eine Zäsur, den Beginn eines in künstlerischer wie persönlicher Hinsicht neuen Lebensabschnitts für Scarlatti. Er verließ Italien und avancierte 1720 zum Hofkapellmeister am portugiesischen Königshof in Lissabon, wo er die Tochter Johanns V. im Cembalospiel unterwies. Als die Infantin nach ihrer Heirat mit dem spanischen Thronfolger Ferdinand VI. nach Madrid verzog, folgte ihr Scarlatti. Bis zu seinem Tod am 23. Juli 1757 war er nun damit befaßt, am Hof zu unterrichten und regelmäßig Konzerte zu geben. Während dieser Jahre in Madrid komponierte Scarlatti überwiegend für das Cembalo, eine Folge seiner festgelegten Tätigkeit am Hof, aber auch einer besonderen Affinität zu diesem Instrument. Daß Scarlattis umfangreiches Sonatenwerk heute fest im Cembalisten- und Pianistenrepertoire verankert ist, bleibt vor allem dem Musikwissenschaftler und Cembalisten Ralph Kirkpatrick zu verdanken. Neben zahlreichen Forschungsbeiträgen hat Kirkpatrick eine kritische Neuausgabe der Sonaten mit veränderter chronologischer Numerierung vorgelegt. MH

Giacinto Maria Scelsi
1905 – 1988

Als Giacinto Maria Scelsi am 9. August 1988 im Alter von 83 Jahren in Rom verstarb, war er erst wenige Jahre einer breiteren Öffentlichkeit bekannt. 1905 in La Spezia in den Stand des Adels hineingeboren, genoß Scelsi eine aristokratische Erziehung. Rom, Paris, London und die Schweiz sind die äußeren Stationen, Ottorino Respighi, Alfredo Casella, Walter Klein (ein Schüler Arnold Schönbergs) und vor allem sein Freund Henri Michaux die wichtigsten künstlerischen Begegnungen innerhalb einer Biographie, die sich lediglich skizzieren läßt. Denn aufgrund seiner Absicht, als kompositorisches Subjekt im Sinne der abendländischen Schaffensvorstellung hinter seinen Werken zurückzutreten – er sah sich selbst in der Rolle eines Mediums –, existieren weder Photographien (Scelsi verwies statt dessen auf ein aus Kreis und Gerade bestehendes Zensymbol) noch präzise biographische Daten.

Die Beschäftigung mit fernöstlichem Gedankengut (er unternahm zahlreiche Reisen nach Afrika und Asien) befreite Scelsi aus einer gesundheitlichen und persönlichen Krise, die er in den Jahren 1940 bis 1950 erlitt, und ließ ihn ein eigenes Ausdruckskonzept entwickeln, das sein Werk ab den 50er Jahren durch Radikalität und künstlerische Offenheit prägte. Die Abwendung von den abendländischen Kompositionsverfahren bis zur Zwölftontechnik, also die prinzipielle Abkehr von bekannten Techniken, die nach seinen eigenen Aussagen auch seine Krise bedingt hatten, führte ihn zu einem gänzlich auf Klang und Ton gerichteten Kompositionsverfahren: Aus einem einzelnen Ton als Klang, der in der indischen Musikanschauung als Urschöpfungsprinzip gilt, leitet sich eine ganze Komposition her. Der Unterschied von Ton und Klang, von Kern und Hülle ist aufgehoben, und Klang wird in Scelsis 1964 entstandenem *4. Streichquartett* mit einer bis dahin beispiellosen Konsequenz zum Zentrum der kompositorischen Triebkräfte. Paradigmatischen Niederschlag über das Aushören des Tones (Mikrointervallik und Konzentration auf infrachromatische Spannungen) findet sich in den bereits 1959 entstandenen *Quattro Pezzi* (über jeweils 1 Note) für Orchester. Scelsi arbeitete häufig mit Tonbändern, auf denen er seine Improvisationen aufzeichnete. Die Tatsache, daß er andere Komponisten dafür bezahlte, diese Bänder zu übertragen, hat nach seinem Tod aufgrund von Berichten dieser Transkriptoren, sie hätten aus häufig nur »dilettantischen« Vorgaben die eigentlichen Werke hergestellt, zu einem Streit über die Qualität von Scelsis Werken und die Legitimität derartiger Schaffensweisen geführt. GT

Franz Schmidt
1874 – 1939

Unter den erfolgreichen österreichischen Komponisten der Zeit nach der Jahrhundertwende ist der am 22. Dezember 1874 in Preßburg geborene Franz Schmidt eine der interessantesten Begabungen in der Bruckner-Nachfolge. Als ehemaliger Solocellist des Wiener Hofopernorchesters ist Franz Schmidt im Element des Orchesterklangs groß geworden; als Meister der Satzkunst verwaltete er in erster Generation das noch frische Erbe von Bruckner und Brahms. Er studierte in Wien, machte sich als Cellist einen Namen, wirkte dann als hervorragender Pädagoge u.a. an der Wiener Musikakademie, deren Direktion er 1925 übernahm, und schuf als Komponist einige bedeutende Vokal- und Instrumentalwerke. Mehrfach geehrt und ausgezeichnet, starb er am 11. Februar 1939 in Perchtoldsdorf bei Wien.

Schmidt schrieb u.a. romantische Opern, Kammermusik und Orgelkompositionen sowie die erfolgreichen *Orchestervariationen über ein Husarenlied* (1931) und ein *Klavierkonzert Es-Dur* (1934). Seine Bedeutung liegt indes auf den Gebieten der Symphonie und des Oratoriums, wenn auch die Oper *Notre Dame* nach Victor Hugos Roman »Der Glöckner von Notre Dame« (UA: Wien 1914) sein populärstes Werk war. Das Zwischenspiel daraus ist noch heute ein beliebtes Konzertstück. Schmidts Hauptwerk ist jedoch das Oratorium *Das Buch mit sieben Siegeln* (1938). Auch seine vier Symphonien zeugen von einem an Reger gemahnenden satztechnischen Können im Dienst einer starken tondichterischen Phantasie. Am bekanntesten wurden die dreisätzige *Symphonie Nr. 2 Es-Dur* (1913), die stilistisch etwa zwischen Brahms und Richard Strauss steht, und die *Symphonie Nr. 4 C-Dur* (1934) mit vier ineinander übergehenden Sätzen.

Dieter Schnebel
geb. 1930

Dieter Schnebel, in höchst ungewöhnlicher Personalunion evangelischer Pastor und Avantgardist, steht mit der Radikalität seiner Denkansätze und Lösungen heute in der vordersten Front der musikalischen Entwicklung. Der Theologe Karl Barth, Adorno, Marx, Freud und Bloch haben Einfluß auf seine Ideenwelt gehabt, in musikalischer Hinsicht vor allem Cage und Stockhausen.

Schnebel wurde am 14. März 1930 in Lahr geboren, studierte Musik und Theologie und schrieb eine Dissertation über das Verhältnis von Rhythmik und Dynamik bei Arnold Schönberg. Seit 1956 war er Pfarrer in verschiedenen badischen und pfälzischen Gemeinden, 1956 Religionslehrer an einem Frankfurter Gymnasium, von 1970 bis 1976 Lehrer für Religion und Musik in München. Seit 1977 ist er Professor für Musikwissenschaft und Musikerziehung an der Hochschule der Künste in Berlin.

Nach anfänglicher Auseinandersetzung mit der Wiener Schule ging Schnebel schon bald dazu über, seine Aufmerksamkeit dem Prozeß des Entstehens von Musik und dem Wechselverhältnis von Komposition und Publikum zuzuwenden, ein Prozeß, den er mit »sichtbare Musik« umschreibt. Quartettstücke, bei denen der Dirigent einen anderen Takt anzeigt, als ihn die Musiker realisieren, bildeten den Auftakt; *Nostalgie* (1960/62) schließlich ist ein Solo für einen Dirigenten, der nach choreographischen Anweisungen ein nicht vorhandenes Orchester dirigiert, dessen imaginären Klang das Publikum sich vorzustellen hat, da der »Komponist« es ablehnt, fix und fertige Musik dem Hörer auf-

zuzwingen. Der nächste Schritt in der Aktivierung des Hörers war dann *ki-no, eine Nachtmusik für Projektoren und Hörer* (1967). In einem abgedunkelten Raum wird auf eine Leinwand ein graphisches Notenbild projiziert, das den Zuschauer anregen soll, sich analog dazu Musik vorzustellen. Von da war es nicht mehr weit bis zu *MO-NO-Musik zum Lesen* (1969). Hier kann der Musikfreund zu Hause bleiben und sich in Ruhe in die höchst reizvolle musikalische Graphik in Buchform vertiefen, die ihn auch mit Phantasieinstrumenten wie Makroorgel und Futorophon bekanntmacht. Die imaginierten Hörergebnisse dürften natürlich gemäß der investierten Fantasie höchst unterschiedlich ausfallen. Diese »Musik im Kopf« ist die genaue Parallele zur »Kunst im Kopf«-Devise der Concept-Art.

Da aber Schnebel der Mündigkeit des Hörers offenbar doch nicht so ganz traut, schreibt er daneben Werke, in denen die Emanzipation der ausübenden Musiker vorangetrieben wird. In *Glossolalie* (»Zungenreden«, ein theologischer Begriff) 1959/60 werden Sprachfragmente aus 30 Dialekten zu einer Klangcollage kombiniert, die bei jeder Aufführung zu anderen Ergebnissen führt. Dabei fallen die extremen Vokaltechniken auf, die alle Möglichkeiten vom Flüstern bis zum Schrei ebenbürtig neben dem Gesang zur Geltung bringen. Andere Versuche wie *Maulwerke*, *Atemzüge* oder *Gesums* zeigen schon im Titel das Interesse am physiologischen Akt des Entstehens von Musik.

Relativ spät hat sich Schnebel der Orchestermusik zugewandt, so mit dem 21teiligen Zyklus *Orchestra für mobile Musiker*, doch hat bei der Uraufführung (1978) der vom Komponisten verordnete »Lernprozeß für Musiker«, die zum lustvollen Improvisieren angehalten sind, Unmut beim Kölner Rundfunk-Symphonie-Orchester ausgelöst. In anderen Orchesterstücken setzt sich Schnebel mit Werken der Tradition auseinander wie in der *Schubert-Phantasie* für Orchester (1978), dem *Wagner-Idyll* für Kammerensemble (1980). Die *Symphoniestücke* für Orchester (1985) lassen 5 traditionelle Symphoniesätze zu Miniaturen zusammenschnurren. Ein Bezug auf literarische Werke liegt den *Metamorphosen des Ovid* (1987) zugrunde, die Achim Freyer in Szene gesetzt hat und der »Raummusik für Instrumente, Stimmen und sonstige Schallquellen« *Das Urteil* (1990) nach Kafkas gleichnamiger Erzählung. Schnebel ist auch ein bedeutender Musikschriftsteller. Er schrieb ein vorzügliches Buch über seinen Kollegen Mauricio Kagel »Musik – Theater – Film« (1970) und veröffentlichte 1972 den umfangreichen Sammelband »Denkbare Musik«. SH

Alfred Schnittke
geb. 1934

Alfred Schnittke ist ein Komponist von internationaler Geltung. Er wurde am 24. November 1934 in Engels, der Hauptstadt der damaligen Wolgadeutschen Republik, als Sohn einer Deutschen und eines Russen geboren. Die journalistische Tätigkeit der Eltern führte die Familie nach Wien, wo Schnittke von 1946 bis 1948 ersten Klavierunterricht erhielt. Der Ausbildung als Chordirigent von 1949 bis 1953 an einer Moskauer Musikfachschule folgte bis 1958 ein Studium der Komposition und der Instrumentation bei Jewgeni Golubow und Nikolai Rakow am Konservatorium Moskau, wo er selbst ab 1962 Instrumentation unterrichtete. Er lebte von 1972 an als freischaffender Komponist in Moskau und errang 1977 mit dem *Concerto grosso Nr. 1* internationale Anerkennung. Ende der 80er Jahre siedelte er nach Hamburg über, wo er als Nachfolger von György Ligeti eine Professur an der Hochschule erhielt.

Schnittke knüpfte in seinem umfangreichen, vielseitigen Schaffen bei Prokofjew und Schostakowitsch an (z. B. mit dem *1. Violinkonzert* von 1957), desgleichen aber auch bei Strawinsky. Als diese

Komponisten von der Musikwelt noch als Antipoden bewertet wurden, bekannte sich Schnittke u. a. mit der *Klaviersonate zu sechs Händen* von 1979 dazu, allen drei in gleicher Weise verpflichtet zu sein. Getrenntes zu einen, Ungleichzeitiges gleichzeitig zum Erklingen zu bringen, waren und blieben ihm wichtige Schaffensimpulse. »[...] darum denke ich, daß es vielleicht meine Aufgabe ist, dieses ganze stilistische Kaleidoskop festzuhalten, um etwas von unserer Wirklichkeit widerzuspiegeln« (Schnittke). Entsprechend setzte er sich mit verschiedenen Techniken der westeuropäischen Moderne auseinander, beschäftigte sich mit Dodekaphonie, Sonoristik und elektronischer Musik. Nach eigener Aussage stellte er »eklektische Syntheseversuche (Orff und Schönberg)« an, übte sich auch in den »unvermeidlichen Mannhaftigkeitsproben der seriellen Selbstverleugnung«. Um 1970 beschloß er, »aus dem bereits überfüllten Zug auszusteigen« und sich »zu Fuß weiterzubewegen«, das heißt, eigene Wege zu beschreiten.

Wie die 4 Concerti grossi (1977, 1981/82, 1985, 1988) stellen auch die 5 Symphonien (1972, 1979, 1981, 1984, 1988) Kristallisationspunkte in Schnittkes Gesamtschaffen dar, wobei das *Concerto grosso Nr. 4* und die *Symphonie Nr. 5* als ein Opus gefaßt sind. In diesen Werken vergegenwärtigt Schnittke Musik vergangener Zeiten per Zitat, flankiert sie durch zeitgenössische Klangereignisse, läßt Komponenten der Unterhaltungsmusik, der modernen Folklore wie der Kunstmusik ineinanderklingen, überlagert profane und sakrale Elemente und Musiken aus unterschiedlichen Weltkulturen. Es entsteht ein reizvoller Schwebezustand zwischen Nostalgie, Ironie und tieferer Bedeutung, faszinierend durch die Unerwartetheit und die Unwägbarkeit der Mittel. Schnittke hat in den 70er Jahren viel für den Film gearbeitet. Dieser Brotarbeit verdankt seine Musik Assoziationsbreite und Bildhaftigkeit. Das *Requiem* (1974/75) und die Faust-Kantate *Seid nüchtern und wachet* (1982/83), die Vorarbeit für eine geplante Faust-Oper, entstanden aus Musiken für Juri Ljubimow und dessen legendäres Theater an der Taganka und haben sich als eigenständige Konzertstücke durchgesetzt. Andererseits haben symphonische Werke wie die *Symphonie Nr. 1* und das *Concerto grosso Nr. 1* den Hamburger Choreographen John Neumeier zu seinen Balletten *Endstation Sehnsucht* (1983) und *Othello* (1985) inspiriert, hat Schnittke für ihn 1986/87 die Ballettmusik *Peer Gynt* komponiert.

Künden bereits in den frühen Werken eruptive Klangballungen vom Leiden an der Welt, hymnisch-emphatische Melodik vom Dank an das Leben, so verstärken sich diese Momente nach dem 1985 erlittenen schweren Schlaganfall, mit dem Schnittke in einen »neuen Lebenskreis« eintrat. Schlüsselwerke dieser neuen Periode sind das für Juri Baschmet 1985 fertiggestellte *Bratschenkonzert* sowie das für Natalia Gutman komponierte *1. Cellokonzert* von 1985/86. Neben dem *3. Violinkonzert* von 1978 und dem Gidon Kremer gewidmeten *4. Violinkonzert* von 1984 haben sich diese beiden Konzerte die internationalen Konzertsäle erobert, gelten sie – wie auch die Symphonien und vor allem die Concerti grossi – bereits als klassische Werke der Moderne. HSN

Othmar Schoeck
1886 – 1957

Als Sohn eines Landschaftsmalers wurde Othmar Schoeck am 1. September 1886 in Brunnen am Vierwaldstätter See geboren. Zunächst wollte er auch Maler werden, doch dann drängte es ihn so stark zur Musik, daß man ihn »nicht mit vier Rossen« davon hätte abbringen können. Von Max Reger entdeckt, fügte sich Schoeck für einige Zeit in Zürich und Leipzig in den akademischen Zwang, befreite sich aber bald wieder davon und bildete sich autodidaktisch weiter. Er ertrug keinerlei Einengung

durch Schule und Konvention und suchte unbeirrt seinen ganz eigenen Weg. Dieser Entwicklungsgang ist als innerlicher Prozeß zu verstehen. Äußerlich blieben Schoecks Lebensansprüche bescheiden; er wollte »nur ein Loch mit einem Klavier darin und ein Wirtshüsli in der Nähe« haben. Eine Zeitlang wirkte er als Chorleiter und von 1917 bis 1944 als Dirigent der Symphoniekonzerte in St. Gallen, konzentrierte sich aber bald weitgehend auf sein kompositorisches Schaffen. Vor allem als Komponist von Liedern, Gesängen und Chören nach Texten von Goethe, Heine, Lenau, Eichendorff, Matthias Claudius, Mörike, Conrad Ferdinand Meyer, Gottfried Keller, Hermann Hesse u. a. ist Schoeck von großer Bedeutung. Er schrieb aber auch interessante Bühnenwerke, darunter das Singspiel *Erwin und Elmire* nach Goethe (UA: Zürich 1916), die dramatische Kantate *Vom Fischer un syner Fru* nach dem Märchen der Brüder Grimm (UA: Dresden 1930) und die Opern *Penthesilea* nach Kleist (UA: Dresden 1927; Neufassung: Zürich, 1928) und *Das Schloß Dürande* nach Eichendorff (UA: Berlin 1943). Von seinen Instrumentalwerken sind vor allem die *Suite in As-Dur* op. 59 für Streicher (1945), ein *Violin-*, ein *Cello-* und ein *Hornkonzert* sowie zwei Streichquartette zu nennen. Als einer der bedeutendsten Schweizer Komponisten unseres Jahrhunderts starb Othmar Schoeck am 8. März 1957 in Zürich.

Penthesilea
Oper in einem Akt – Text vom Komponisten nach dem gleichnamigen Drama von Heinrich von Kleist.
UA: Dresden 1927
Personen: Penthesilea, Königin der Amazonen (MS) – Protheo (S) und Meroe (MS), Fürstinnen der Amazonen – Oberpriesterin der Diana (A) – Achilles (Bar) und Diomedes (T), griechische Könige – Ein Herold (Bar) – Hauptmann, Priesterinnen, Amazonen, griechische Krieger.
Ort und Zeit: Schlachtfeld bei Troja während des Trojanischen Krieges.

Die Oper behandelt einen Stoff der antiken griechischen Sage: die Liebe des Achilles, des griechischen Helden im Kampf gegen Troja, zu Penthesilea, der Königin des mit den Trojanern verbündeten kriegerischen Frauenvolks der Amazonen.
Achilles hat Penthesilea in der Schlacht besiegt, doch von Liebe zu ihr erfaßt, schenkt er ihr Leben und Freiheit. Durch ihre Niederlage tief getroffen, sinkt Penthesilea ohnmächtig in die Arme der Amazonenfürstin Prothoe. Als sie wieder zu sich kommt, glaubt sie, nur geträumt und Achilles in ihrer Gewalt zu haben. Beide erkennen ihre Liebe zueinander. Achilles soll mit ihr auf die Amazonenburg Themiscyra kommen, doch er verlangt, daß die Königin ihm auf den Thron seiner Väter folgt. Da wendet sich das Kriegsglück, und Achilles eilt zu den fliehenden Griechen. Die Oberpriesterin verflucht Penthesilea, die Achilles aus Liebe vor den Pfeilen der Amazonen schützt, und entbindet die mit ihrer liebenden Zuneigung den Gesetzen des kriegerischen Matriarchats zuwiderhandelnde Königin ihrer Pflichten. Als Achilles sie zum erneuten Zweikampf auffordert, glaubt Penthesilea, er wolle ihre Schwäche verhöhnen und sie demütigen. Ihre Liebe verwandelt sich in Haß. Sie tötet den ihr waffenlos entgegenkommenden Achilles und läßt ihn von wilden Tieren zerfleischen. Zu spät erkennt Penthesilea, daß Achilles sie wahrhaft liebt, und stirbt aus Reue.

Arnold Schönberg
1874 – 1951

Arnold Schönberg erschloß mit seiner Musik einen Material- und Ausdrucksbereich, der vor ihm noch kein Thema war: die Angst des modernen Menschen. Als Zentralereignis der Wiener Moderne stand Schönbergs musikalische Poetik im Spannungsfeld zwischen der »richtig verstandenen musikalischen Tradition« (Schönberg) und einem neuen Ausdrucksbedürfnis, das dem »Triebleben« der Klänge in unerhörter Weise nachzugeben verstand und so den entscheidenden Schritt über den Rubikon wagte. Mit seiner »Emanzipation der Dissonanz« eröffnete Schönberg die neuartigen Klangwelten jen-

Arnold Schönberg, 1926

seits der Dur-Moll-Tonalität, die ohnehin im Zuge der Spätromantik an ihre Grenzen gestoßen war. Mit dem vierten Satz seines *2. Streichquartetts,* einer Vertonung des Gedichts »Ich fühle luft von anderem planeten« von Stefan George, und vollends mit dem Liederzyklus *Das Buch der Hängenden Gärten* op. 15, ebenfalls auf Texte von Stefan George, ließ Schönberg die Grenzen der tonalen Harmonik hinter sich. »Mit den Liedern nach George ist es mir zum ersten Mal gelungen, einem Ausdrucks- und Form-Ideal nahezukommen, das mir seit Jahren vorschwebt. Es zu verwirklichen, gebrach es mir bis dahin an Kraft und Sicherheit. Nun ich aber diese Bahn endgültig betreten habe, bin ich mir bewußt, alle Schranken einer vergangenen Ästhetik durchbrochen zu haben«, schrieb er im Januar 1910. Seine Musik wurde, durchaus in Parallele zu Sigmund Freuds Entdeckung des Unbewußten, zum Traumprotokoll, zu einer Sprache der »Wahrheit« anstelle des Erbaulichen und Gefälligen. Wie Karl Kraus einen lebenslangen, im übrigen vergeblichen Kampf gegen die »Phrase« in Wort und Schrift geführt hat, so wollte auch Schönberg die Musik von dem Floskelwesen befreien und ihr wieder die Gedankenarbeit zurückgeben, die sie schon längst einmal besessen hatte: bei Johann Sebastian Bach, bei den Wiener Klassikern, vor allem bei Joseph Haydn und später auch in der Musik von Brahms, die Schönberg besonders schätzte. Die an sich nicht neue Auffassung der Musik als tönender Gedankenreihe – schon Friedrich Schlegel sprach um 1800 davon – war von Schönberg durchaus als Polemik gegen die akademische Formenlehre gemeint, der er nicht zu Unrecht vorwarf, sie rede nur von Anfang und Ende eines Werkes, nicht aber vom musikalischen Zusammenhang, auf den es aber in erster Linie ankomme. Und tatsächlich mutet Schönbergs Musik dem Hörer eine ungewohnte Aufmerksamkeit zu, die Bereitschaft, sich auf den tönenden Diskurs einzustellen, der ausdrücklich gegen die »Erwartung, daß Musik als eine Folge gefälliger sinnlicher Reize dem bequemen Hören sich präsentiere« (Th.W. Adorno) verstößt. Das zeitlebens geplante Buch Schönbergs über die Lehre vom musikalischen Zusammenhang blieb zwar leider ungeschrieben, doch machte er als genialer Lehrer einen großen Schülerkreis mit diesem Ansatz in einer Weise vertraut, daß es kaum übertrieben erscheint, die Einsichten Schönbergs in den musikalischen Zusammenhang heute als Gemeinplatz adäquaten Musikverständnisses zu erklären.

Der Übergang von der traditionellen Tonalität, die im übrigen bereits in Beethovens »Großer Fuge« und spätestens in Wagners »Tristan und Isolde« nachhaltig in ihrem Geltungsbereich gestört worden war, zur »freien« Welt jener dissonanten Klänge, die gleichwohl ohne Willkür angeordnet sind, statt dessen subtil »ausgehört« wurden, ist vergleichbar dem ebenfalls um 1910 lokalisierbaren Abschied der Malerei von der Gegenständlichkeit zugunsten »abstrakter« Gestalten und Formen bei dem mit Schönberg befreundeten Wassily Kandinsky. In dieser Zeit betätigte sich Schönberg selbst als Maler und schuf zahlreiche Bilder seelischer Innenräume, die dem gleichen Ausdrucksbedürfnis entsprachen wie seine Musik. »Malen bedeutet für mich in der Tat dasselbe wie Komponieren«, schrieb er. Zeitgenossen sprachen von »Gehirnakten«, die Schönberg in den Bildern umgesetzt habe, und Oskar

Kokoschka nannte ihn sogar einen »Realisten, der genau seine Visionen festhalten will.« Der Akzent liegt dabei auf »genau«, denn Schönberg bestand darauf, seine künstlerischen Visionen in ein präzis kalkuliertes Material überzuführen, duldete keine Ungenauigkeiten.

In kleinbürgerlichen Verhältnissen wurde Schönberg am 13. September 1874 in der Wiener Leopoldstadt, dem ghettoartigen Judenviertel, geboren und begann bereits in jungen Jahren autodidaktisch Kammermusik in der Mozart- und Brahms-Nachfolge zu komponieren: »Es fällt mir auf« schrieb Schönberg später, »daß ich ziemlich früh eine Mozartbiographie gelesen habe, die mich dazu anregte, meine Kompositionen ohne Zuhilfenahme eines Instruments zu schreiben.« Die Eltern waren nicht musikalisch tätig, und so kam es, daß Schönberg eine Banklehre begann, die er jedoch abbrechen konnte, als ein Bankrott eintrat. Sein erstes handwerkliches Rüstzeug als Komponist erhielt er durch Studien bei seinem späteren Schwager Alexander von Zemlinsky, der ihn auch mit der Welt Richard Wagners vertraut machte. Um die Jahrhundertwende sah sich Schönberg aus finanziellen Gründen gezwungen, Operetten zu instrumentieren und eine Stelle an Ernst von Wolzogens Berliner Kabarett »Überbrettl« anzunehmen. Richard Strauss vermittelte ihm auch eine Position als Theorielehrer am Berliner Sternschen Konservatorium, doch kehrte Schönberg 1903 nach Wien zurück, wo Anton Webern und Alban Berg seine Schüler wurden. In späteren Jahren ging er noch zweimal nach Berlin, zuletzt 1925 als Nachfolger Ferruccio Busonis an die Kompositionsklasse der Berliner Musikhochschule, die er auf Druck der Nationalsozialisten 1933 verlassen mußte. In Paris kehrte er zum jüdischen Glauben zurück (Zeuge der Rekonversion war Marc Chagall) und emigrierte im Oktober 1933 endgültig in die USA, wo er am 13. Juli 1951 in Los Angeles starb, ohne seine Heimat wiedergesehen zu haben. In den amerikanischen Jahren mußte er sich seinen Lebensunterhalt durch Unterrichten verdienen, schrieb auch etliche Gelegenheitswerke, darunter Stücke für Hochschulorchester, in denen er scheinbar zur Tonalität zurückkehrte, in Wirklichkeit aber seine Erfahrungen mit der nicht-tonalen Schreibweise darin einbrachte.

Neben seiner umfangreichen Lehrtätigkeit, auch im privaten Kreis, fand Schönberg immer wieder Zeit genug, mit programmatischen Texten, Vorträgen, Pamphleten und ästhetischen Manifesten (etwa gegen den »Neoklassizismus« der 20er Jahre) für die Sache der Musik als Statthalterin der künstlerischen Wahrheit zu kämpfen, darunter auch ausdrücklich für die Musik Gustav Mahlers (Prager Rede 1913), vor allem aber des von ihm verehrten Brahms, dessen zukunftweisende Kompositionstechnik der (von Schönberg so genannten) »entwickelnden Variation« er als erster erkannte und in dem Aufsatz »Brahms, the Progressive« (1947) erläuterte. Schönberg verstand die Geschichte der Musik seit Bach als Problemgeschichte des Komponierens und knüpfte damit an die Art Beethovens an, immer wieder neue kompositorische Fragen aufzuwerfen und sie von Stück zu Stück erneut zu beantworten. Die musikalischen Entdeckungen, die er dabei machte, und die Innovationen, die er schuf, waren nicht das Produkt künstlerischer Willkür, wie man ihm zeitlebens unterstellen wollte, sondern entsprangen einem genialen Formwillen, auf den sich der Autodidakt Schönberg berufen konnte wie kaum ein anderer Komponist des 20. Jahrhunderts. Immerhin löste er mit seiner »Emanzipation der Dissonanz« eine kopernikanische Wende innerhalb der Musikgeschichte aus und brach die Bahn für ein neues musikalisches Bewußtsein. Wenn er immer wieder darauf beharrte, Kunst komme nicht von »Können«, sondern von »Müssen«, dann war das genau gegen die Willkür beim Erreichen des musikalischen Neulands gerichtet.

Schönbergs Weg zur sogenannten Atonalität – ein Begriff, den er gar nicht mochte – und, Anfang der 20er Jahre, zur Systematisierung der neuen Klangwelten in dem Verfahren der »Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen« (später kurz »Zwölftontechnik« genannt) zeigt sein Streben, das »Triebleben« der Klänge, ihre internen Spannungsverhältnisse abzuhorchen auf Gestaltungskräfte, die sozusagen im Hintergrund einer Komposition wirksam sind. Den Vordergrund bildet die »Geschichte« der konkreten thematischen Gestalten; darin war Schönberg durchaus konservativ dem

späteren 19. Jahrhundert verhaftet. Er verstand die musikalische Form als »Kraftfeld« und zugleich als Prozeß, nicht etwa als vorgegebene äußere Hülle für die thematische Arbeit, eine zweifelhafte Formvorstellung, die ohnehin auch für die Musik Beethovens, Brahms' und Mahlers nicht zutrifft. Auf den Verlust der musiksprachlichen Konventionen nach dem Zerfall der Tonalität antwortete Schönberg mit einer radikalen Neubestimmung des musikalischen Zusammenhangs, der sozusagen das Innere der Musik nach außen kehrt und den Hörer am Prozeß der Form teilnehmen läßt. Der häufig geäußerte Vorwurf gegen Schönberg, seine Musik sei reine Gehirnakrobatik, klinge nur spröde und sei kaum durchhörbar, ist wohl in erster Linie den vielen unzulänglichen Aufführungen anzulasten, weniger dem tatsächlich so deutlich Komponierten. Nichts war Schönberg wichtiger als die faßliche Artikulation der musikalischen Form. Zeitweise kam er deshalb auf die Idee mustergültiger Aufführungen (nicht nur eigener Werke) in dem eigens gegründeten Wiener »Verein für musikalische Privataufführungen«, der vom November 1918 bis 1921 bestand. In Analogie zu dem esoterischen Kreis um Stefan George mit seinen Gedichtvorträgen in vorbildlicher Phrasierung wurden hier für die Vereinsmitglieder – unter Ausschluß der Öffentlichkeit, vor allem der Musikkritiker – zahlreiche Modellinterpretationen neuerer Musik einstudiert und zur Aufführung gebracht. Das Experiment verband hochmütige Isolation mit einer bislang unbekannten Werktreue und lieferte den praktischen Beweis für die Notwendigkeit gewissenhafter Beschäftigung mit der Musik.

Schönberg verfügte zwar nicht über das messianische Bedürfnis Stefan Georges, aber er sah sich als Künstlergestalt im Sinne Richard Wagners: Was er für die Bühne schrieb, war in erster Linie eine Selbstreflexion, sofern es eigene Texte waren oder psychoanalytische Protokolle, wie im Fall des Monodrams *Erwartung* nach einem Text der Wiener Medizinstudentin Marie Pappenheim (1909). Einige seiner dramatischen Texte hat er gar nicht vertont, darunter die Auseinandersetzung mit dem Judentum *Der biblische Weg* (1927), die in den Umkreis der späteren, unvollendeten Oper *Moses und Aron* (1926 – 1933) gehört. Das spekulative Moment seiner Bühnenvisionen kommt am deutlichsten in der *Glücklichen Hand* (1913) zum Ausdruck. Hier ist es die romantische Gestalt des Künstlers, »der zwanghaft auf sein Ich zurückgeworfen im Dienste an seiner Kunst Verzicht leisten muß auf Liebe und Gesellschaft und der allein in dem Trost findet, was er kraft seiner Leiden mit seiner begnadeten, eben glücklichen Hand schafft« (Leo Karl Gerhartz). In diesem für Schönbergs Ästhetik zentralen Werk wird gewissermaßen mit den Mitteln der Bühne komponiert; selbst das Licht wird in einem Farben-Crescendo zum kompositorischen Element erhoben. Das Grundprinzip dieser umfassenden Bühnenkomposition besteht darin, »daß ein zweifellos der Handlung entspringender seelischer Vorgang nicht nur durch Gesten und Bewegung und Musik ausgedrückt ist, sondern auch durch Farben und Licht; und es muß einleuchten, daß Gesten, Farben und Licht hier ähnlich behandelt werden wie sonst Töne« (Schönberg). Der umfassende Anspruch des Künstlers Schönberg könnte kaum deutlicher formuliert werden.

Opern

Erwartung

Monodram in einem Akt op. 17 (1909)
UA: Prag 1924

Schönbergs erstes Bühnenwerk, das Monodram *Erwartung*, ist zugleich der erste Versuch, ein Stück psychoanalytisches Musiktheater zu schreiben. In Marie Pappenheims Text, so notdürftig er literarisch gesehen auch ist, findet sich das authentische Dokument eines klinischen Sachverhalts, aus dem Schönberg mit seiner Musik eine »Phänomenologie der Angst« (Adorno) herauslas. *Erwartung* ist im Grunde eine große Einzelszene im Typus von »Szene und Arie«, aber völlig verwandelt. Analog zum »inneren Monolog«, den einige Jahre später James Joyce in die Literatur eingeführt hat, entfaltet sich die einzig im krankhaften seelischen Innenraum jener Frau, die ihren (toten) Geliebten sucht, angesiedelte Handlung von *Erwartung* als eine Art Zeitlupe der jäh erlebten Schrecksekunde; dies im Gegensatz zur *Glücklichen Hand*, bei der die Fülle der erlebten Zeit sozusagen auf einen Zeitraffer projiziert erscheint. *Erwartung* ist das erste freudianische Musikdrama, und das buchstäblich, denn Bertha Pappenheim, eine Verwandte der Textdichterin, war eben ge-

nau jene »Anna O.«, deren »Fall« Freud geschildert hat. In *Erwartung* wird die einsame Frau, wie es Adorno ausgedrückt hat, der Musik als analytische Patientin überantwortet, und die Musik ist so ungebunden wie das Seelenleben selber. Es gibt keine herkömmlichen Formprinzipien mehr; Schönberg zog die äußersten Konsequenzen aus dem Stoff und komponierte eine völlig athematische Musik, bei der er keine Wiederholungen mehr verwendete. Die Musik wird hier zum Ausdruck realer seelischer Leiden. Das Unbewußte wird zum Gegenstand der Musik; der Übergang der Frau zum Wahnsinn ist fließend. Robert Craft hat die – von Götz Friedrich im Dezember 1985 an der Wiener Staatsoper szenisch umgesetzte – These aufgestellt, der Geisteszustand der Frau, ihre Vorstellungen statt Handlungen, sei das eigentliche Sujet, nicht die Suche nach der Leiche ihres Mannes, denn es besteht der Verdacht, daß sie es selber war, die ihn aus Eifersucht umgebracht hat, und nun, wie üblich, zum Tatort zurückkehrt. Das ganze Stück sei demnach vergleichbar einem psychologischen Geständnis.

Moses und Aron

Oper in drei Akten (unvollendet) – Text vom Komponisten nach dem 2. Buch Mose (Kap. 3, 4 und 32).
UA: NWDR Hamburg 1954 (konzertant, ohne den Text des 3. Aktes); Zürich 1957 (szenisch, ohne den Text des 3. Aktes); Berlin 1959 (szenisch, mit dem Text des 3. Aktes, gesprochen zu Musik aus der 1. Szene des 1. Aktes).
Personen: Moses (Sprechrolle) – Aron (T) – Mädchen (S) – Jüngling (T) – Mann/Ephraimit (Bar) – Priester (B) – Eine Kranke (A) – Nackter Jüngling (T) – Vier Jungfrauen (S und A) – Vier Jünglinge (T und B) – 6 Solostimmen im Orchester (S, MS, A, T, Bar, B) – Stimme aus dem Dornbusch (mehrfach besetzt) – Die 70 Ältesten (B und Komparsen) – Bettlerinnen und Bettler (A, B) – Einige Greise (T) – 12 Stammesfürsten (T, B) – Chor der Hebräer – Tänzer und Tänzerinnen – Statisten.

Moses und Aron. Bayerische Staatsoper München, 1982. Inszenierung: Giancarlo del Monaco. Wolfgang Neumann als Aron in der Mitte

Ort und Zeit: In der Wüste und vor dem Berg der Offenbarung in alttestamentarischer Zeit.

Moses erhält von der Stimme Gottes aus dem brennenden Dornbusch den Auftrag, das Volk Israel aus der ägyptischen Knechtschaft zu befreien und es zum Glauben an den »einzigen, unsichtbaren, unvorstellbaren« Gott zurückzuführen. Moses fürchtet sich vor diesem Auftrag, weil er zwar Gott als Gedanken, nicht aber als Wort erfassen kann. Die Stimme Gottes verheißt ihm jedoch, sein Bruder Aron werde sein Mund sein. Bei der Auseinandersetzung der Brüder in der Wüste besteht Moses auf der rein geistigen Erkenntnis Gottes, während Aron bezweifelt, daß das Volk an einen unsichtbaren Gott glauben könne. Bei den Israeliten hat sich das Gerücht eines »neuen Gottes« herumgesprochen, und manche vermuten neue Unterdrückungen; ein Priester lehnt die Vorstellung eines einzigen Gottes als unzweckmäßig ab. Moses und Aron erscheinen mit der Verkündigung des Gottesgedankens, stoßen aber auf die Vorurteile des Volkes. Da Moses sich nur schwerverständlich ausdrücken kann, unterbricht ihn Aron mit sichtbaren Zeichen der magischen Kräfte Gottes, um die Bereitschaft des Volkes zum Auszug aus Ägypten zu steigern. Schließlich ist das Volk nach dem dritten Wunder bereit, die Fesseln abzuwerfen und sich einer ungewissen Zukunft in der Wüste zu überlassen.
Moses hat sich auf den Berg der Offenbarung zurückgezogen, und das Volk glaubt, der neue Gott habe sie verlassen. Vor der drohenden Anarchie flüchten die 70 Ältesten zu Aron und bitten ihn, dem Volk die alten, sichtbaren Götter wiederzugeben. Aron läßt das »Goldene Kalb« errichten und das Volk in blutrünstiges Heidentum zurückfallen. Auf dem Höhepunkt der Ausschweifungen erscheint Moses mit den Gesetzestafeln. Im Gegensatz zum Bericht des Alten Testaments zertrümmert er sie erst, nachdem er Aron zur Rede gestellt und erkannt hat, daß der Gottesgedanke in reiner Form nicht in Worten ausgedrückt werden kann. Auch die Tafeln sind nur begrenzte Bilder. Verzweifelt bricht Moses zusammen, da ihm das rechte Wort fehlt.
Obwohl Schönberg einen Textentwurf zum dritten Akt (Moses erhebt sich zum Richter über Aron) hinterlassen hat, ließ er die Komposition seines Hauptwerkes, entstanden 1930–1932, unvollendet. Das zentrale Thema, das jüdische Bilderverbot, enthält eine Forderung, die keine eindeutige Lösung zuläßt: Im Gottesgedanken und in dessen Auftrag ist sowohl die Erleuchtung des Moses als die Vermittlerrolle des Aron enthalten. Es geht um die Einheit von Wort und Gedanke, während das »Goldene Kalb« für den falschen Weg vom Wort zum (begrenzten) Bild steht. Dennoch komponierte Schönberg den Konflikt zwischen Gedanke und Bild in einer Form aus, die selber für die Sinnlichkeit einsteht: die Oper. Wie so oft bei Schönberg, handelt es sich auch hier um ein verstecktes Künstlerdrama: Schönberg verstand sich, kaum anders als Richard Wagner, als Sprachrohr höherer künstlerischer Wahrheit. Als musikalische Prophetengestalt wollte er jenes »unerbittliche Denkgesetz« durchsetzen, das sich in der musikalischen Struktur konkret widerspiegelt: die höhere Einheit von strenger Zwölftonkonstruktion und sinnlichem Ausdrucksreichtum. Beispielhaft dafür ist das Verhältnis zwischen Moses und Aron als musikalischer Gegensatz gestaltet: Moses spricht, Aron singt als verführerischer Tenor.

Orchesterwerke

Gurre-Lieder

entstanden 1900/01 – 1911

Im Zentrum des tonalen Frühwerks steht die Riesenpartitur der *Gurre-Lieder*, an der Schönberg – mit Unterbrechungen – bis 1911 (Fertigstellung der Instrumentation) gearbeitet hat. Der Text stammt aus dem Gedichtzyklus »Gurresange« des dänischen Dichters, Naturforschers und Pantheisten Jens Peter Jacobsen (1868) und behandelt die alte nordische Sage von der heimlichen Liebe des Königs Waldemar zu der jungen Tove, verknüpft mit dem Stoffkreis der nächtlichen, wilden Jagd der unglücklichen Toten. Das Geschehen des ersten Teils, in dem Schönberg in ekstatischen Gesängen die Dialoge zwischen den Liebenden und auch die große Klage der Waldtaube des Schlosses von Gurre im Norden Seelands um den gewaltsamen Tod Toves vertont hat, spielt sich in den Gedichten nur indirekt ab; greifbare Gestalt nimmt es in Schönbergs Musik an, die überhaupt erst die seelischen Vorgänge enthüllt. Bis heute steht die Partitur jedoch in dem Verdacht, sie verfolge ausschließlich hypertrophe Klangeffekte; in Wirklichkeit verstand es Schönberg, mit der Riesenbesetzung (Solisten, Chöre und Orchester) äußerst ökonomisch umzugehen und nur an bestimmten Stellen die ganze Machtfülle des großen Apparats auszunutzen, vor allem am Schluß des dritten Teils, bei jener musikalischen Schilderung des Sonnenaufgangs, der mit dem Sonnenuntergang des Anfangs korrespondiert und außerdem das Geschehen transzendiert. Der kurze zweite Teil des Werkes enthält lediglich die Anklage Waldemars gegen Gott, daß er den Tod Toves zugelassen habe. (Sie wurde von der Frau Waldemars aus Eifersucht umgebracht.) Im dritten Teil geht die Handlung von der nächsten Jagd des toten Waldemar mit seinen Mannen über in die pantheistische Aufhebung der Liebestragödie durch das Lebensgefühl des neuen Tages. Mit dem Auftritt des Hofnarren Klaus Narr tritt die entscheidende Brechung der Handlung ein, denn der Narr ist nichts anderes als die

sarkastische Verzerrung Waldemars. Als Kontrast dazu wird zum letztenmal die Stimme Waldemars hörbar, der nun Gott droht, mit seiner wilden Jagd ins Himmelreich einzudringen, falls Gott auch noch das Seelenbündnis zwischen ihm und Tove zerreiße. Waldemars Mannen kündigen die Morgendämmerung an, und alles zerfließt in dem Naturbild des Sommerwindes.

Kammersymphonie Nr. 1 op. 9
entstanden 1906

Schönbergs *Kammersymphonie Nr. 1* ist ein Schlüsselwerk der Musik des 20. Jahrhunderts. Die aufsteigende Quartenfanfare des Anfangs ist nicht nur das Signal für die neue musikalische Klangwelt, sondern auch der Ausdruck jener Krise der Tonalität, aus der Schönberg kurz darauf die Konsequenzen zog. Zugleich ist diese Fanfare eine Exposition des hektischen Tonfalls, der für das Werk insgesamt gilt. Mit der *Kammersymphonie Nr. 1* eroberte sich Schönberg ein musikalisches Terrain, das den expansiven Typus sowohl der Mahlerschen Symphonie als auch der symphonischen Dichtungen eines Richard Strauss aufgeben konnte zugunsten einer Konzeption, die Reinhold Brinkmann als »gepreßte Symphonie« bezeichnet hat. Damit ist die Aufhebung der Trennung von Kammer- und Orchestermusik ebenso gemeint wie die Emanzipation einer höchst komplexen Struktur, die das, was früher sich in großen Zeitspannen ereignete, in der Vertikale zusammenstaucht. Die kontrapunktische Verflechtung der Themen und die durchgehende Form (vier Sätze in einem) spiegeln sich in der solistischen Verwendung des (kleinen) Orchesters wirksam wider. Der neuartige Formverlauf zieht die Summe aus den symphonischen Bestrebungen der Spätromantik: Schönberg komponierte eine nur scheinbar einsätzige Symphonie, enthält sie doch alle vier herkömmlichen Sätze einschließlich einer zentralen Durchführung vor dem langsamen Satz. Diese thematisch sehr komplexe Durchführung ist der Drehpunkt der gesamten inneren Entwicklung, denn die Ecksätze sind im Verhältnis von Exposition und Reprise aufeinander bezogen. Die somit nur implizit gegebene Satzfolge bildet die äußeren Orientierungspunkte eines durchgehenden Formprozesses, der musikalischen »Gedankenarbeit«, die keine einfache Reprise mehr zuläßt. Der Schlußteil ist deshalb eine stark veränderte Wiederkehr und Zusammenfassung des gesamten thematischen Materials.

Kammersymphonie Nr. 2 op. 38
entstanden 1906 – 1939

Kurz nach der Komposition der *Kammersymphonie Nr. 1* begann Schönberg im August 1906 mit den Vorarbeiten zu einer weiteren Kammersymphonie, vollendete aber zunächst nur den ersten der zwei vorgesehenen Sätze und skizzierte den Anfang des zweiten Satzes, den er im Jahre 1911 etwas weiterführte, ohne zu einem verbindlichen Ergebnis zu gelangen. Erst nach seiner Emigration in die Vereinigten Staaten (25. Oktober 1933) ergab sich die äußere Möglichkeit, das Werk zu vollenden, da der mit Schönberg befreundete Dirigent Fritz Stiedry den Auftrag dazu erteilte. Inzwischen war aber Schönbergs stilistische Entwicklung so weit fortgeschritten, daß an eine Rekonstruktion des einstmals Geplanten nicht zu denken war. Dennoch begann Schönberg im Sommer 1939 mit der Weiterarbeit. »Die meiste Zeit«, schrieb er damals an den Auftraggeber, »verbringe ich damit, herauszufinden: ›Was hat der Autor hier gemeint?‹ – Mein Stil hat sich ja inzwischen sehr vertieft, und ich habe Mühe, das, was ich berechtigterweise seinerzeit im Vertrauen auf mein Formgefühl ohne vieles Nachdenken hinschrieb, nun mit weitgehenden Forderungen an ›sichtbare‹ Logik in Einklang zu bringen.« Sogar der Plan eines dritten Satzes wurde, auf Drängen Stiedrys, erwogen, dann aber nach dem 46. Takt endgültig abgebrochen.
Bedenkt man, daß Schönberg in seinen ersten amerikanischen Jahren ganz betont und aus »pädagogischen« Erwägungen Stücke im Rückgriff auf die bereits überwundene Sprache der Tonalität komponierte, dann wird erst der Abstand erkennbar, der den zweiten Satz der *Kammersymphonie Nr. 2* von solchen Stücken grundlegend unterscheidet: Es ist der Versuch, das musikalische Denken in der Sprache der Zwölftontechnik zurückzuführen auf den tonalen Bereich, das Prinzip der thematischen Dichte souverän auf die herkömmlichen musiksprachlichen Mittel anzuwenden. Adorno beschrieb diesen geglückten Versuch als den Beweis dafür, »daß vom Standpunkt des fortgeschrittensten Komponierens aus auch mit jenen alten Mitteln Neues sich aussagen läßt«.
Der erste Satz blieb im wesentlichen unverändert; es ist ein sehr ernstes Adagio in es-moll, das am Ende des zweiten Satzes (G-Dur) wiederkehrt, diesmal als Ergebnis einer allmählichen kontrapunktischen Verdichtung und Schürzung des tragischen Knotens, der den schnellen Charakter des G-Dur-Satzes allmählich aufhebt.

Fünf Orchesterstücke op. 16
entstanden 1909, 1922, 1949

Als zentrales Orchesterwerk des Schönbergschen Expressionismus profitieren die *Fünf Orchesterstücke* op. 16 von dem neu erreichten Terrain der »Atonalität« und der geradezu traumatischen Musiksprache. Darauf verweisen die erst 1922 bei der Umarbeitung hinzugefügten Überschriften der ersten beiden Sätze

(»Vorgefühle«, »Vergangenes«), während die restlichen Titel auf Kompositionstechnisches abzielen (»Farben«, »Peripetie« und »Das obligate Rezitativ«). In der reduzierten Orchesterfassung von 1949 änderte Schönberg nochmals den Titel des dritten Stückes um in »Sommermorgen an einem See« und gab ihm damit eine assoziative Verständnishilfe, die indessen von dem Inhalt des Stückes eher ablenkt, als daß sie ihn zu erklären vermöchte. Egon Wellesz berichtete jedoch in seiner Schönberg-Monographie von 1920, daß die Anregung des dritten Stückes, der Wechsel der Klangfarben auf der Basis subtil verschobener Akkorde, dem Eindruck des Flimmerns der Morgensonne auf der bewegten Wasserfläche des Traunsees entstammte. Wie dem auch sei, entscheidend ist Schönbergs Umsetzung des Natureindrucks in das technische Problem des Klangfarbenwechsels als Prinzip musikalischer Entwicklung. Die wechselnden Akkordbeleuchtungen nehmen jedenfalls Verfahren vorweg, die erst in der Musik der 60er Jahre – etwa bei György Ligeti – eine zentrale Rolle spielen.

Das erste Stück ist vergleichbar mit der künstlerischen Gestaltung jener Angstzustände, die in dem Monodram *Erwartung* op. 17 konkret psychoanalytisch zur Darstellung gelangen. Die jäh eintretenden Wechsel des Ausdrucks im vierten Stück – Peripetie heißt »Umschlag« – gehören zu den zentralen kompositorischen Mitteln Schönbergs, während im fünften Stück das Prinzip musikalischer Prosa in den Vordergrund rückt. Der Emanzipation der Harmonik tritt hier ebenbürtig die Befreiung von der traditionellen Phrasen- und Periodenbildung an die Seite; das Stück »spricht« in ungebundener Rede und in einem Tonfall, der wie ein »Kommentar zur *Erwartung*« (Carl Dahlhaus) wirkt. »Das Unaussprechliche sagt man in der freien Form« (Schönberg). Der Titel ist doppeldeutig: Das Rezitativ ist insofern »obligat«, als es auf die für diese Gattung typischen Floskeln verzichtet, und es ist dennoch ein »Rezitativ«, weil es den »sprechenden« Charakter paradigmatisch ausprägt. »Zum Wesen des Rezitativs gehört, daß es ständig Neues sagt, und zu dem des Obligaten, daß es Gedanken statt bloßer Redensarten ausdrückt« (Dahlhaus). Deshalb ist das Stück ein konzentriertes Beispiel für Schönbergs Kampf gegen die »Phrase« in der Musik.

Pierrot Lunaire op. 21
entstanden 1912

Auf Anregung der Berliner Schauspielerin Albertine Zehme komponierte Schönberg im Frühjahr 1912 den Zyklus *Pierrot Lunaire* für Sprechstimme und 8 Instrumente, die wechselweise von fünf Spielern auszuführen sind. Der Text stammt aus der deutschen Nachdichtung eines Gedichtzyklus von Albert Giraud, jenem belgischen Dichter der Literatengruppe »Le Parnasse de la Jeune Belgique«, der die Figur des Pierrot der altitalienischen Commedia dell'arte entnahm und sie in den ironisch-makabren Ästhetizismus des Fin de siècle versetzte. Die freie Nachdichtung von Otto Erich Hartleben milderte die »blasierte Verderbtheit« (Hans Heinz Stuckenschmidt) des Originals, behielt aber die verdeckte, scharfe Gesellschaftskritik bei. Der sadomasochistische Grundcharakter der – im übrigen nach einem festgelegten formalen Schema (Refrainstruktur) ausgeführten – Gedichte Girauds übte mit seinen bizarren, teilweise gespenstischen Vorgängen einen großen Reiz auf die musikalische Phantasie Schönbergs aus. Er entschloß sich, die Gedichte nicht einfach zu »vertonen«, sondern sie von einer Sprechstimme vortragen zu lassen, deren Duktus und Artikulation durch Noten weitgehend festgelegt werden, und den Vortrag von einem Kammerensemble begleiten zu lassen, wie es im Melodram üblich ist. Die ästhetischen Probleme bei der Ausführung liegen auf der Hand: Die Sprechstimme ist angehalten, sich zwar an den Noten, also an den Tonhöhen und an der Rhythmik, zu orientieren, gleichzeitig aber eine Zwischenstufe einzunehmen, die weder reines Sprechen noch gar Singen zuläßt. Und die »Begleitung« der Instrumente ist ebenso ein Kommentar der Gedichte, wie die Gedichte selber die Musik kommentieren; deshalb der Vortrag durch die Sprechstimme.

Schönberg hatte offensichtlich jene Vortragsweise im Auge, die im symbolistischen Theater der Jahrhundertwende üblich war, den Versuch einer Synthese von antinaturalistischer Stilisierung und präziser musikalischer Notation, von dramatischem Ausdruck und psychologischen Untertönen. Später sprach Schönberg von dem »leichten, ironisch-satirischen Ton«, auf den es hier ankomme, und tatsächlich sind es die musikalischen Zwischentöne der Gedichte, die er komponiert hat.

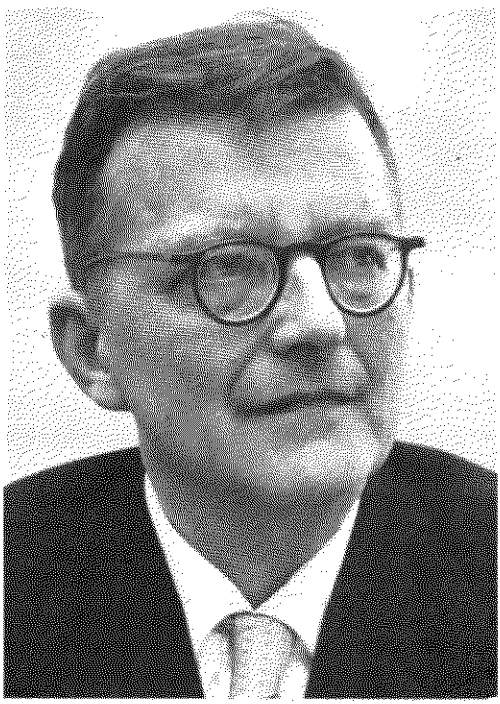
Der Reichtum an zwielichtigen Klängen und an formalen Erfindungen ist so überraschend, daß es kaum eine Übertreibung wäre, die 21 Melodramen als eines der Schlüsselwerke zum Verständnis der Kunst unseres Jahrhunderts zu verstehen.

Zum erstenmal hat Schönberg seine Erfahrungen mit der nicht mehr tonalen Musiksprache auf eine Anzahl traditioneller Formmodelle angewandt, unter denen die Passacaglia des achten Melodrams, der Kanon des »Parodie«- und die Mischung aus Krebskanon und Klavierfuge des »Mondfleck«-Melodrams herausragen, aber auch solche ironischen Charakterstücke wie *Valse de Chopin* (5. Melodram), *Serenade* (19. Melodram) oder gar der Rückblick auf die längst gestorbene Tonalität im letzten Melodram *O alter Duft*, in dem das einzige Mal sämtliche Instrumente Verwendung finden.

Variationen für Orchester op. 31
entstanden 1926 – 1928

Als Gegenstück zu den frei »atonalen« *Orchesterstükken* op. 16 komponierte Schönberg mit den *Orchestervariationen* op. 31 sein erstes Orchesterwerk in der sogenannten Zwölftontechnik; neben dem *Bläserquintett* op. 26 (1924) stellt es ein Kompendium der neuen Satztechnik dar. Eine der historischen Wurzeln dieser Technik war die »entwickelnde Variation«, die Schönberg an Werken Beethovens (»Diabelli-Variationen«) und Brahms' entdeckt hat. Die musikalische »Gedankenarbeit« Schönbergs richtet sich also auf den Kernpunkt, aus einem Minimum an Ausgangsmaterial – der gewählten Zwölftonreihe – ein Maximum an Ausdruckscharakteren zu entwickeln. Das Variationsverfahren bot ihm dabei die Möglichkeit, sowohl die innere Formartikulation durch gezielte Anwendung der satztechnischen Mittel als auch die äußere Anlage durch rhythmische Modelle und Periodenbildungen herbeizuführen. Das unmittelbar auf der Basis der vier Grundformen der Reihe komponierte Thema (horizontale und vertikale Umkehrungen) enthält bereits den Keim der weiteren, dann aber entwickelnden Umformungen. Die vier deutlich voneinander getrennten Phrasen des Themas wurden durch kontrastierende Ableitung gewonnen, bezüglich der Tonhöhen durch die Zwölftonreihen selber, hinsichtlich der thematischen Gestalt im Vordergrund durch planvolle rhythmische Modifikationen. Die Abfolge der neun Variationen orientiert sich an zwei Prinzipien: an der Entwicklungs- und an der Charaktervariation. Die beiden äußeren Abschnitte des Werks, eine Einleitung und ein Finale, vertreten den Anspruch des Symphonischen, wobei das Finale die Gesamtentwicklung resümiert und abschließt. Das Thema erscheint hier jedoch nicht mehr in seiner melodischen Gestalt, sondern nur noch in seinen motivischen Bestandteilen. DH

Dmitri Schostakowitsch 1906 – 1975



Dmitri Schostakowitsch, 1965

Der am 26. September 1906 geborene Dmitri Schostakowitsch erlebte in seiner Geburtsstadt St. Petersburg, dem nachmaligen revolutionären Petrograd und späteren Leningrad, Szenen von Elend, Gewalt und Tod, die als frühe Obsessionen sein späteres Schaffen bestimmten. Das kompositorische Handwerkszeug erwarb er sich am Konservatorium seiner Heimatstadt, u. a. bei Alexander Glasunow; künstlerisch prägend aber wurden vor allem der Regisseur Wsewolod Meyerhold und der Kunstwissenschaftler Iwan Sollertinski. Der nicht nur als Komponist, sondern auch als Pianist Begabte schwankte anfangs, welche Laufbahn er wählen sollte, bis die 1925/26 zum Abschluß des Studiums geschriebene *1. Symphonie* den erst 19jährigen weltweit bekannt machte.

Die sowjetrussische Kunst konnte sich bis 1936 dank der liberalen Haltung des ersten Volkskommissars für Kunstangelegenheiten, Anatoli Lunatscharski, relativ frei entfalten. In dieser Zeit komponierte Schostakowitsch die beiden Opern *Die Nase* (1927/28) und *Lady Macbeth von Mzensk* (1930 – 1932), die ersten vier *Symphonien* (1926, 1927, 1930, 1935/36), mehrere Ballette (*Das goldene*

Zeitalter, 1929/30; *Der Bolzen*, 1930/31; *Der helle Bach*, 1934/35) und arbeitete als Theater- und Filmkomponist. Anfang 1936 setzte eine neue, von Stalin initiierte Repressionswelle ein: In einem berühmt-berüchtigten Artikel der »Prawda« vom 28. Januar 1936 unter dem Titel »Wirrwarr statt Musik« wurde Schostakowitschs Musik auf den Index gesetzt. Andere Künstler wurden verhaftet, zu Zwangslager verurteilt oder, wie Meyerhold, erschossen. Der als »Volksfeind« diffamierte Komponist zog die bereits fertiggestellte *4. Symphonie* zurück und deklarierte 1937 seine *5. Symphonie* als die »schöpferische Antwort eines Sowjetkünstlers auf eine gerechte Kritik«, obgleich er mit ihr in Wahrheit gegen das Stalinsche System opponierte. Das heimische Publikum erkannte die verschlüsselte Botschaft, während die westliche Kritik der verzweifelten Geste Glauben schenkte und dem Komponisten Unterwerfung unter die Doktrin des sozialistischen Realismus vorwarf. Die beiden während des Zweiten Weltkriegs geschaffenen *Symphonien Nr. 7* und *Nr. 8* (1942, 1943) rehabilitierten Schostakowitsch bei den kommunistischen Machthabern und brachten ihm internationalen Ruhm als Schöpfer zweier heroischer Antikriegswerke. 1948 wurde Schostakowitsch von einer zweiten Kampagne betroffen, die als Kampf gegen Formalismus und Kosmopolitismus geführt wurde. Er verlor sämtliche Lehrämter und verdiente sich sein Geld fortan durch Arbeiten beim Film. Nach Stalins Tod 1953 und mit den Liberalisierungsbestrebungen unter Chruschtschow engagierte sich der Komponist in öffentlichen Ämtern. 1957 wurde er zum Sekretär des Komponistenverbandes der UdSSR gewählt, 1961 wurde er Mitglied der Kommunistischen Partei und 1962 Deputierter des Obersten Sowjets der UdSSR. Mit der zum XXII. Parteitag der Kommunistischen Partei 1961 geschriebenen *Lenin-Symphonie* (Nr. 12) geriet er erneut in den Verdacht eines staatstreuen und ideologiekonformen Künstlers. Nach dem Ende der »Tauwetterperiode« 1964 bannte Schostakowitsch die zunehmende Erstarrung und Kälte, die Gewaltherrschaft der Toten über die Lebenden in Klangbilder, so in seiner Kammermusik (sieben seiner insgesamt 15 *Streichquartette* entstanden nach 1964) und den letzten drei *Symphonien*. Durch den Cellisten Mstislaw Rostropowitsch und den Geiger David Oistrach, für die er jeweils zwei *Konzerte* komponierte, wurde er mit der Bürgerrechtsbewegung seines Landes bekannt, ohne daß er sich ihr anschloß. Eine unheilbare Krankheit begrenzte ab der Mitte der 60er Jahre seinen Handlungsraum. Als er am 9. August 1975 in Moskau starb, galt er neben Sergej Prokofjew als der bedeutendste sowjetische Komponist, als der größte russische Symphoniker der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, war er zum Lehrer vieler Komponisten geworden, zu denen Edison Denissow, Sofia Gubaidulina, Alfred Schnittke und Boris Tischtschenko zählen.

In Schostakowitschs Schaffen entfalten sich Metaphern von Tod und Gewalt: vom hitzigen Tod, der aufspielt und tanzen läßt; vom kalten Tod, der Stillstand und Erstarrung bringt. Das Memento mori ist stilprägend: Banale Wendungen und Füllsel werden aufgespreizt, die »erzwungenen Clownerien des Lebens« bestimmen in buntem Gedränge das Oberflächengeschehen, in der Tiefe aber vollziehen sich strenge, final-kausale Abläufe. Bis zu seinem letzten Werk hat Schostakowitsch an den Prinzipien der Tonalität festgehalten und doch zugleich deren Regelkanon immer wieder durchbrochen. Er ging dabei nicht den Weg der »Emanzipation der Dissonanz« wie die westeuropäische Moderne, sondern den der »Emanzipation der musikalischen Nichtigkeit«. Die daraus resultierende Ambivalenz in Ausdruck und Gehalt macht den Reiz seiner Musik aus; hier wurde er vorbildhaft, ist sein Werk innovativ.

Opern

Die Nase
Oper in drei Akten und zehn Bildern – Text von Georgi Jonin, Alexander Preiss, Jewgeni Samjatin und vom Komponisten nach der gleichnamigen Erzählung von Nikolai Gogol.

UA: Leningrad 1930 (konzertante Voraufführung: Leningrad 1929)
Personen: Platon Kusmitsch Kowaljow, Kollegienassessor (Bar) – Iwan Jakowlewitsch, Barbier (B) – Praskowja Ossipowa, Frau des Iwan Jakowlewitsch (S) – Ein Wachtmeister (sehr hoher T) – Iwan, Lakai Kowaljows (T) – Die Nase (T) – Pelageja Grigorjewna

Podtotschina, Stabsoffiziersfrau (MS) – Tochter der Podtotschina (S) – Weitere kleine Rollen, 66 Episodenrollen, 7 Sprechrollen und stumme Rollen, Begleitpersonen, Polizisten, Eunuchen.
Ort und Zeit: St. Petersburg, 1850
Schauplätze: eine Barbierstube; Uferstraße, Kowaljows Wohnung; Kasaner Kathedrale; eine Annoncenredaktion; Poststation am Rand von St. Petersburg; Newski-Prospekt.

Mit der Düsseldorfer Inszenierung von 1957 wurde Schostakowitschs Opernerstling für das westeuropäische Repertoire entdeckt; er zählt seither zu den Meisterwerken der Gattung. In der Sowjetunion wurde die 1930 in Leningrad uraufgeführte Oper 1936 mit dem Bannfluch des Formalismus belegt und konnte erst 1974, ein Jahr vor Schostakowitschs Tod, am Kammermusiktheater Moskau (Regie Boris Pokrowski, musikalische Leitung Gennadi Roschdestwenski) wiederaufgeführt werden.
Das 1927/28 nach einer Gogol-Erzählung entstandene Werk schildert, wie einem St. Petersburger Beamten ganz unverschuldet die Nase und damit die Reputation abhanden kommt, wie diese Nase als Staatsrat auf dem Newski-Prospekt wandelt, gegenüber dem Flehen ihres Besitzers zurückzukehren unzugänglich bleibt, bis sie eines Morgens ganz unversehens wieder im Gesicht des Unglückseligen erscheint.
Hatte Nikolai Gogol mit seiner Erzählung »Die Nase« das Militär- und Beamtenunwesen unter Zar Nikolaus I. verspottet, so zielte Schostakowitsch auf die Unwägbarkeiten und die Willkürakte von Stalins Regime. Darüber hinaus ist der Nasenverlust eine allgemein gültige Metapher für wuchernde Ängste in jedem fremdbestimmten Leben. Schostakowitsch schuf keine psychologisierende, Affekte begleitende und ausdeutende Musik, sondern vielmehr ein meisterhaftes, Alltagsgeschehen verfremdendes Kaleidoskop verschiedener Musizierstile.
Er stellte den Galopp, die Polka, den Walzer neben das symphonisch konzipierte Zwischenspiel, das Lakaiengeplärr neben die ariose Larmoyanz eines hohen Herrn, den prosaischen Dialog vor den Hintergrund sakraler Musik. Er läßt atonale, hochexpressive Episoden mit spielerisch-neoklassizistischen, naiv-folkloristischen wechseln, kalte Groteske mit scherzoser Maskerade. Vertont sind prosaische Texte, überhöht und verfremdet durch unwahrscheinliche Orchesterklänge, ungewöhnliche Rhythmen. Entstanden ist eine unkonventionelle moderne Oper, ein offenes und vielschichtiges Kunstwerk.

Lady Macbeth von Mzensk
Oper in vier Akten und neun Bildern – Text vom Komponisten und von Alexander Preiss nach der Erzählung »Lady Macbeth des Mzensker Landkreises« von Nikolai Leskow.
UA: Leningrad 1934
Personen: Boris Timofejewitsch Ismailow, Kaufmann (hoher B) – Sinowi Borissowitsch Ismailow, sein Sohn (T) – Jekaterina Lwowna Ismailowa, Sinowis Frau (S) – Sergej, ein Arbeiter bei den Ismailows (T) – Axinja, Arbeiterin bei den Ismailows (S) – Ein verwahrlostes Subjekt (T) – Priester (B) – Kreispolizeichef (B) – Sonetka, Zwangsarbeiterin (A) – Arbeiter und Arbeiterinnen bei den Ismailows, Hochzeitsgäste, Polizisten, Zwangsarbeiter und Zwangsarbeiterinnen, Wachposten.
Ort und Zeit: eine kleine russische Kreisstadt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.
Schauplätze: Garten, Hof und Schlafzimmer des Hauses Ismailow; Polizeirevier; am Ufer eines Sees auf dem Weg nach Sibirien.

Die 1930 – 1932 komponierte Oper *Lady Macbeth von Mzensk* steht mit ihrer Affekte ausdeutenden und darstellenden Musik in einer alten Operntradition. Und doch wurde sie in der Formalismus-Kampagne von 1936 verdammt und in dem »Prawda«-Artikel »Wirrwarr statt Musik« zum Prototyp volksfremder Kunst erklärt. Erst nach einer von 1955 bis 1963 von Schostakowitsch vorgenommenen, instrumentatorische Eigenwilligkeiten glättenden Bearbeitung konnte sie in der Sowjetunion wieder auf die Bühne gebracht werden.
Unter dem neuen Titel *Katerina Ismailowa* kam sie 1963 am Moskauer Musiktheater zur Aufführung. In Westeuropa begann mit der Inszenierung von Bohumil Herlischka 1983 an der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf eine Rückbesinnung auf die Erstfassung. Leskows Erzählung folgend, schildert die Oper das Schicksal der Kaufmannsfrau Katerina Ismailowa, die, einem ungeliebten Mann angetraut, ihrem öden Alltagsdasein in den Armen eines Weiberhelden zu entkommen sucht und dabei zwei Morde begeht.
Verhaftet und in die Verbannung geschickt, wird sie von ihrem Galan verlassen, der sich einer jüngeren Frau zuwendet. Katerina bereitet ihrem Leben ein Ende: Sie stürzt sich ins Wasser und reißt ihre Rivalin mit sich.
Hinter der Oberfläche der trivialen, kolportagehaften Geschichte verbirgt sich ein allgemeines Phänomen: wie öder Alltag zur alltäglichen Gewalt wird. Stilmischung auf allen Ebenen ist das entscheidende Kriterium, nach dem die Musik die Handlung realisiert. Es werden die verschiedensten Musiziermodelle aktiviert, stilistisch unterschiedliche Genres bis hin zur Gespenstererscheinung collagiert. Das Prinzip der Trennung von Erhabenem und Niedrigem wird bewußt verletzt. Mit ihrer lapidaren, hochexpressiven Orchestersprache gehört diese Oper zu den Meisterwerken der Gattung im 20. Jahrhundert.

Symphonien

Symphonie Nr. 1 f-moll op. 10
entstanden 1924/25
Sätze: I. Allegretto. Allegro non troppo – II. Allegro – III. Lento. Attacca – IV. Allegro molto. Largo. Presto.
UA: Leningrad 1926

Die *1. Symphonie* komponierte Schostakowitsch mit 19 Jahren zum Abschluß seines Studiums am Leningrader Konservatorium 1925. Sie wurde, 1926 unter Nikolai Malko uraufgeführt, von Kritik wie Publikum begeistert aufgenommen und begründete den Ruhm des Komponisten. Bruno Walter dirigierte sie 1926 in Berlin, 1930 in Wien und Mannheim; unter Leopold Stokowski fand 1928 die amerikanische Erstaufführung statt; 1931 nahm sie Arturo Toscanini in sein Repertoire auf; auch gehörte sie zu den von Leonard Bernstein favorisierten Werken.
Die Symphonie zeichnet sich durch instrumentatorische Transparenz und Raffinesse aus, überrascht bei aller Konventionalität durch kecke dramaturgische Eigenwilligkeiten. Gegen die Regel folgt auf den ersten, schnellen Satz kein langsamer, sondern ein Scherzo. Es wechseln Marsch-, Galopp-, Walzer- und Choral-Intonationen; Erhabenes folgt auf Trivial-Banales und umgekehrt. Es gibt keine »Einheit der Stimmung«, sondern ein Mit- und Gegeneinander gegensätzlicher, gewöhnlicherweise einander ausschließender Ausdrucksbereiche.

Symphonie Nr. 2 H-Dur op. 14
Dem Oktober gewidmet. Entstanden 1927.
Einsätzig, mit Schlußchor (Text aus dem Gedicht »Oktober« von Alexander Besymenski).
UA: Leningrad 1927

Die von der Musikabteilung des Staatsverlages 1927 in Auftrag gegebene Symphonie hatte einem Anlaß gerecht zu werden, dem 10. Jahrestag der Oktoberrevolution. Entsprechend sind die Verse von Besymenski gewählt, der den Kommunismus, Lenin und die Befreiung der unterdrückten Menschheit feiert. Das Programm der Symphonie ist konventionell, es folgt der damals üblichen Dramaturgie propagandistischer Veranstaltungen. Am Anfang herrscht dunkles Chaos, dann sammeln sich Energien, bis es im Finale zum Durchbruch der lichten Ordnung kommt. Doch die Stilistik ist ausgesprochen avantgardistisch: Linearität, Atonalität, Athematik und Arrhythmie dienen zur Charakterisierung des Chaos. Eine Sirene bei Beginn des Schlußchors zeichnet Stadt- und Arbeitswelt. Aufgrund dieser Modernität verschwand das Werk alsbald aus den sowjetischen Konzertsälen und durfte erst wieder Ende der 60er Jahre aufgeführt werden.

Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 20 (Der 1. Mai)
entstanden 1929
Einsätzig, mit Schlußchor auf einen Text von Semjon Kirsanow.
UA: Leningrad 1930

Die *3. Symphonie* wurde nur drei Tage nach dem Opernerstling *Die Nase* von der Leningrader Philharmonie unter Alexander Gauk uraufgeführt. Mit ihr hatte Schostakowitsch nach eigenen Worten ein Werk geschaffen, in dem »kein Thema sich wiederholt«. Wie die voraufgegangene ist auch diese Symphonie einsätzig, schließt mit einem Chor und orientiert sich an Beethoven wie z. B. an dessen Chorphantasie (1927 fanden großangelegte Würdigungen zu dessen 100. Todestag statt). Die *3. Symphonie* gibt das abstrahierte Bild eines Straßenfestes, einer Mai-Feierlichkeit nach sowjetischem Zuschnitt wieder. Der Schlußchor verherrlicht den Tag der befreiten Arbeit. Nach Meinung des russischen Komponisten und Musikwissenschaftlers Boris Assafjew ist Schostakowitschs *3. Symphonie* »aus der Dynamik und dem Pathos revolutionärer Reden« entstanden, was sie nicht davor bewahrte, ebenfalls Stalins Formalismus-Verdikt zu verfallen, so daß sie erst nach 1964, im Zuge der Rehabilitierung von Schostakowitschs Frühwerk, wieder aufgeführt werden konnte.

Symphonie Nr. 4 c-moll op. 43
entstanden 1935/36
Sätze: I. Allegretto poco moderato – II. Moderato con moto – III. Largo. Allegretto.
UA: Moskau 1961

Die von September 1935 bis Mai 1936 komponierte *4. Symphonie* ist ein Schlüsselwerk. Mit ihr sagte sich Schostakowitsch vom optimistischen Zukunftsglauben der voraufgegangenen Werke los. Der Altbolschewist Kirow, Leningrads Stadtoberhaupt, war 1934 ermordet worden; die stalinistische Vernichtungspolitik traf zunehmend Intellektuelle. Als in einem »Prawda«-Artikel im Januar 1936 auch Schostakowitschs Musik auf den Index gesetzt wurde, zog der Komponist die *4. Symphonie* zurück. Sie kam erst 1961 unter Kyrill Kondraschin zur Uraufführung. Schostakowitsch brach mit Konventionen der Gattung. Zwar hielt er am Prinzip thematischer Arbeit fest, exponierte aber Motive und sogar Begleitfiguren außergewöhnlich stark. Unbedeutendes erhält Gewicht, das Unvorhersehbare herrscht.
Gegen die Regel der Vier-Sätze-Dramaturgie fehlt der *4. Symphonie* das Scherzo, das Entspannungsmoment, während die nachgeholte trivial-böse Scherzando-Episode im Finalsatz den tragisch-dramatischen Grundton bekräftigt.

Symphonie Nr. 5 d-moll op. 47
entstanden 1937
Sätze: I. Moderato – II. Allegretto – III. Largo – IV. Allegro non troppo.
UA: Leningrad 1937

Mit der im April/Mai 1937 entstandenen *5. Symphonie* reagierte Schostakowitsch auf die sein Leben bedrohende Verurteilung als »Volksfeind« durch die stalinistische Kulturbürokratie. Er bekannte sich zum sozialistischen Realismus und gab als Programm der Symphonie »das Werden einer Persönlichkeit« an. Die sowjetischen Machthaber nahmen die Devotion an; im Westen galt Schostakowitsch hinfort als ein der kommunistischen Doktrin Angepaßter. Sensible Zeugen der Uraufführung erkannten den Widerspruch zwischen Wort und Werk. Ihr demonstrativer Beifall galt der verschlüsselten Botschaft. Gezeichnet werden Opfer und Täter. Es gibt viel Aktivismus und Uneingelöstes. Das Finale kündigt sich mit D-Dur-Jubel an, indessen nach Mstislaw Rostropowitschs Zeugnis gellende Tonrepetitionen die Qualen der Gepeinigten laut werden lassen. Diese Symphonie gehört zu den populärsten, aber auch verkanntesten Werken Schostakowitschs.

Symphonie Nr. 6 h-moll op. 54
entstanden 1939
Sätze: I. Largo – II. Allegro – III. Presto.
UA: Leningrad 1939

Drohender Lagerhaft und Tod war Schostakowitsch mit der *5. Symphonie* (1937) entronnen. Noch aber waren die innere Verzweiflung, die Hölle der Angst zu überwinden. Das geschah mit der *6. Symphonie*, die von April bis Oktober 1939 komponiert und am Vorabend des Jahrestages der Oktoberrevolution im selben Jahr wieder mit der Leningrader Philharmonie unter Jewgeni Mrawinski uraufgeführt wurde. Die dreisätzige Symphonie hebt gegen die Regel nicht mit einem Allegro-Satz, sondern mit einem Largo an, in dem sich ein der Versuchung zum Selbstmord Entronnener ausspricht. Äußerlich Exzessives fehlt, dafür herrscht innere harmonische Spannung. Im zweiten und im dritten Satz ist mit bösem Gelächter der Weltenlauf dargestellt. Die Coda verwirklicht, was sich am Schluß der *5. Symphonie* andeutete: geballter Spuk, die durch Stalins Regime erzwungenen Clownerien des Lebens. Auch dieses Werk wurde von den Opfern richtig gedeutet, von den Tätern aber als Jubelsymphonie mißverstanden und toleriert.

Symphonie Nr. 7 C-Dur op. 60
(Leningrader Symphonie)
Der Stadt Leningrad gewidmet. Entstanden 1941/42.
Sätze: I. Allegretto – II. Moderato. Poco allegretto – III. Adagio. Attacca – IV. Allegro non troppo.
UA: Kuibyschew 1942

Die *7. Symphonie* ist zum Mythos einer Antikriegsmusik geworden. Im belagerten Leningrad 1941 begonnen, fand ihre Uraufführung 1942 im fernen Kuibyschew statt. Aus diesem Anlaß veröffentlichte Schostakowitsch in der »Prawda« eine antimilitaristische Absichtserklärung. Dirigenten wie Toscanini, Rodzinski und Mitropoulos rechneten sich eine sofortige Aufführung zur Ehre an. Erst die 1979 von Salomon Wolkow publizierten Protokolle der Gespräche mit dem Komponisten ermöglichten eine Neudeutung des Werkes. Der Widmungsträger, die Stadt Leningrad, wurde bereits zu Friedenszeiten entvölkert, die Bewohner verkamen in Stalins Lagern. Vom grausigen Pakt der kleinen Alltagsschergen mit dem großen Führer des Staates legt die *7. Symphonie* Zeugnis ab. Von 1917 bis zum Krieg 1941 durfte in der Sowjetunion über den Tod nicht gesprochen, konnten die Opfer nicht beklagt werden. Die *7. Symphonie* zerstörte das Schweigen, sie machte in den beiden Mittelsätzen das Recht auf Trauer geltend.

Symphonie Nr. 8 c-moll op. 65
Jewgeni Mrawinski gewidmet. Entstanden 1943.
Sätze: I. Adagio. Allegro non troppo – II. Allegretto – III. Allegro non troppo. Attacca – IV. Largo. Attacca – V. Allegretto.
UA: Moskau 1943

Schostakowitsch bezeichnete die im Sommer 1943 entstandene und schon im November desselben Jahres unter Jewgeni Mrawinski uraufgeführte *8. Symphonie* als Requiem. Die Rote Armee war 1942 zur Gegenoffensive übergegangen, das Kriegsende war abzusehen, nicht aber ein Ende des Stalinschen Terrors. Gedacht wird der Opfer von Faschismus und Kommunismus. Das bedingt auch die ungewöhnliche Satzanzahl und -folge. Das eröffnende Adagio ist Trauermusik, Bewußtwerden maßlosen Leidens. Der zweite Satz hebt als Scherzo an und schlägt in einen Marsch um. Marschparaphrasen auch im dritten Satz, der Form nach eine Toccata, das Perpetuum mobile einer Menschenvernichtungsmaschinerie. Die Passacaglia des vierten Satzes ist ein Poem des Leidens. Im fünften Satz werden in Abweichung von traditionellen Finali Gegensätze nicht aufgehoben, sondern neue exponiert. Trotz aller Bemühungen, die *8. Symphonie* als Apotheose auf den Sieg bei Stalingrad zu deuten, war der tragisch-pessimistische Charakter nicht zu leugnen. Das Werk verschwand nach stigmatisierenden Kritiken 1948 aus dem Repertoire sowjetischer Orchester, fand dann aber ab dem Anfang der 70er Jahre weltweite Verbreitung.

Symphonie Nr. 9 Es-Dur op. 70
entstanden 1945
Sätze: I. Allegro – II. Moderato – III. Presto. Attacca – IV. Largo. Attacca – V. Allegretto.
UA: Leningrad 1945

Die *9. Symphonie* wurde unmittelbar nach Kriegsende im Juli/August 1945 komponiert. Man erwartete von Schostakowitsch eine Siegessymphonie. Doch die Uraufführung am 3. November 1945 wurde zum Skandal, denn der Komponist hatte sich dem verpflichtenden Beethovenschen Vermächtnis, dem Modell einer gewaltigen Neunten entzogen, auch dem »Lehrer und Führer des Volkes« nicht gehuldigt, sondern sich in die klassizistische Attitüde geflüchtet.
Für diesen Affront gegen Stalin sollte er büßen. Schostakowitschs Klassizismus ist von dem eines Strawinsky oder eines Prokofjew verschieden; er ist kein Spiel mit alten Formen, keine Maskerade, sondern Bekenntnis und ironische Distanz zum ästhetischen Ritual. In der *9. Symphonie* findet ein reizvoller Diskurs über den »Einheitsschritt« der Menschheit statt, den Marsch. Tänzerische Grotesken schlagen in martialische Märsche um und diese in Zirkusmusik und Scherzando-Episoden. Ein eigenwilliges Vermächtniswerk, dazu bestimmt, Verkrustungen zu lösen, Fronten aufzubrechen.

Symphonie Nr. 10 e-moll op. 93
entstanden 1953
Sätze: I. Moderato – II. Allegro – III. Allegretto – IV. Andante. Allegro.
UA: Moskau 1953

Die *10. Symphonie* entstand im Sommer 1953, kurz nach Stalins Tod. In ihr wird nach Schostakowitschs Zeugnis die Stalin-Ära beschworen. Mit einem Zitat aus der den Opfern staatlicher Willkür gewidmeten *8. Symphonie* wird der Lamento-Charakter des einleitenden Moderato-Satzes bestimmt. Stampfende Rhythmen und grelle Breaks zeichnen im Allegro (dieser zweite Satz ist ein Stalin-Porträt) den Typ des asiatischen Despoten, ergänzt durch ein Zitat aus Mussorgskis »Boris Godunow«, das für die Blutschuld der Herrschenden steht. Die beiden letzten Sätze markieren Stationen von Entwürdigung und Zerstörung des Individuums, dem Schostakowitsch durch die eigenen Initialen D Es C H (D. Sch.) Gestalt gibt. Auf einer eigens zur *10. Symphonie* anberaumten Sitzung des sowjetischen Komponistenverbandes (März/April 1954), die sich über drei Tage hinzog, sollte Schostakowitsch erneut angeprangert werden, doch hatten seine Gegner, die Verfechter des sozialistischen Realismus, ihre Vormachtstellung verloren, und eine Rehabilitierung kündigte sich an.

Symphonie Nr. 11 g-moll op. 103 (Das Jahr 1905)
entstanden 1956/57
Sätze: I. Palast-Platz. Adagio – II. Der 9. Januar. Adagio – III. Ewiges Gedenken. Adagio – IV. Sturmgeläut. Allegro.
UA: Moskau 1957

Mit dem Programm der *11. Symphonie* nahm Schostakowitsch auf ein historisches Ereignis Bezug: die Erschießung friedlicher Demonstranten auf Geheiß des Zaren am »Petersburger Blutsonntag« 1905. Doch war er von aktuellen Ereignissen der Entstehungszeit 1956/57 angeregt. Der XX. Parteitag der KPdSU hatte 1956 den Stalinschen Terror zwar »enthüllt«, aber im selben Jahr wurde der Aufstand in Ungarn durch die Sowjetarmee blutig niedergeschlagen. Die *11. Symphonie* bezeichnete Schostakowitsch als ein »Grabdenkmal« für die Besiegten vieler Zeiten, denen die Sieger die Ehre verweigern. Sie ist in der Sprache der Opfer komponiert; Massenlieder unterschiedlichen Gehalts und Herkommens werden zitiert, jedoch nicht als schmückendes Beiwerk, sondern im Sinne symphonischer Themen behandelt.

Symphonie Nr. 12 d-moll op. 112 (Das Jahr 1917)
Dem Andenken Wladmimir Iljitsch Lenins gewidmet.
Entstanden 1961.
Sätze: I. Revolutionäres Leningrad. Moderato. Allegro – II. Rasliw. Allegro. Adagio – III. Aurora. L'istesso tempo. Allegro – IV. Morgenröte der Menschheit. Allegro. Allegretto.
UA: Moskau 1961

Schon 1938 hatte Schostakowitsch den Plan zu einer Lenin-Symphonie, realisierte diesen aber erst 1961 anläßlich des XXII. Parteitages der KPdSU, auf dem der parallel zur Entstalinisierung vorangetriebene Prozeß der Idealisierung Lenins einen Höhepunkt erreichte, während in Kreisen der Intelligenz bereits an der positiven Rolle Lenins gezweifelt wurde. Entsprechend hatte Schostakowitsch mit einem Lenin-Porträt begonnen, endete aber nach eigener Aussage »mit einem ganz anderen Ergebnis«. Zwar täuschen die Satzbezeichnungen vor, es werde auf Lenins Leben und die Revolution Bezug genommen, aber die *12. Symphonie* gibt weder eine Darstellung konflikthafter Kräfte, noch ist sie Sinnbild revolutionärer Aktionen; sie beschreibt vielmehr die Auflösung besinnlich-emotionalen Potentials und dessen Ersetzung durch aggressive Energien. Im Osten wie im Westen wurde die *12. Symphonie* als Akt der Anpassung an die kommunistische Doktrin gewertet und entsprechend gelobt beziehungsweise harsch kritisiert.

Symphonie Nr. 13 b-moll für Baßsolo, Baßchor und Orchester nach fünf Gedichten von Jewgeni Jewtuschenko op. 113
entstanden 1962
Sätze: I. Babi Jar. Adagio – II. Humor. Allegretto – III. Im Laden. Adagio. Attacca – IV. Ängste. Largo. Attacca – V. Karriere. Allegretto.
UA: Moskau 1962

Das 1962 nach Gedichten Jewgeni Jewtuschenkos (geb. 1933) komponierte vokal-symphonische Werk ist eine mahnende Erinnerung an Judenpogrome in Vergangenheit wie Gegenwart, ein Appell zur Toleranz, vor allem aber ein bohrendes Fragen nach dem Woher und Wohin der materialistisch orientierten, ideologisch indoktrinierten Sowjetgesellschaft, ein Bangen um menschliche Grundwerte. In diesem Sinne wurde die Symphonie bei ihrer triumphalen Uraufführung unter Kyrill Kondraschin 1962 von den Zuhörern verstanden und gefeiert; entsprechend verhinderten offizielle Stellen in den folgenden sechs Jahren weitere Aufführungen. Die *11. Symphonie* stellt die Aktualisierung und Konkretisierung der 20 Jahre zuvor entstandenen, den Opfern von Faschismus und Kommunismus gewidmeten *8. Symphonie* dar, mit der sie in Satzfolge und Gehalt übereinstimmt. Jewtuschenkos Texte werden sparsam begleitet und ausgedeutet; dabei zeugt die lapidare, harmonisch kühne Musizierweise von größter Meisterschaft.

Symphonie Nr. 14 für Sopran, Baß und Kammerorchester op. 135
Benjamin Britten gewidmet. Entstanden 1969.
Sätze: I. De profundis – II. Malagueña – III. Loreley – IV. Die Selbstmörderin – V. Mit wachen Augen – VI. Madame, hören Sie! – VII. Im Kerker der Santé – VIII. Antwort der Saporoscher Kosaken an den Sultan von Konstantinopel – IX. O Delwig, Delwig! – X. Der Tod des Dichters – XI. Beschluß. Texte von Federico García Lorca (I, II), Guillaume Apollinaire (III-VIII), Wilhelm Küchelbecker (IX), Rainer Maria Rilke (X, XI).
UA: Leningrad 1969

Schostakowitsch hat dem Phänomen des Todes ab den 30er Jahren eine Reihe kammermusikalischer Werke gewidmet und sich ihm in der *7.*, der *8.* und der *11. Symphonie* zugewandt. 1969 machte er den Tod zum zentralen Thema seiner *14. Symphonie*, ließ er ihn als vernichtende Gewalt in Erscheinung treten. 1968 war der Prager Frühling im Eiseshauch der Breschnew-Doktrin verwelkt, der nach Moskau befohlene tschechische Politiker Dubček war von dort als ein gebrochener, ein »toter Mann« zurückgekehrt. Im Scherzo-Teil der Vokal-Symphonie hat auch der türkische Sultan die rebellierenden Saporoscher Kosaken vor seinen Thron befohlen, doch diese erteilen ihm eine deftige Absage. Elf Gedichte verschiedener Dichter sind musikalisch-thematisch in eine symphonisch-zyklische Form gebracht. Die Musizierweise ist von größter Transparenz, Treffsicherheit und Eindringlichkeit. Das Innovative liegt in der radikalen Absage, Sterben jeglicher Art zu verklären, sich mit dem Tod zu versöhnen.

Symphonie Nr. 15 A-Dur op. 141
entstanden 1971
Sätze: I. Allegretto – II. Adagio. Attacca – III. Allegretto – IV. Adagio. Allegretto.
UA: Moskau 1972

Die vier Jahre vor dem Tod komponierte letzte Symphonie von 1971 ist das Meisterwerk eines unheilbar Kranken. Laut Goethes Diktum über Alterswerke findet hier ein »Heraustreten aus den Erscheinungen« statt, nachdem in den ersten drei Sätzen an die Turbulenzen des Lebens erinnert wird. Der von Schostakowitsch als »Spielwarenladen« bezeichnete erste Satz exponiert eine Fülle von Themen, darunter das wiederholt zitierte Kopfmotiv aus Rossinis »Wilhelm-Tell«-Ouvertüre. Den Themen aller Sätze liegen Zwölftonreihen zugrunde, die der für Schostakowitsch typischen tonalen Musizierweise eine neue Schärfe und zugleich Leichtigkeit verleihen. Das Todesverkündigungsmotiv aus Richard Wagners »Walküre«, verflochten mit Liebes-, Leidens- und Sehnsuchtsmotiv aus »Tristan und Isolde«, bestimmt und gliedert im buchstäblichen wie im übertragenen Sinne den letzten Satz. Hier, im Finale, werden Motive aus eigenen Werken zitiert, der Tod scheint als unabwendbares und lösendes Ereignis angenommen.

Instrumentalkonzerte

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 C-Dur op. 35
(Streichorchester mit obligater Trompete)
entstanden 1935
Sätze: I. Allegro moderato. Allegro vivace – II. Lento – III. Moderato – IV. Allegro con brio.

Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 a-moll op. 99
entstanden 1947/48, 1955
Sätze: I. Nocturne. Moderato – II. Scherzo. Allegro – III. Passacaglia. Andante – IV. Burlesca (Allegro con brio). Presto.

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 F-Dur op. 102
entstanden 1957
Sätze: I. Allegro – II. Andante – III. Allegro.

Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 1 Es-Dur op. 107
entstanden 1959
Sätze: I. Allegretto – II. Moderato – III. Cadenza – IV. Allegro con moto.

Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 2 g-moll op. 126
entstanden 1966
Sätze: I. Largo – II. Allegretto – III. Allegretto.

Konzert für Violine und Orchester Nr. 2 cis-moll op. 129
entstanden 1967
Sätze: I. Moderato – II. Adagio – III. Adagio. Allegro.

Virtuoser Anspruch und gedankliche Tiefe kennzeichnen Schostakowitschs Konzertkompositionen. Das *1. Klavierkonzert* hat er selbst 1933 uraufgeführt. Es ist ganz unorthodox, die Kontraste sitzen, die Pointen sind ironisch und grotesk. Durch Lew Oborin, Emil Gilels und Swjatoslaw Richter fand es weltweite Verbreitung. Das *2. Klavierkonzert*, 1957 für den damals 19jährigen Sohn Maxim komponiert, ist auf vertrackte Weise einfach und erinnert auf raffinierte Art an die frühere, freche Komposition. Leonard Bernstein verschaffte ihm als Pianist und Dirigent internationale Resonanz. Das *1. Violinkonzert* (1947/48 entworfen, aber erst 1955 vollendet) steht in engem Bezug zur *8. Symphonie*. Hier wie dort Lamenti über Leiden und Opfer. Von entkrampfter, wenngleich spannungsvoller Virtuosität ist das *2. Violinkonzert* (1957). Beide für David Oistrach geschriebenen Konzerte wurden durch den großen Geiger bekannt. Das *1. Cellokonzert* von 1959 steht in Parallele zur *10. Symphonie*, jenem grimmigen Bild der Stalin-Ära von 1953. Im *2. Konzert für Violoncello und Orchester* hat sich Schostakowitsch 1966, in der Zeit des Neostalinismus, offenbart, seiner Suche nach der Wahrheit Ausdruck gegeben, die erzwungenen Clownerien des Lebens dargestellt. Beide Konzerte sind für Mstislaw Rostropowitsch geschrieben und durch ihn ins internationale Konzertrepertoire eingegangen.

Kammermusik

Da der Komponist Schostakowitsch auch ein glänzender Pianist war, schrieb er sich zu Beginn seiner Laufbahn hochartifizielle Klavierkompositionen, so die *Aphorismen* op. 13 (1927). Durch die Feierlichkeiten zum 200. Todestag Johann Sebastian Bachs angeregt, komponierte er 1950/51 sein klavieristisches Meisterwerk, die *24 Präludien und Fugen* op. 87. Von 1938 bis 1974 entstanden 15 Streichquartette, allein sieben nach 1964, im letzten Lebensjahrzehnt. In diesem von parteipolitischer Bevormundung wenig gefährdeten Genre konnte er sein inneres Wesen offenbaren. Eine besondere Stellung nimmt das 1960 komponierte *8. Streichquartett* op. 110 ein, nach eigener Aussage ein Grabdenkmal für die Opfer des Stalinismus, eine kammermusikalische Parallele zur *7.* und zur *8. Symphonie*. Ein Vorläufer dieses *8. Quartetts* ist das dem Andenken des Freundes Iwan Sollertinski gewidmete *Trio für Klavier, Violine und Violoncello* op. 67 (1944), in dem Schostakowitsch jüdische Folklore adaptierte, ein erneut im Vokalzyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* op. 79 (1948) aufgegriffenes Verfahren. Das *15. Streichquartett* op. 144 (1974) ist mit seinen sechs Adagio-Sätzen ein Werk des Abschieds. Seit der triumphalen Uraufführung in Moskau 1940 genießt das *Klavierquintett* op. 57 als Meisterwerk weltweiten Ruhm. HSN

Franz Schreker 1878 – 1934

»Der reine Klang, ohne jede motivische Beigabe, ist, mit Vorsicht gebraucht, eines der wesentlichsten musikdramatischen Ausdrucksmittel, ein Stimmungseffekt ohnegleichen.« Wies Franz Schreker 1919 selbst nachdrücklich auf die Bedeutung des Klangs für sein Komponieren hin, so hatte bereits fünf Jahre zuvor – anläßlich der Münchener Erstaufführung von *Der ferne Klang* – der Musikkritiker Alexander Berrsche geschrieben, mit Schreker sei »der absolut unzeichnerische, impressionistische Kolorismus in die Musik eingedrungen«. Und Schreker traf den Nerv der Zeit, nicht nur mit seinen irisierenden, rauschhaften, in manchem Debussy und Puccini verwandten Klangwelten, sondern ganz offensichtlich auch mit den von ihm selbst verfaßten Libretti, Themen des Fin de siècle, in de-

nen sich die Lektüre Nietzsches ebenso niedergeschlagen haben dürfte wie Ansätze der zeitgenössischen Psychoanalyse, gepaart mit einem guten Schuß nicht einmal sehr sublimierter Erotik. Länger als ein Jahrzehnt gehörten Schrekers Opern zu den meistgespielten seiner Zeit – zeitweise stach er Richard Strauss aus –, ein Erfolg, auf den der am 23. März 1878 in Monaco geborene und in ärmlichen Verhältnissen aufgewachsene Sohn eines k.u.k. Hof-Photographen lange genug hatte warten müssen. Die erste Oper, *Flammen,* war 1902 nur konzertant mit Klavierbegleitung zu hören. Erst die erfolgreiche Aufführung der Pantomime *Der Geburtstag der Infantin* zur Eröffnung der »Kunstschau« der Wiener Sezession 1908 sowie das Erlebnis von Strauss' »Salome« ermutigten Schreker zur Vollendung des 1901 begonnenen *Fernen Klangs,* dessen Uraufführung 1912 den Durchbruch brachte. Jetzt riß man sich um Schrekers Partituren. Der Zweiakter *Das Spielwerk und die Prinzessin* wurde 1913 gleichzeitig in Frankfurt und Wien aus der Taufe gehoben. 1918 folgten die Oper *Die Gezeichneten,* 1920 die vieraktige Oper *Der Schatzgräber,* mit fast 500 Aufführungen an mehr als 50 Opernhäusern binnen weniger Jahre Schrekers erfolgreichstes Werk. Die öffentliche Anerkennung fand ihren Niederschlag in der Ernennung zum Direktor der Berliner Hochschule für Musik. In den Jahren zuvor hatte Schreker an der Wiener Musikakademie unterrichtet, außerdem den vom ihm gegründeten Philharmonischen Chor geleitet, mit dem er u.a. Schönbergs »Gurre-Lieder« uraufführte. Der mäßige Erfolg von *Irrelohe* (UA: Köln 1924) ließ jedoch ahnen, daß Schrekers Stern zu sinken begann. Jahrelang war er als progressiver Neutöner verschrien gewesen; jetzt, in den späten 20er Jahren und im Zeichen der aufkommenden neuen Sachlichkeit, empfand man seine kompositorischen Mittel, seine betörende Klangsinnlichkeit als obsolet und rückwärtsgewandt. Die unerhörten Kühnheiten seiner Harmonik, die bitonalen und polytonalen Momente überhörte man offenbar ebenso wie die hochreflektierte Gebrochenheit dieser Musik, die Meisterschaft, mit der Schreker die Tonalität ins Zwielicht, ja an die Grenzen der Auflösung trieb. Auch der Premierenerfolg von *Der singende Teufel* (Berlin 1928) vermochte über die schwindende Popularität nicht hinwegzutäuschen. Arnold Schönberg schrieb Schreker damals: »Wir können scheinbar warten, wir können uns das leisten. Auf Wiederhören in zwanzig Jahren.«

Die Schreker-Renaissance ließ gleichwohl ein halbes Jahrhundert auf sich warten. Die Nazis taten das Ihre dazu: Für die erotisch aufgeladenen Werke eines Juden war im Deutschen Reich naturgemäß kein Platz. Nicht nur, daß 1932 die Uraufführung des *Schmieds von Gent* von pöbelnden SA-Horden vereitelt wurde; im selben Jahr zwang man Schreker, als Hochschuldirektor zurückzutreten. Zu der geplanten Premiere seines letzten vollendeten Bühnenwerks, *Christophorus oder Vision einer Oper,* kam es nicht mehr. Auch die Kompositionsklasse an der Preußischen Akademie der Künste nahm man Schreker 1933. Zwei Tage vor seinem 56. Geburtstag und kurz vor der geplanten Emigration starb er an den Folgen eines Schlaganfalls. *Memnon,* seine letzte große Oper, ließ er unvollendet zurück.

Der ferne Klang
Oper in drei Akten – Text vom Komponisten.
UA: Frankfurt am Main 1912
Personen: Graumann (B) – Seine Frau (MS) – Grete, ihre Tochter (S) – Fritz, Komponist (T) – Wirt (B) – Schmierenschauspieler (Bar) – Vigelius, Advokat (B) – Altes Weib (A) – Spanierin (A) – Graf (Bar) – Baron (B) – Chevalier (T) – Rudolf, Arzt (B) – Schauspieler (Bar) – Zweifelhaftes Individuum (T) – Gäste, Kellner, Dirnen, Tänzerinnen, Theaterbesucher u.a.
Ort und Zeit: kleine Stadt, Venedig, große Stadt in der Gegenwart.

Fritz, ein junger Komponist, sucht den glückverheißenden fernen Klang und nimmt Abschied von seiner Jugendliebe Grete. Er verspricht wiederzukehren, sie beschwört ihre Liebe. Graumann hat seine Tochter beim Kegeln an den Wirt verspielt. Der Advokat Vegelius ist mitschuldig an dem Handel. Grete willigt nur scheinbar in die Ehe ein und flieht, um Fritz zu suchen. Verzweifelt will sie sich ertränken, folgt dann jedoch einer geheimnisvollen Kupplerin, die sie an ein Bordell in Venedig verschachert. Von Freiern umschwärmt, weist sie, die Fritz nicht vergessen hat, noch zehn Jahre später alle Werbungen zurück, auch die

des Grafen und des Chevaliers. Fritz erscheint, doch als er in Grete eine Kurtisane erkennt, stößt er sie voller Verachtung zurück und macht sich wieder auf die Suche nach dem fernen Klang. Grete gibt sich – jeder Hoffnung beraubt – dem Grafen hin. Fünf Jahre später wird in einer Großstadt Fritzens Oper »Die Harfe« erfolglos uraufgeführt. Die zur Straßendirne abgesunkene Grete verläßt vorzeitig die Vorstellung und muß sich die Belästigungen eines zweifelhaften Individuums gefallen lassen. Sie will zu Fritz zurückkehren, um ihr Leiden und seinen Mißerfolg zu beenden. Fritz erkennt in der Haltung zu seiner Jugendliebe den Grund seiner Erfolglosigkeit. Als Grete erscheint, hört er den fernen Klang. Er ist entschlossen, die Oper zu revidieren, stirbt jedoch in Gretes Armen.
Schrekers erste abendfüllende und offenkundig stark autobiographisch geprägte Oper entstand in zähem Ringen in den Jahren 1901 – 1910. Das Werk ist weniger Künstleroper als aus der Sicht der sozial gedemütigten Frau komponiert – Weiningers »Geschlecht und Charakter« läßt grüßen. Musikalisch gesehen enthält die Oper bereits viele der für Schrekers Musik charakteristischen Momente, etwa die bitonalen und modalen Einfärbungen, aus der Ferne herüberwehende Klänge, kompositorische Schnitt- und Überblendtechniken.

Die Gezeichneten
Oper in drei Akten – Text vom Komponisten.
UA: Frankfurt am Main 1918
Personen: Herzog Adorno (B) – Graf Vitelozzo Tamare (Bar) – Nardi, Podestà von Genua (B) – Carlotta, seine Tochter (S) – Alviano Salvago, Edelmann (T) – Sechs Edle – Capitaneo di giustizia (B) – Ginevra Scotti (S) – Martuccia, Haushälterin (A) – Pietro, Bravo (T) – Senatoren, Volk, Diener, Bürger, Vermummte, Soldaten.
Ort und Zeit: Genua im 16. Jahrhundert.

Alviano Salvago, ein reicher, aber häßlicher Edelmann, hat eine Insel vor Genua in ein »Elysium« verwandelt, das er selbst nie betritt, wo der Adel jedoch Orgien mit geraubten Bürgerstöchtern feiert. Der Ekel treibt ihn dazu, die Insel den Bürgern zu schenken, was die Entdeckung der Lustmorde bedeuten würde. Vergeblich bestürmen die Adligen ihren Anführer Vitelozzo Tamare, er möge seinen Einfluß bei Herzog Adorno geltend machen, um die Schenkung zu verhindern. Tamare hat sich in die schöne, aber herzkranke Tochter des Podestà, die Malerin Carlotta, verliebt, die sein Werben spöttisch zurückweist. Sie ist fasziniert von Salvago und malt ihn. Mit der Vollendung des Bildes jedoch erlöschen Faszination und Liebe; sie verläßt den Krüppel und wirft sich nun doch dem Kraftmenschen Tamare in die Arme, angesteckt von der schwülerotischen Atmosphäre der Liebesinsel. Die Bürger bestaunen die Wunder des nun allgemein zugänglichen »Elysiums« und feiern Salvago. Als dieser vom Capitaneo di giustizia des Mädchenraubs und der Schändung von Genuas Töchtern angeklagt wird, entdeckt er die Verbrechen der Adligen. Doch Carlotta ist ihm genommen. Sie ekelt sich vor seiner Häßlichkeit und stirbt nach der Liebesnacht mit Tamare. Verzweifelt ersticht Salvago den Rivalen und verfällt dem Wahnsinn.
Schrekers Libretto, das von Freuds Psychoanalyse wie von Nietzsches Übermenschentum geprägt ist, spiegelt den für das Fin de siècle charakteristischen Konflikt zwischen Kunst und Leben. In einer Mischung aus Triebverdrängung und Narzismus flüchten die Protagonisten Salvago und Carlotta in ästhetische Scheinwelten, die eine echte Beziehung unmöglich machen und deren Brüchigkeit der Triebmensch Tamare brutal entlarvt. Er ist Carlottas Mörder und Erlöser zugleich. Schrekers von Debussy und Puccini beeinflußte Musik, die ungeachtet ihrer unerhörten Klangsinnlichkeit zum Avanciertesten des frühen 20. Jahrhunderts gehört, spiegelt – unter bewußtem Einbezug auch trivialer Momente – genial die Brüchigkeit des Librettos.

Kammersymphonie für 23 Soloinstrumente
Schrekers bedeutendstes Instrumentalwerk entstand 1916, zwei Jahre nach den *Gezeichneten*. Die Verwendung von Harfe, Klavier, Celesta und Harmonium sorgt für ein ganz eigentümliches, gläsern wirkendes Klangbild. Insgesamt erscheint die Musik strenger und weniger rauschhaft, als es für das Opernschaffen Schrekers großenteils charakteristisch ist. Die Harmonik freilich bleibt auch hier avanciert. In formaler Hinsicht folgt die Symphonie einer recht klaren, wenngleich eigenwilligen Gliederung, stellt sie doch eine freie Behandlung der Sonatenform dar, wie sie auch für den Schönberg-Kreis durchaus typisch war: An die Einleitung schließt sich der Hauptsatz an, diesem folgen die Rekapitulation der Einleitung sowie ihre Durchführung. Ein klar erkennbarer, scherzoartiger Mittelteil wird von einer durchführenden Reprise abgelöst, und eine Coda schließt die bedeutende, viel zu selten zu hörende Komposition Schrekers ab. OB

Friedrich Schröder
1910 – 1972

Friedrich Schröder wurde am 6. August 1910 in Näfels in der Schweiz geboren, wuchs in Stuttgart-Bad Cannstatt auf und wollte Kirchenkomponist werden. Er studierte in Münster in Westfalen und in Berlin, arbeitete dann als Arrangeur und Kapellmeister, wirkte von 1934 bis 1937 am Berliner Metropol-Theater und anschließend als freischaffender Film- und Operettenkomponist. Besonders populär wurden seine Lieder *Ich tanze mit dir in den Himmel hinein* aus dem 1937 gedrehten Film »Sieben Ohrfeigen« mit Lilian Harvey und Willy Fritsch, *Man müßte Klavier spielen können* aus der 1941 entstandenen Filmoperette »Immer nur Du« mit Johannes Heesters und das von Willi Forst kreierte Chanson *Gnädige Frau, wo war'n Sie gestern?* Friedrich Schröders größte Bühnenerfolge waren die am Berliner Metropol-Theater uraufgeführten Operetten *Hochzeitsnacht im Paradies* (1942) und *Nächte in Schanghai* (1947). Im Jahre 1955 erhielt Friedrich Schröder den Paul-Lincke-Ring. Er starb am 25. September 1972 in Berlin.

Franz Schubert
1797 – 1828

Die kurze Lebensspanne Franz Schuberts entfaltete sich auf dem Hintergrund der Restauration im Wiener Kaiserreich. Unter der Regentschaft Franz II. etablierte Staatskanzler Clemens Fürst Metternich das perfekte Spitzelsystem eines Polizeistaates, um die Gefahren abzuwenden oder zumindest kontrollierbar zu machen, die durch die französische Revolution und ihre Folgen auch für den herrschenden Adel der k.u.k.-Monarchie drohten. Der Aufstieg (und Fall) Napoleons hing damit ebenso eng zusammen wie der Wiener Kongreß von 1814/15, der die europäische Landkarte entscheidend veränderte. Die Menschen zogen sich vor Metternichs Zuchtrute in die halbprivate Sphäre des Wirtshauses zurück, drängten in die über achtzig (!) (Volks-) Theater Wiens oder lenkten sich bei Tanzvergnügen ab, und pflegten hauptsächlich die beschauliche Häuslichkeit. Es war die Zeit des Biedermeier. Die Kultur konnte sich kaum weiterentwickeln; trotz vorsichtiger moderner (sprich: romantischer) Tendenzen beherrschte ein starrer Klassizismus die Architektur und Malerei. In der Literatur war meist mäßige Prosa gefragt; tiefgründige Lyrik hatte einen schweren Stand. Das musikalische Wien taumelte im Rossini-Fieber; deutsche Oper wurde kaum zur Kenntnis genommen. Selbst Beethoven als (noch lebender) »Generalissimus der Musik« mußte seinen Tribut zollen.

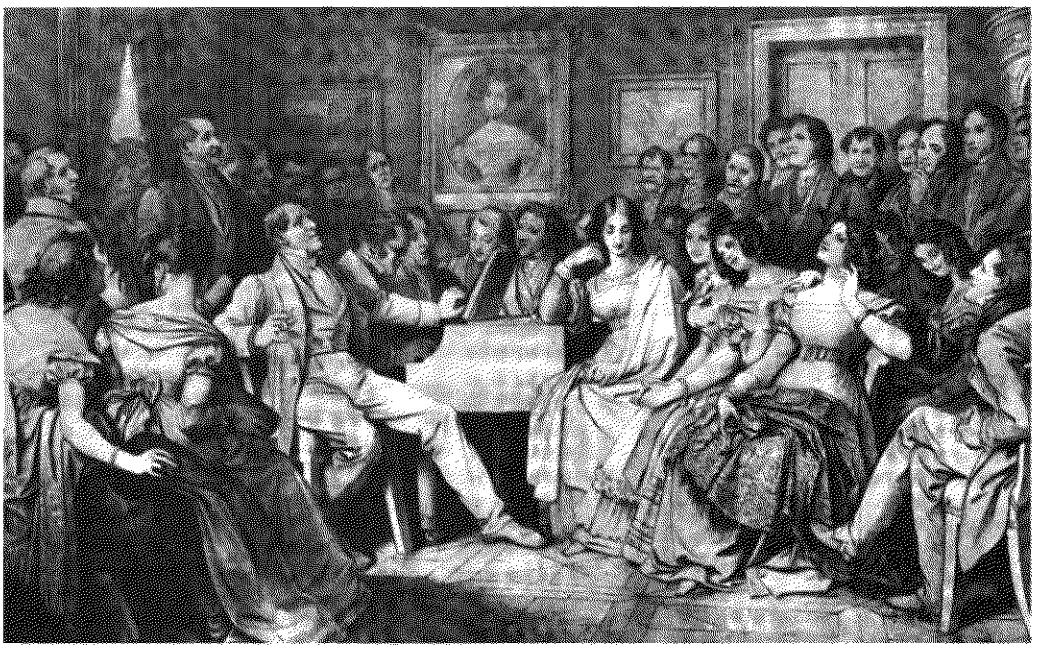
In diese politischen und sozio-kulturellen Verhältnisse wuchs Franz Schubert hinein, der am 31. Januar 1797 als zwölftes Kind eines Schullehrers im Wiener Vorort Lichtental geboren wurde. Seine kleinbürgerliche Herkunft sollte sich entscheidend auswirken. Denn zu Lebzeiten blieb er stets ein Außenseiter, eine lediglich lokale Größe in der Stadt Haydns und Beethovens. Die Voraussetzungen für den höchst ambitionierten jungen Komponisten waren denkbar schlecht. Er, der mit großen Symphonien und namentlich mit (deutschen) Opern reüssieren wollte, bewegte sich im Wirtshaus-Milieu und im intellektuellen Künstlerkreis von Malern und Literaten. Der Weg zum einflußreichen Adel blieb ihm versperrt. Kein dynamischer Ausgangspunkt also für einen Symphoniker, der noch 1824 (zwei Jahre nach der *Unvollendeten*) bekannte, er wolle sich endlich den »Weg zur großen Symphonie bahnen«. So ist es nicht verwunderlich, daß keines seiner symphonischen Werke zu seinen Leb-

zeiten öffentlich aufgeführt wurde. Der Schubertsche Freundeskreis, die Künstler um Moritz von Schwind, Franz von Schober, Kupelwieser, Bauernfeld, Mayrhofer u. a. wußten, wer da unter ihnen lebte, aber wußte es auch das musikalische Wien...?

Schuberts Genie wurde zunächst in der eher privaten Gattung des Liedes sichtbar, dem er ganz neue Dimensionen erschloß. Aus dem bisher schlichten Strophenlied, das fein säuberlich getrennt war in die Melodie der Singstimme und einer harmonisch stützenden Begleitung, wuchs durch Schubert eine neue Kunstform heran, die Klavier und Singstimme zu einer wirklichen Einheit verwob. Der unterhalb der bloßen Worte liegende lyrische Inhalt öffnete sich kraft der Musik, und die eigentlich kleine Form eines Gedichtes wurde in eine unerhörte Seelenlandschaft verwandelt. Über 600 *Klavierlieder* nach Texten von Goethe, Heinrich Heine, Wilhelm Müller (dem Dichter der »Winterreise«) und vielen anderen liegen aus seiner Feder vor.

Doch tragischerweise besaß Schubert kaum Gespür für das dramatische Fach. Die Oper war sein Schmerzenskind, das er freilich hartnäckig verfocht. Denn Oper verhieß eine große Öffentlichkeit, und diese wiederum bedeutete Erfolg. Doch von den zehn vollendeten Opern und Singspielen konnte sich nicht ein einziges Werk behaupten; wohl zu Recht, obgleich der in jüngster Zeit wiederbelebte *Fierabras* (D 796) große musikalische Momente zeigt. Das musikalische Agieren auf der Bühne im Hier und Jetzt, das blitzschnelle Umschalten des Situationstheaters, wie es Mozart so unvergleichlich vermochte, war nicht Schuberts Sache.

Schuberts erste Kompositionsversuche beginnen 1811. Es ist kaum faßbar, daß er in den darauffolgenden gut 17 Jahren annähernd tausend Werke geschrieben hat. Das Schubert-Werkverzeichnis von O. E. Deutsch nennt 990 Nummern, sowie etliche im Anhang. Neben den erwähnten Liedern existieren 8 Symphonien, 16 vollendete Streichquartette, fast 30 (teils fragmentarische) Klaviersonaten, ungezählte Klaviermusik (*Walzer, Ländler, Eccosaisen, Impromptus* u. a.), so bedeutende Kam-



Franz Schubert spielt seine Kompositionen im Haus seines Freundes Josef von Spaun. Zeichnung von Moritz von Schwind

mermusik wie die beiden späten *Klaviertrios* (D 898 und 929), das *»Forellenquintett«* (D 667), das *Streichquintett* aus dem Todesjahr 1828 (D 956) oder das musikantische, aber höchst doppelbödige *Oktett* (D 803). Die Beiträge zur geistlichen Musik gipfeln in den beiden, schon an Bruckner gemahnenden *Messen* in As-Dur und Es-Dur (D 678 und 950) sowie in dem bis heute noch wenig bekannten Oratorium *Lazarus* (D 689).

Während Schubert als Liedkomponist sofort seine eigene musikalische Sprache fand, hatte der Instrumentalkomponist mit der schweren Bürde des Wiener klassischen Ideals zu kämpfen. So sind seine frühen Symphonien noch ganz erfüllt von den großen Vorbildern Haydn, Mozart und Beethoven, aber auch von vorklassischen Traditionen. Mit der *6. Symphonie* tritt dann die Krise des Symphonikers Schubert offen zu Tage. Bezeichnenderweise folgen nun (ab 1818) 4 symphonische Fragmente, darunter das bedeutende in E-Dur (D 729) von 1821, und dann der grandiose Torso der *Unvollendeten* (D 759) aus dem Jahr 1822, mit dem ein unerhörter Ruck durch Schuberts Schaffen geht. Die Musik weitet sich zu einer schier unendlichen Landschaft, streift die klassischen Vorbilder ab und findet zu einem symphonischen Ausdruck, der zwischen geheimnisvoller, sehnsüchtiger Erzählung und geradezu bedrohlichen Abgründen anzusiedeln ist. Obwohl nach wie vor ungeklärt ist, ob das Werk tatsächlich unvollendet blieb, oder die fehlenden Teile verloren gegangen sind (immerhin existieren Skizzen zu einem Scherzo), so scheint doch die explosive Brisanz des Werkes Schubert selbst »erschreckt« zu haben, wie es Johannes Brahms formulierte. Die große *C-Dur-Symphonie* (D 944) kann dann für ein einziges Mal all das einlösen, was Schubert als symphonisches Ideal vorschwebte.

Spätestens ab 1822 wird ein Grundzug in Schuberts Musik deutlich. Ob konkret vertont wie in den großen Liederzyklen (*Die schöne Müllerin* D 795 oder *Winterreise* D 911) oder verschlüsselt wie in vielen Instrumentalwerken: Immer wieder stößt man auf die Idee des Wanderns, dies ziellosen Umherschweifens, der Sehnsucht nach Geborgenheit und Ruhe, die doch so unerreichbar ist. Das läßt sich bis in die kompositorischen Strukturen vieler Klavier-, Kammermusik- und Orchesterwerke beobachten. Mit diesem Motiv des Wanderns und Suchens, von dem Schubert als Mensch wie als Künstler erfaßt ist, haben ebenso die zahlreichen Fragmente zu tun; ein Phänomen, das in der Wiener Klassik kaum vorhanden ist. So endet Schuberts Werk schier hoffnungslos offen, gleichsam ein »work in progress«, ohne das freilich die Symphonik Anton Bruckners und Gustav Mahlers nicht vorstellbar wäre. Am 19. November 1828 ist er im Alter von 31 Jahren in Wien an einer Typhusinfektion gestorben.

Die Symphonien

Die neue Schubert-Forschung brachte zweifelsfrei zu Tage, daß jene ominöse und verschollen geglaubte *»Gmunden-Gasteiner«-Symphonie*, an der Schubert nachweisbar gearbeitet hat, mit der großen *C-Dur-Symphonie* identisch ist. Sie entstand damit nicht, wie bisher angenommen, im Todesjahr 1828, sondern bereits 1825. Somit ergibt sich, wie in der Neuauflage des Deutsch-Verzeichnisses geschehen, eine neue Zählung für die späten Symphonien. Der freigehaltene Platz für eine eventuelle Entdeckung der *»Gmunden-Gasteiner«-Symphonie* war damit hinfällig geworden. Die sogenannte *Unvollendete* wird nun als Nummer sieben gezählt, die große C-Dur-Symphonie als Nummer acht.

Symphonie Nr. 1 D-Dur D 82
entstanden 1813
Sätze: I. Adagio. Allegro vivace – II. Andante – III. Allegro (Scherzo. Trio) – IV. Allegro vivace.
Erste öffentliche Aufführung: London 1881

Symphonie Nr. 2 B-Dur D 125
entstanden 1815
Sätze: I. Largo. Allegro vivace – II. Andante (Thema und Variationen) – III. Allegro vivace (Scherzo. Trio) – IV. Presto.
Erste öffentliche Aufführung: London 1877

Symphonie Nr. 3 D-Dur D 200
entstanden 1815
Sätze: I. Adagio maestoso. Allegro con brio – II. Alle-

gretto – III. Menuetto (Vivace) – IV. Presto vivace.
Erste öffentliche Aufführung: London 1881

Symphonie Nr. 4 c-moll D 417
(Tragische Symphonie)
entstanden 1816
Sätze: I. Adagio molto. Allegro vivace – II. Andante – III. Menuetto (Allegro vivace) – IV. Allegro.
UA: Wien 1849

Symphonie Nr. 5 B-Dur D 485
entstanden 1816
Sätze: I. Allegro – II. Andante con moto – III. Menuetto (Allegro molto) – IV. Allegro vivace.
Erste öffentliche Aufführung: Wien 1841

Symphonie Nr. 6 C-Dur D 589
(Die kleine Symphonie)
entstanden 1818
Sätze: I. Adagio. Allegro – II. Andante – III. Scherzo. Presto – IV. Allegro moderato.
UA: Wien 1828

Symphonisches Fragment E-Dur D 729
entstanden 1821

Symphonie Nr. 7 h-moll D 759
(Die Unvollendete)
entstanden 1822
Sätze: I. Allegro moderato – II. Andante con moto.
UA: Wien 1865

Wenn irgendein Werk, dann enthüllt vor allem die *Unvollendete* Schuberts Seelenleben. Die zweisätzige Symphonie, die wir uns kaum vollendet denken können, da sie auch in ihrer fragmentarischen Gestalt ein Wunder an künstlerischem Gleichgewicht und harmonischer Entsprechung ihrer Teile darstellt, ist wohl der tiefsinnigste Ausdruck von Tragik und Verlorenheit, ist eine Zusammenfassung alles dessen, was Schubert als Liederkomponist zu sagen hatte. Die Anwandlungen von Glück gewinnen gegenüber dem tragischen Grundklang den Zauber überirdischer Verklärung. Wir wissen nichts von den Umständen der Entstehung der H-moll-Symphonie. Wahrscheinlich hat Schubert, als er mit fünfundzwanzig Jahren daran arbeitete, die ungeheure Diskrepanz zwischen den Publikumswünschen und dem Ausdrucksbedürfnis seines Ingeniums gespürt und darauf verzichtet, sein Werk der Öffentlichkeit vorzustellen.
Auffällig an der H-moll-Symphonie ist die Verwendung von Posaunen, die hier erstmals in einer Symphonie duchgängig eingesetzt werden (Beethoven hatte sie in der Gewitterszene der »Pastorale« nur zur Erzielung eines bestimmten Effektes benutzt). Auffällig ist auch das homogene Klangbild, das deutlich zwischen melodischer Leitlinie und Begleitung unterscheidet, also Merkmale der Liedgestaltung auf den Orchestersatz überträgt. Die beiden Themen des 1. Satzes sind inhaltlich und metrisch verwandt. Das 1. Thema ist zwar im 3/4-Takt notiert, entspricht mit seinen Punktierungen aber eher einem 6/8-Takt. Erst das Seitenthema in den Celli, ein wiegender Ländler, die bekannteste Melodie Schuberts überhaupt, steht in echtem Dreivierteltakt. Aber im stetigen Fluß lieblicher Wehmut gibt es auch abrupte Sforzatischläge. Der 2. Satz folgt einer zweiteiligen Liedform, wobei die Wiederholung des 2. Teiles ganz unorthodox in der Subdominante des Hauptthemas in Erscheinung tritt.

Symphonie Nr. 8 C-Dur D 944
(Die Große Symphonie)
entstanden 1825
Sätze: I. Andante. Allegro ma non troppo – II. Andante con moto – III. Scherzo. Allegro vivace – IV. Finale. Allegro vivace.
UA: Leipzig 1839

Schon die Andante-Einleitung mit dem liedhaften Hörner-Anruf sagt uns, daß wir mit dieser letzten Symphonie Schuberts in ein ganz neues Reich der Instrumentalmusik eingetreten sind, deren Gesamtsignatur die nun voll eintretende, melodisch strömende, breit dahinflutende Romantik ist. Von dieser Symphonie aus öffnet sich ein weiter Blick über das 19. Jahrhundert bis zur Epoche Bruckners hin. Franz Schubert war sich seiner Leistung bewußt, aber er hat diese Symphonie nie gehört. Die Partitur geriet in den Nachlaß seines Bruders Ferdinand, aus dem sie Robert Schumann ans Licht zog. Schumann hat auch eine für die damalige Zeit bedeutende Betrachtung über diese Symphonie mit den »himmlischen Längen« verfaßt.
Diese rühren daher, daß Schubert Gestaltungsprinzipien der klassischen Symphonie mit dem eher tastend assoziativen Gestus des romantischen Weltgefühls verband. Schumann bewunderte auch den Übergang von der ausgedehnten Einleitung (77 Takte) in den Allegro-Hauptsatz: »Das Tempo scheint sich gar nicht zu ändern, wir sind angelandet, wissen nicht, wie.« Der Grundcharakter der Symphonie ist zweifellos Daseinsbejahung, eine geradezu festliche Lebensfreude, aber auch hier gibt es verstörende Einbrüche, auffällige, wie den Zusammenbruch im 2. Satz, aber auch subtile Trübungen durch den für Schubert typischen Dur-Moll-Wechsel. Das ausgedehnte Scherzo ist tänzerisch federnd im Hauptthema, ländlerisch im Seitenthema und Trio. Das Finale gibt sich jubelnd affirmativ; wer Ohren hat zu hören, wird aber auch hier die Gefährdung dieser mühsam errungenen Heiterkeit heraushören können.

William Schuman
geb. 1910

Erst die dritte von seinen bis jetzt neun Symphonien brachte William Schuman öffentliche Anerkennung. Geboren am 4. August 1910 in New York City, studierte Schuman u.a. bei Roy Harris. Im Alter von 26 Jahren komponierte er seine erste Symphonie und sein erstes Streichquartett, die er jedoch nach der Uraufführung zurückzog. Mit der *Symphonie Nr. 5* (1941) gewann er aber den Preis des New Yorker Music Critics Circle, und 1943 bekam seine Kantate *A Free Song* den ersten Pulitzerpreis, der für ein Musikwerk verliehen wurde.

Viele seiner Hauptwerke waren Auftragskompositionen: Die *Symphonie Nr. 5* für Streicher (1943) wurde von der Kussewitzki Music Foundation beauftragt, die *Symphonie Nr. 6* (1948) vom Symphonieorchester Dallas, das Ballett *Judith* (1949) von Martha Graham für das Orchester von Louisville, das Orchesterstück *Credendum* (1955) von der United States National Commission for UNESCO, das *New England Triptych* (1956) von dem Dirigenten André Kostelanetz, *A Song of Orpheus* für Cello und Orchester (1961) von der Ford-Stiftung und die *Symphonie Nr. 8* (1962) vom New York Philharmonic Orchestra für die Eröffnung des Lincoln Center, wo die Uraufführung unter Leonard Bernstein stattfand. Sein Ballett *Undertow* (1945), jahrelang im Repertoire des American Ballet Theatre, wird auch in einer symphonischen Fassung im Konzert gespielt.

1945 – 1962 war Schuman Direktor der New Yorker Julliard School of Music; 1962 wurde er künstlerischer Leiter des Lincoln Center for the Performing Arts. Schuman komponierte vorwiegend in den klassischen Formen und in einem gemäßigt modernen Stil, der sich durch einen energischen Grundzug, polytonale Harmonik und starke Betonung rhythmischer Elemente auszeichnet. LB

Robert Schumann
1810 – 1856

Als Sohn eines Buchhändlers und Verlegers wurde Robert Schumann am 8. Juni 1810 in Zwickau in Sachsen geboren und trat bereits mit zehn Jahren erstmals öffentlich als Pianist auf. Dennoch schwankte er lange zwischen Musik und Schriftstellerei. Er verlor früh den Vater und studierte zunächst Rechtswissenschaften in Leipzig und Heidelberg. In Leipzig war er Klavierschüler von Friedrich Wieck (1785 – 1873), seinem späteren Schwiegervater. In der Heidelberger Zeit entschied er sich für die Musik. Heimlich verlobte er sich mit Wiecks Tochter Clara, der späteren berühmten Klaviervirtuosin, da dieser die Verbindung erbittert bekämpfte. Als Komponist war Schumann weitgehend Autodidakt. Sein pianistischer Ehrgeiz lenkte ihn von selbst in die Richtung der Klaviermusik, mit der er zunächst an die Öffentlichkeit trat. Ein durch Überanstrengung beim Üben entstandenes Handleiden zwang Schumann zur Aufgabe der Pianistenlaufbahn. Dies war der äußere Grund dafür, daß er 1834 gemeinsam mit Louis Schunke die »Neue Zeitschrift für Musik« gründete. »Tödliche Herzensangst« beherrschte inzwischen das Verhältnis Schumanns zu Clara. Die Zeit seiner großen Klavierwerke ist zugleich die Zeit der unruhigen Erwartung eines dauernden Glücks mit der Geliebten. Die Verlobten ließen sich am 12. September 1840 in der Kirche zu Leipzig-Schönefeld trauen. Aber das Leben der Eheleute blieb unstet und voller Spannungen. Während Clara Konzertreisen unternahm, schwankte Robert zwischen schöpferischer Anstrengung und depressiver Mutlosigkeit. Seit etwa

1833 zeigten sich manifeste Symptome einer Geisteskrankheit, die mit Wahnvorstellungen verbunden war. 1844 gab Schumann seine Mitarbeit an der Zeitschrift auf und ließ sich mit Clara in Dresden nieder, wo er noch einige ruhige Schaffensjahre verbrachte. 1850 übernahm er den Posten des Städtischen Musikdirektors in Düsseldorf. Am 24. Februar 1854 unternahm er einen Selbstmordversuch und sprang von einer Brücke in den Rhein. Mehr als zwei Jahre verbrachte Schumann dann noch in der Nervenheilanstalt in Endenich bei Bonn, bis er dort am 29. Juli 1856 starb.

Schumanns musikalisches Schaffen ist als Ausweitung seines Klavierstils zu verstehen, der von Anfang an in einer seltenen Originalität und Fertigkeit ausgebildet war. Auch der Orchestersatz resultiert aus dem Klavierstil. Weder Beethoven noch Schubert können als seine unmittelbaren Vorbilder gelten; Schumanns Gedankenreichtum bildet vielmehr eine Welt für sich, deren geistigen Zauber die Generation um Brahms dankbar aufgenommen hat.

Ein Werk wie Schumanns *Klavierkonzert* ist ein einmaliger Glücksfall der Musik nach Beethoven. Schumanns Klaviermusik ist von nervöser Unruhe erfüllt und lebt aus der dialektischen Spannung starker Stimmungskontraste. Die wichtigsten Klavierwerke sind: *Papillons* op. 2, *Davidsbündlertänze* op. 6, *Toccata* op. 7, *Carnaval* op. 9, *Phantasiestücke* op. 12, *Symphonische Etüden* op. 13, *Kinderszenen* op. 15, *Kreisleriana* op. 16, die überschwenglich-romantische *Phantasie C-Dur* op. 17 und die *g-moll-Sonate* op. 22.

Schon an den Opuszahlen erkennt man, daß diese Klavierschöpfungen zeitlich nahe beieinanderstehen, daß es Frühwerke sind, die gleichsam in einem Guß entstanden. Danach trat, wenn wir die Werkzahlen dem Entwicklungsbilde zugrunde legen, ein ganz neues in sich geschlossenes Gebiet in den Vordergrund, das Liedschaffen. Es umfaßt so bekannte Zyklen wie den *Heine-Liederkreis* op. 24 und den *Eichendorff-Liederkreis* op. 39, *Frauenliebe und -leben* op. 42 nach Gedichten von

Clara Schumann, geb. Wieck (1816– 1896, Zeichnung von E. v. Leyser) und Robert Schumann. Lithographie von Kriehuber

Adelbert von Chamisso und *Dichterliebe* op. 48 nach Gedichten von Heinrich Heine. Dann ist dieser Kreis ausgeschritten und das symphonische Schaffen tritt in der Vordergrund. Von 1841 bis 1851 entstanden seine vier großen Symphonien. Dem gleichen Zeitraum gehört die Musik zu Lord Byrons Versdrama »Manfred« an, die aber bis auf die Ouvertüre kaum noch gespielt wird. Schumanns musikgeschichtliche Bedeutung erschöpft sich keineswegs in seinen Kompositionen; er steht uns mindestens ebenso nahe als literarischer Kämpfer, als jünglingshafter Enthusiast, der mit 25 Jahren seine »Neue Zeitschrift für Musik« als kritisches Organ gegen Philistertum und Verfälschung hoher Ideale, aber auch als Propagandawerkzeug für die Durchsetzung seiner Kunst- und Musikanschauungen ins Leben rief. Chopin, Berlioz, der junge Brahms sind durch Schumanns geistvoll-poetisierende Feder der Kunstwelt nahegebracht worden.

Symphonien

Symphonie Nr. 1 B-Dur op. 38 (Frühlingssymphonie)
Sätze: I. Andante poco maestoso. Allegro molto vivace – II. Larghetto – III. Scherzo. Molto vivace – IV. Allegro animato e grazioso.
UA: Leipzig 1841

Die Bezeichnung *Frühlingssymphonie* stammt von Schumann selbst und kann doppeldeutig aufgefaßt werden: einmal jahreszeitlich und entstehungsgeschichtlich, zum andern symbolisch. Schumann, dessen Stimmung sich durch die Wiederentdeckung von Schuberts C-Dur-Symphonie enthusiastisch gesteigert hatte, sah seine Zeit gekommen, um in die Entwicklung der Symphonie gestaltend einzugreifen. Es ist wohl auch noch der junge Liebesfrühling, der in dem Werke nachklingt. Im übrigen gab ein Gedicht Adolf Böttgers das Motto zu diesem Werk. Schumann äußerte sich dazu so: »Ich schrieb die Symphonie zu Ende des Winters 1841, wenn ich es sagen darf, in jenem Frühlingsdrang, der den Menschen wohl bis ins höchste Alter hinreißt und jedes Jahr von neuem überfällt.« Wie in Schuberts Großer Symphonie lassen auch hier die Hörner (in Verbindung mit Trompeten) kennwortartig ihren Ruf erschallen; aus diesem Rufmotiv entwickelt Schumann das schwungvolle Hauptthema des ersten Satzes. Der Satz hält nicht durchweg die Höhe des Anfangs, klingt aber triumphal und innig zugleich aus. Wenn es stimmt, daß Schumann den Eingangssatz als Frühlingsbeginn bezeichnet hat, dann versteht man wohl auch die ursprünglichen Benennungen der drei übrigen Sätze: Abend, Frohe Gespielen, Voller Frühling. Das Larghetto in Es-Dur, an einen Gedanken aus dem ersten Satz anknüpfend, ist ein elegisch empfundenes Stück in dreiteiliger Form. In seinem Verlauf zeigt sich die von Schumanns Klavierdichtungen her bekannte Technik der harmonischen Verschleierung. Wer Schumanns symphonische Eigenart an einem der subtilsten Beispiele kennenlernen möchte, der lebe sich in die Gedankenwelt des trotzigen Scherzos und seiner beiden zauberhaften Trios ein. Langsamer Satz und Scherzo schließen ohne Pause aneinander an. Das Streicherthema, das das Scherzo einleitet, ist eine Variante aus dem 2. Satz und stellt so eine innere Beziehung her. Das Finale nimmt den hymnischen Tonfall des 1. Satzes wieder auf.

Symphonie Nr. 2 C-Dur op. 61
Sätze: I. Sostenuto assai. Allegro ma non troppo – II. Scherzo: Allegro vivace – III. Adagio Espressivo – IV. Allegro molto vivace.
UA: Leipzig 1846

Den Entwurf der *2. Symphonie* brachte Schumann 1845 zu Papier, am Ende eines Jahres, das ihm die erste gravierende Depression mit Schlaflosigkeit und Todesangst gebracht hatte. Schumann hat sich selbst darüber geäußert: »Ich skizzierte sie, als ich physisch noch sehr leidend war, ja ich kann wohl sagen, es war gleichsam der Widerstand des Geistes, der hier sichtbar influiert hat und durch den ich meinen Zustand zu bekämpfen suchte.« Die Ausarbeitung ging nur zögernd vonstatten. So steht Großes und Monumentales neben abfallenden Partien. Zum besten zählt die fanfarengetragene langsame Einleitung des 1. Satzes; Hauptthema und sequenzierende Verarbeitung fallen demgegenüber ab. Das Scherzo lebt von Perpetuum mobile-Wirkungen. Das Adagio ist eine romantische Umdeutung Bachscher Kantabilität. Die sehnsuchtsvolle Melodie klingt wie eine Bitte um Genesung. Das Finale gibt sich optimistisch, indem die Quintenschritte der Einleitung des 1. Satzes einen triumphalen Charakter annehmen. Formal bemerkenswert ist die durchgängige thematische Verknüpfung der Sätze.

Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 97 (»Rheinische«)
Sätze: I. Lebhaft – II. Scherzo. Sehr mäßig – III. Nicht schnell - IV. Feierlich – V. Finale.
UA: Düsseldorf 1851

Die *3. Symphonie* eröffnet die Schaffensperiode von Schumanns Düsseldorfer Aufenthalt. Sie entstand in

nur einem Monat in einer Art Rausch und zeigt Schumann auf der Höhe seines symphonischen Könnens. Das fünfsätzige Werk ist durch die Quartmotivik aller Sätze verbunden. Die Sätze 1–4 sind so angelegt, daß jeder Satz langsamer als der vorhergehende ist, wie man schon an den Satzüberschriften ablesen kann. Im 4. Satz hatte Schumann ursprünglich den Hinweis vorgesehen: »Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Zeremonie.« Die Anregung dazu war von der Kardinalserhebung des Erzbischofs im Kölner Dom ausgegangen, an der Schumann teilgenommen hatte. Die Coda dieses Satzes kehrt im Finale als hymnischer Durchbruch wieder. Die drei Mittelsätze sind im wesentlichen einfache dreiteilige Liedformen, während die Ecksätze sonatensatz- und rondoartige Entwicklungen zeigen.

Symphonie Nr. 4 d-moll op. 120
Sätze: I. Ziemlich langsam. Lebhaft – II. Romanze. Ziemlich langsam – III. Scherzo. Lebhaft – IV. Finale. Lebhaft.
UA der 1. Fassung: Leipzig 1841
UA der 2. Fassung: Düsseldorf 1853

Die d-moll-Symphonie trägt irreführende Zahlen, sowohl in der Numerierung wie in der Opuszählung. Man muß sich vergegenwärtigen, daß das Werk in seiner Erstfassung der frühen schöpferischen Hochperiode Schumanns angehört.
Der Komponist gab der Symphonie den erklärenden Untertitel: »Introduktion, Allegro, Romanze, Scherzo und Finale in einem Satz«. Er wollte damit die innere Geschlossenheit der Sätze unterstreichen, die pausenlos ineinander übergehen. Das Charakteristische der Symphonie liegt darin, daß Schumann die thematischen Elemente der Sätze austauscht, aber trotzdem das Wunder der Mannigfaltigkeit in der Einheit vollbringt. Das Thema der Einleitung zum 1. Satz kehrt in der Romanze, in motivischer Umkehrung im Scherzo und abgewandelt in dessen Trio wieder. Eine Episode, die in der Durchführung des 1. Satzes aus dem Hauptthema entwickelt ist, taucht im Finale als Kopfthema auf, womit die im 1. Satz fehlende Reprise nachgeholt wird. Das 2. Thema, das in der Exposition des 1. Satzes fehlt, findet sich schließlich in der Durchführung des Finales und so fort. Diese Art der Satzverklammerung ist Schumanns Lösung für das Problem, sein lyrisch schweifendes Naturell mit den tektonischen Erfordernissen der tradierten Symphonieform in Einklang zu bringen.
Alle Teile sind gleichmäßig von Erfindungskraft durchflutet, in jedem Satz herrscht der romantische Enthusiasmus der frühen Kompositionen. Man hat bei der ersten Fassung daher auch mit Recht von einer instrumentierten Klavier-Phantasie gesprochen. Schumann selbst bezeichnete es anfangs als Symphonische Phantasie. Johannes Brahms zog die duftige Orchestrierung der Originalfassung der späteren verdickten und grelleren Überarbeitung aus der Düsseldorfer Zeit vor.

Ouvertüren und andere Orchesterwerke

Neben den Symphonien Schumanns ist nur wenig von orchestraler Kunst lebendig geblieben, so vor allem seine großartige Ouvertüre aus der Musik zu Lord Byrons Versdrama »Manfred« op. 115, deren Uraufführung der Komponist 1852 im Leipziger Gewandhaus selbst dirigierte. Von den Kompositionen der Spätzeit sind folgende Werke zu nennen: die Ouvertüren zu Schillers Trauerspiel »Die Braut von Messina« op. 100, zu Shakespeares »Julius Cäsar« op. 128 und Goethes »Hermann und Dorothea« op. 136. Schumanns Spätschöpfungen in Ouvertürenform haben sich jedoch nicht durchsetzen können.

Ouvertüre, Scherzo und Finale E-Dur op. 52
Sätze: I. Ouvertüre: Andante con moto. Allegro – II. Scherzo: Vivo – III. Finale: Allegro molto vivace.
UA: Leipzig 1841

Das Werk ist ein Seitenstück zu den Symphonien Nr. 1 und 2 und verdient die Beachtung der Dirigenten. Man könnte es als Sinfonietta oder Suite bezeichnen; so lauteten auch die ursprünglich vorgesehenen Titel. Sein Grundzug ist ritterlich-phantastische Romantik.

Ouvertüre zu »Genoveva« op. 81
Diese prächtige Ouvertüre (1847) läßt sich nur in Zusammenhang mit der Geschichte von Schumanns unglücklichem Opernunternehmen würdigen. Den Text hatte sich Schumann schließlich selbst zurechtgelegt, nachdem der Versuch des Dresdner Maler-Poeten Robert Reinick, aus der Hebbelschen Vorlage ein brauchbares Libretto herzustellen, gescheitert war. Zuvor hatte Schumann den Dichter der »Genoveva« gebeten, selbst ein Opernbuch nach seinem Schauspiel zu schreiben, aber Friedrich Hebbel hatte abgelehnt. Schumanns Operntext ist eine Art Verschmelzung von Hebbel und Tieckschem Märchen. In technischer Hinsicht ist die Leitmotivbehandlung interessant, es fehlen aber nahezu ganz die dramatischen Antriebe.

Ouvertüre zu »Manfred« op. 115
UA: Leipzig 1852

Die *Manfred-Ouvertüre* ist ein romantisches Meisterwerk in des Wortes höchster Bedeutung. Als Porträt des Helden konzipiert, lebt sie aus den stark kontrastierenden Stimmungen zwischen wilder Leidenschaftlichkeit und geheimnisvoller Verhaltenheit, die

sich in schroffen dynamischen Gegensätzen artikulieren. Insgesamt umfaßt Schumanns Musik zu Lord Byrons Versdrama »Manfred« 15 Nummern, die jedoch außer der Ouvertüre alle vergessen sind.

Konzerte und Konzertstücke

Zweifellos sind die beiden Konzerte op. 54 und 129 Schumanns wichtigste Leistungen auf konzertantem Gebiet. Das *Klavierkonzert* in a-moll und das *Cellokonzert* in der gleichen Tonart werden häufig gespielt. Jahre liegen zwischen der Komposition der beiden Meisterwerke, und die Uraufführungen sind sogar, da das Cellokonzert erst nach Schumanns Tod erschien, um anderthalb Jahrzehnte voneinander getrennt.
In der Zwischenzeit schrieb Schumann einige konzertante Werke, die relativ selten gespielt werden: ein *Konzertstück* (Introduktion und Allegro appassionato) für Klavier und Orchester in g-moll op. 92, ein *Konzert-Allegro mit Introduktion für Klavier und Orchester* in d-moll op. 134, das *Konzertstück für vier Hörner und Orchester* in F-Dur op. 86, das spät wiederentdeckte *Violinkonzert* in d-moll (1853) aus dem Nachlaß Joseph Joachims, das 1937 postum veröffentlicht wurde, und die Phantasie für *Violine und Orchester* in a-moll op. 131. Das erste der beiden Konzertstücke für Klavier (op. 92) enthält schöne Partien. Die *Geigen-Phantasie* op.131, ein für Joseph Joachim komponiertes Virtuosenstück, ist brilliant und hat nach Schumanns eigenen Worten einen »sehr heiteren Charakter«, wobei das Begleitorchester wenig in Erscheinung tritt.

Klavierkonzert a-moll op.54

Sätze: I. Allegro affettuoso – II. Intermezzo. Andantino grazioso – III. Finale. Allegro vivace.
UA: Dresden 1845

Bevor Schumann die Komposition des Klavierkonzerts in Angriff nahm, schrieb er an seine Braut Clara Wieck: »Ich kann kein Konzert schreiben für Virtuosen, ich muß auf etwas anderes sinnen.« Dieses andere ist inhaltlich und formal in überraschender Großartigkeit gelungen. In Umrissen ist die Sonatenform mit Exposition, Durchführung, Reprise und Coda in den Ecksätzen des Klavierkonzerts erkennbar, aber Schumanns Phantasie überspielt die rationale Konstruktion der klassischen Grundplanung und bleibt seinem Prinzip der allgemeinen Poetisierung des musikalischen Inhalts treu.
Eine besondere Rolle spielt dabei einerseits die Mittelstimmentechnik, andererseits die Rhythmik: dort ein Verstecken und Wiederholen melodischer Kontrapunkte, hier ein völlig neuartiges Verfahren, nicht nur die einzelnen Motive und Themen, sondern auch ihr Wechselspiel rhythmisch zu variieren. Die originellste Stelle dieser Art findet sich im Schlußsatz, wo sich das Soloklavier mit einer eigensinnigen Umdeutung der Taktschwerpunkte gegen das Orchester aufbäumt, als wollte es die Spieler des Orchesterparts in Verlegenheit bringen.
Einheit stiftet nach den kraftvollen Einleitungstakten das aus fünf fallenden Tönen gebildete »Clara-Motto«. Es wechselt nach C-Dur und bestimmt die weitere Entwicklung des Satzes. Ein zweites Thema gibt es nicht. An die Stelle einer Entwicklung tritt das Abtasten von Befindlichkeiten. Der lyrische Mittelteil des F-Dur Intermezzos basiert auf den aufsteigenden Achtelnoten des Hauptthemas im 1. Satz. Das energische 1. Thema des Schlußsatzes ist wiederum aus dem Motto-Thema abgeleitet, während das 2. Thema durch die erwähnte rhythmische Synkopierung auffällt. Virtuose Oktavenpassagen von mitreißendem Schwung schließen das Werk ab, das in jedem Teil die Inspiration einer unerschöpflichen Phantasie atmet.

Cellokonzert a-moll op.129

entstanden 1850
Sätze: I. Nicht zu schnell, attacca – II. Langsam, attacca – III. Sehr lebhaft.
UA: Leipzig 1860

Das Konzert entstand an der Schwelle der letzten, tragischen Phase von Schumanns Leben, etwa gleichzeitig mit der 3. Symphonie. Die einzelnen Teile des Werkes gehen pausenlos ineinander über. Noch einmal entfaltete sich Schumanns Phantasie in vollendeter Schönheit. Dramatische Erregung fehlt nicht, aber alles bleibt sozusagen in der Form einer großen Gesangsszene für das singendste aller Orchesterinstrumente, das Cello, das Schumann von Jugend an vertraut war. Im langsamen Satz wird die ausdrucksvolle Kantilene am Ende zur Zweistimmigkeit erweitert. Der Schlußsatz entfernt sich etwas von der poetischen Gesamtidee ins Virtuose.

Chorwerke

Als »Werke dichterischen Bewußtseins« wollte Schumann seine Kompositionen verstanden wissen. Das gilt in besonderem Maße auch von seinen Chorschöpfungen. Es folgte mit diesen Arbeiten, die der mittleren Schaffenszeit angehören, einem Zuge der Zeit, die in Singakademien, Liedertafeln usw. das bürgerliche Gemeinschaftsmusizieren zur Blüte gebracht hatte.
Schumann war sich aber des Abstandes zur durchschnittlichen Oratorienproduktion jener Tage bewußt. »Viele meiner Kompositionen«, so schrieb er am 13. April 1838 an die Braut, »sind so schwer zu verstehen, weil sie an entfernte Interessen anknüpfen, oft auch bedeutend, weil mich alles Merkwürdige der Zeit

ergreift und ich es dann musikalisch wieder aussprechen muß.« Schumann beruft sich dabei ausdrücklich auch auf Vorgänge in Politik und Literatur sowie auf allgemein menschliche Dinge.
Im Zuge zeitbedingter Vernachlässigung der Chorliteratur des 19. Jahrhunderts sind folgende kleinere Werke Robert Schumanns von der Konzertplänen verschwunden: *Des Sängers Fluch* op. 139, *Das Glück von Edenhall* op. 143, *Der Königssohn*, op. 116, *Vom Pagen und der Königstochter* op. 140, das *Requiem für Mignon* op. 98b, das *Neujahrslied* op. 144 und die Jugendarbeit *Zigeunerleben* op. 20 nach Emanuel Geibel. Die meisten dieser Werke gehören dem Typus der Chorballade an.
Von den größeren Chorwerken seien die folgenden genannt: *Das Paradies und die Peri* op.50, *Szenen aus Goethes »Faust«*, *Der Rose Pilgerfahrt* op. 112 und die *Messe in e-moll* op. 147.

Das Paradies und die Peri op. 50
Dichtung für Solostimmen, Chor und Orchester – Text aus Lalla Rookh von Thomas Moore (deutsche Adaption vom Komponisten nach der Übersetzung von Emil Flechsig).
UA: Leipzig 1843

Peri, ein sündiger, aber reuiger Engel des indischen Himmels, wird nur erlöst, wenn sie »des Himmels liebste Gabe« findet. So macht sie sich zu einer mühevollen und langen Suche auf. Weder das Blut eines sich für die Freiheit opfernden Jünglings, noch der letzte Seufzer einer mit ihrem pestkranken Geliebten in den Tod gehenden Jungfrau werden vom Himmel anerkannt; erst die der Erinnerung an die unschuldige Kindheit gewidmete Träne eines alten, sündigen Mannes ist der erlösende Schlüssel zum Himmel.
Teils episch-kommentierend, teils dramatisch angelegt mit verteilten Rollen, im Ganzen jedoch in lyrisch-liedhaftem Grundton hat Schumann mit dieser »Dichtung« aus dem »poetischen« Geist der Romantik in der Tat »beinahe ein neues Genre« – so Schumann selbst – gestaltet, gänzlich eigenständig zwischen weltlichem Oratorium, Liedersammlung und Chorkantate angesiedelt.

Heinrich Schütz 1585-1672

Heinrich Schütz wurde hundert Jahre vor Bach am 8. Oktober 1585 in Köstritz bei Gera geboren und wuchs in Weißenfels auf. Dem musikliebenden Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel fiel die schöne Sopranstimme von Schütz auf, und er holte ihn als Kapellknaben an seinen Hof. Der Fürst ließ ihn in Marburg Rechtswissenschaften studieren, aber die musikalische Begabung des jungen Schütz war offenbar schon so stark ausgeprägt, daß er mit einem Stipendium ausgestattet und nach Venedig, dem Zentrum der damaligen Musikwelt, geschickt wurde. Von 1609 bis 1612 war Schütz in Venedig Schüler des damals sehr berühmten italienischen Komponisten Giovanni Gabrieli. 1613 wurde er Hoforganist in Kassel und folgte 1617 einem Ruf des sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. nach Dresden. 25 Jahre lang blieb Schütz Dresdener Hofkapellmeister, doch er erhielt genügend Urlaub für ausgedehnte Konzertreisen. Der Dreißigjährige Krieg drohte seine Existenz mehrmals zu vernichten. Schütz fand von 1633 bis 1635 Zuflucht in Kopenhagen und dann in Italien, wo er in Verbindung zu Claudio Monteverdi trat. In den Jahren nach dem großen Krieg war sein außerordentliches Organisationstalent wesentlich am Wiederaufbau des deutschen Musik- und Kantoreiwesens beteiligt. Er starb am 6. November 1672 in Dresden und hinterließ eine Anzahl bedeutender Schüler.

Bis 1650 schrieb Schütz unter anderem *Italienische Madrigale* (1612); *Psalmen Davids* (1619); *Auferstehungshistorie* (1623); *Cantiones sacrae* (1625); *Beckersche Psalmen* (1628); *Symphoniae sacrae I* (1629); *Musikalische Exequien* (1636) auf den Tod seines Landesherrn Heinrich Postumus von Reuß (das älteste bekannte deutsche Requiem, mit den Abteilungen: »Concert in Form einer teutschen Begräbnis-Missa« – Motette »Herr, wenn ich nur dich habe« – Canticum Simeonis »Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren«); *Kleine Geistliche Konzerte* I und II (1636 und 1639);

Die sieben Worte (1645); *Symphoniae sacrae II* (1647); *Geistliche Chormusik* (1648); *Symphoniae sacrae III* (1650).

Als reife Altersschöpfungen kann man die 12 vierstimmigen *Geistlichen Gesänge* (1657, meist als *Deutsche Messe* bezeichnet); die *Passionen* nach den Evangelisten Matthäus, Lukas und Johannes (1655/56); ein *Weihnachtsoratorium* (1664); einen *119. Psalm* und ein nur zum Teil erhaltenes *Deutsches Magnificat* (1671) betrachten.

Leider besitzen wir von folgenden dramatischen Werken nur noch die Textbücher: *Dafne* (1627: nach Ottavio Rinuccini von Martin Opitz, die erste deutsche Oper, aufgeführt bei einer Fürstenhochzeit in Schloß Hartenfels bei Torgau); *Glückwünschung des Apollinis und der neun Musen* (Ballett, Dresden 1622); Ballett-Oper *Orpheus*.

Die Wurzeln seiner Kunst liegen in der italienischen Musik des Frühbarock. Dennoch gibt es nichts Deutscheres als Schützens Innerlichkeit. Im besonderen verstand er es hervorragend, die neuen dramatisierenden Tendenzen der italienischen Musik dem Ausdruck und der Sprachmelodie seiner Heimat anzugleichen und damit etwas ganz Eigenes, völlig Neues zu schaffen.

Schütz war als Träger und Mehrer des nordischen Erbes zugleich einer der überzeugendsten Kontrapunktisten, ein Meister der A-Cappella-Musik. Wenn man von einem Schützschen Stil sprechen will, so liegt er in der Verschmelzung von Monodie und Kontrapunkt zu einem ausdrucksvollen Ganzen. Die Subjektivität dieses Stils weicht im hohen Alter einer objektiveren Haltung. Bezeichnend hierfür sind die Oratorien und Passionen. Die Harmonik wird unter dem Einfluß Monteverdis kühner, die Melodik herber, moderner, expressiver.

Jean Sibelius
1865 – 1957

Als Sohn eines Arztes wurde Sibelius am 8. Dezember 1865 in Hämeenlinna (Tavastehus) in der finnnischen Provinz Häme (Tavastland) geboren. Er wollte zunächst Jurist werden, entschied sich dann aber für die Musik und studierte in Helsinki, Berlin und Wien. Um 1890 begann er symphonische Dichtungen zu schreiben, die Themen aus der finnischen Sage und Geschichte behandeln und einen an der finnischen Folklore orientierten naturverbundenen und nationalromantischen Musikstil begründeten. 1897 erhielt er einen staatlichen Ehrensold auf Lebenszeit, der ihm ein sorgenfreies Schaffen ermöglichte. Von Konzerttourneen im In- und Ausland abgesehen, bei denen er seine eigenen Werke dirigierte, lebte er zurückgezogen in seinem in der Umgebung von Helsinki gelegenen Landhaus in Järvenpää, wo er am 20. September 1957 starb.

Von seinen symphonischen Dichtungen, die seinen Ruf als bedeutendster finnischer Komponist zwischen Spätromantik, Neoklassizismus und Moderne begründeten, wurden u. a. *Eine Sage* op. 9 (1892, umgearbeitet 1901), die *Karelia-Suite* op. 11 (1893), *Vier Legenden* op. 22 (*Lemminkäinen und die Jungfrauen von Saari*, 1895; *Lemminkäinen in Tuonela*, 1895; *Der Schwan von Tuonela*, 1893; *Lemminkäinen zieht heimwärts*, 1895), *Finlandia* op. 226 (1899, umgearbeitet 1900), *Nächtlicher Ritt und Sonnenaufgang* op. 55 (1909) und *Tapiola* op. 112 (1925) international bekannt. Um die Jahrhundertwende begann sich Sibelius langsam von der symphonischen Dichtung abzuwenden und auf die klassische Symphonie zu konzentrieren. Bis 1925 entstanden 7 *Symphonien*, deren Grundgehalt jedoch auch ohne programmatische Festlegung Finnland ist. Vor allem die Symphonien Nr. 1, 2, 5

Jean Sibelius. Altersbild am Klavier

und 7 sowie das erfolgreiche *Violinkonzert* d-moll op. 47 (1903, umgearbeitet 1905) gehören heute zum ständigen Konzertrepertoire. Aus dem Kammermusikschaffen von Sibelius ist das Streichquartett *Voces intimae* op. 56 (1909) zu nennen. Außerdem schrieb er u. a. Werke für Streichorchester, Chorwerke, Lieder, Klavierstücke, die Oper *Jungfruburen* (UA: Helsinki 1896) und Schauspielmusiken. Seine berühmte Komposition *Valse triste* op. 44 (1903) stammt aus der Musik zu dem Schauspiel »Kuolema« (Der Tod) von Arvid Järnefelt.

In Deutschland haben Adornos spitze Angriffe die Sibelius-Rezeption erheblich beeinträchtigt und verzögert, während in England und den USA von Anfang an die Zustimmung überwog.

Alexander Skrjabin 1871 – 1915

Skrjabin war eine der merkwürdigsten Erscheinungen in der Musik der Jahrhundertwende, Inbegriff überfeinerter Dekadenz und mit den überwachen Sinnen eines Visionärs gleichzeitig Wegbereiter einer Musik, die die Fesseln der Tonalität abstreifte.

Alexander Nikolajewitsch Skrjabin wurde nach russischem Kalender am Weihnachtsabend 1871 geboren, eine Tatsache, die zu seinem mystischen Auserwähltheitsgefühl beitrug. Sein Vater war

Konsul in der Türkei, seine Mutter Pianistin. Er studierte am Moskauer Konservatorium, wo er 1898 Dozent für Klavier wurde. Doch gab er diesen Posten im selben Jahr wieder auf, um sich ganz der Komposition widmen zu können. 1904 übersiedelte er in die Schweiz, 1908 nach Brüssel. Er starb am 27. April 1915 im Alter von 43 Jahren wie Gustav Mahler an einer Blutvergiftung.

Skrjabin war ein gefeierter Pianist, der aber im Gegensatz zu seinem Konkurrenten Sergej Rachmaninow von Anfang an fast nur eigene Werke spielte. Sein Klavierwerk ist umfangreich und läßt seine Wandlung besonders gut verfolgen. Er begann in den Spuren Frédéric Chopins, zeigte aber keinerlei Interesse an slawischer Folklore. Seine 9 Klaviersonaten spiegeln die fortschreitende Liquidation der Tonalität. Hochalterierte Sept- und Nonakkorde beginnen sich zu verselbständigen; die einsätzige 5. Sonate markiert den Wendepunkt, in den Sonaten sechs bis zehn (darunter eine »weiße« und eine »schwarze Messe«) gelangte er zu Reihenstrukturen, in denen die Schönbergsche Reihentechnik vorweggenommen erscheint. In *Prometheus*, seinem letzten vollendeten Orchesterwerk, verwendet er den berühmten mystischen Akkord aus sechs übereinandergetürmten Quarten (c-fis-b-e-a-d).

Skrjabin hing theosophisch-okkultistischen Ideen an, in deren Zentrum die Menschheitsbeglükkung durch die Mysterien der Kunst stand. Er war ein typischer Vertreter des »l'art pour l'art«, im missionarischen Anspruch nicht unähnlich dem Rosenkreuzerapostel Sâr Péladan in Frankreich. Er träumte den romantischen Traum vom Universalkunstwerk, wie ihn Richard Wagner inauguriert hatte, mit allen Mitteln synästhetischer Willkür weiter. So verwendet er in seinem *Prometheus* eine Farblichtorgel. Im Traumprojekt seiner letzten Lebensjahre, dem *Mysterium*, sollte zur Farblichtorgel auch noch eine Duftorgel treten. In einer Art von psychedelischem Superspektakel sollte in Indien in einem über dem Wasser ruhenden Halbkreistempel eine Gemeinschaft von etwa 2000 Auserwählten ein Fest der religiös-erotischen Ekstase feiern. Der frühe Tod beließ dieses Projekt im Bereich der Utopie, so, wie Charles Ives seine *Universal Symphony* nicht beenden konnte und Hans Henny Jahnns neuheidnische Ugrino-Gemeinde zum Scheitern verurteilt war. Seltsamerweise wirkten Skrjabins Impulse wohl im Westen weiter (die Expressionisten waren von ihm begeistert), nicht aber in Rußland, wo Prokofjews Wendung zur neoklassizistischen Motorik in gewissem Sinn einen Rückschritt bedeutete.

Symphonie Nr. 1 E-Dur op. 26
(Hymne an die Kunst)
für zwei Solostimmen, Chor und Orchester.
UA: St. Petersburg 1900

Die sechsteilige Anlage (Lento – Allegro dramatico – Lento – Scherzo – Allegro – Andante) fügt dem Viersatzschema der Symphonie eine instrumentale Einleitung und einen vokal-instrumentalen Epilog hinzu. Musikalischer Höhepunkt dieses eher konventionellen Werkes ist der langsame Satz mit der H-Dur-Melodie der Klarinetten. Für das bombastische Chorfinale mit seiner akademisch geratenen Fuge hat Skrjabin selbst den Text verfaßt.

Symphonie Nr. 2 c-moll op. 29
UA: St. Petersburg 1902

Das umfangreichste Werk des Komponisten, das in formaler Hinsicht über die bloße Reihung hinaus stärker den zyklischen Charakter der symphonischen Form betont. Das einleitende Andante verbindet sich mit dem unmittelbar anschließenden Allegro zu einem Satzpaar, parallel dazu das Scherzo (Tempestoso) und der Schlußsatz (Maestoso). Im Mittelpunkt steht ein langsamer Satz (Andante) von brucknerschen Ausmaßen, der im wesentlichen bukolischen Charakter hat. Das Finale verzichtet auf den Einsatz von Stimmen, ist aber nicht weniger auftrumpfend geraten als das der *1. Symphonie*.

Symphonie Nr. 3 c-moll op. 43
(Le poème divin, Das göttliche Gedicht)
UA: Paris 1905

Die fünfteilige Anlage der *2. Symphonie* ist zur Dreiteiligkeit reduziert. Skrjabins zweite Frau schrieb dazu mit ausdrücklicher Billigung des Komponisten ein Programm, in dem Vorstellungen von der befreienden Macht der Kunst formuliert werden. Der 1. Satz, »Lut-

tes« (Kämpfe), schildert den Kampf des Menschen mit einem personifizierten Dämon, der ihn von seiner wahren Bestimmung, seiner Vergöttlichung, abspenstig machen soll. Im 2. Satz, »Voluptés« (Begierden), stürzt er sich in die Wonnen der sinnlichen Welt, aus denen er geläutert hervorgeht, um dann im 3. Satz, »Jeu divin« (Himmlisches Spiel), die Fesseln irdischer Beschwerlichkeit abzustreifen und sich ganz der Freiheit des reinen Geistes hinzugeben.

Symphonie Nr. 4 op. 54 (Poème de l'extase)
UA: St. Petersburg 1908

Die Dreisätzigkeit ist hier zur Einsätzigkeit geschrumpft, so daß man auch von einer symphonischen Dichtung sprechen könnte, die als vielgliedriger, frei behandelter Sonatensatz angelegt ist (Exposition – Durchführung – Reprise – Coda). Zu diesem Werk schrieb der Komponist einen an Nietzsche gemahnenden Text, in dem vom Höhenflug des entfesselten Menschen die Rede ist. Ekstase sollte allerdings nicht vordergründig nur als erotische Verzückung verstanden werden, sondern als Aufhebung der Schwerkraft im Sog des schöpferischen Ichs. Dieser Akt der Befreiung wird musikalisch in der verblüffenden Verwendung von Quartenauftürmungen greifbar. Die Coda mobilisiert ein Maximum an Orchestermitteln; sie mündet in einen lang hinausgezögerten C-Dur-Dreiklang von beispielloser Klangsteigerung.

Symphonie Nr. 5 op. 60 (Prométhée, Poème du feu)
UA: Moskau 1911

Die Partitur zu diesem Werk sieht neben dem Orchester ein Klavier sowie eine Farblichtorgel vor, mit der analog zu den harmonischen Ereignissen Farbenspiele auf eine Leinwand projiziert werden sollten. Diese Lightshow funktionierte bei der Uraufführung nur unvollkommen; heute läßt man sie meist weg. Das Soloklavier symbolisiert die Lebensfreude, die Trompete den schöpferischen Willen; andere Themen repräsentieren das erwachende Bewußtsein, die Einflüsterungen des Bösen und sieghafte Liebe. SH

Bedřich Smetana 1824 – 1884

Bedřich (Friedrich) Smetana, der Schöpfer der tschechischen Oper und Begründer eines nationaltschechischen Musikstils, wurde am 2. März 1824 als Sohn eines Bierbrauers in Leitomischl in Böhmen geboren. Er studierte in Prag und schlug sich dann als Pianist, Dirigent, Musiklehrer und Kritiker durch. 1848 gründete er in Prag eine Musikschule, die er bis 1856 leitete. Danach ging er als Dirigent nach Göteborg in Schweden. 1861 kehrte er nach Prag zurück und wirkte u. a. als Kapellmeister am dortigen Nationaltheater. 1874 begann er zu ertauben. Obwohl ihm Gehörtäuschungen und Schwindelanfälle das Leben zur Qual machten, komponierte er weiter. Das berühmte E-moll-Streichquartett *Aus meinem Leben* (1876) gibt eine ergreifende Schilderung seines Leidenszustandes. 1882 verfiel er in geistige Umnachtung; am 12. Mai 1884 starb er in Prag.

Smetanas kompositorisches Schaffen wurde nachhaltig von Franz Liszt angeregt, dem er auch persönlich nahestand, aber das böhmisch-tschechische Element und die eigenschöpferische Kraft waren stark genug, diesen Einfluß selbständig zu verarbeiten. So zeigen Smetanas frühe symphonische Dichtungen *Richard III.* (1858), *Wallensteins Lager* (1859) und *Hakon Jarl* (1861) noch deutlich Liszts Vorbild. Dagegen ist sein aus sechs Tondichtungen (*Vyšehrad,* 1872 – 1874; *Die Moldau,* 1874; *Šárka,* 1875; *Aus Böhmens Hain und Flur,* 1875; *Tabor,* 1878; *Blanik,* 1879) bestehender Zyklus *Mein Vaterland* ein ganz eigenständiges instrumentales Meisterwerk. Besonders die beiden Tondichtungen *Die Moldau* und *Aus Böhmens Hain und Flur* wurden sehr bekannt. Außerdem schrieb Smetana Orchesterwerke, Kammermusik, Klavier- und Violinkompositionen, Chorwerke, Lieder und Opern. *Die verkaufte Braut* (UA: Prag 1866) ist eine der schönsten romantischen Volksopern des internationalen Operntheaters. Hier gelang es Smetana, die Quellen seines Schaffens, die

Volksmusik seiner Heimat und romantische Melodienseligkeit miteinander zu verbinden. Das Werk war jedoch nicht sofort erfolgreich, sondern setzte sich erst nach der Wiener Erstaufführung von 1892 weltweit durch. Smetanas andere Opern, *Die Brandenburger in Böhmen* (UA: Prag 1866), *Dalibor* (UA: Prag 1868), *Zwei Witwen* (UA: Prag 1874), *Der Kuß* (UA: Prag 1876), *Das Geheimnis* (UA: Prag 1878), *Libussa* (UA: Prag 1881) und *Die Teufelswand* (UA: Prag 1882), werden außerhalb der Tschechoslowakei nur selten aufgeführt, was vor allem bei der großartigen romantischen Volksoper *Dalibor* zu bedauern ist. Das Werk behandelt einen nationalen Stoff, die Geschichte des Ritters Dalibor von Kozojedy, der sich Ende des 15. Jahrhunderts an die Spitze eines Bauernaufstands stellte und wegen Aufruhrs gegen den König enthauptet wurde.

Die verkaufte Braut
Komische Oper in drei Akten – Text von Karel Sabina. UA: Prag 1866
Personen: Kruschina, ein Bauer (Bar) – Kathinka, seine Frau (S) – Marie, deren Tochter (S) – Micha, reicher Grundbesitzer (B) – Agnes, seine Frau (A) – Wenzel, deren Sohn (T) – Hans, Michas Sohn aus erster Ehe (T) – Kezal, Heiratsvermittler (B) – Springer, Zirkusdirektor (Bar) – Esmaralda, Zirkustänzerin (S) – Dorfbewohner, Musikanten, Zirkusartisten.
Ort und Zeit: böhmisches Dorf in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.
Schauplätze: Dorfplatz; im Wirtshaus; Dorfplatz mit Wanderzirkus.

Nach dem Willen ihres Vaters soll Marie den Sohn des reichen Bauern Micha heiraten, doch sie liebt einen anderen, den vor einiger Zeit ins Dorf zugewanderten armen Hans, von dem sie nur weiß, daß er nach dem Tod seiner Mutter gezwungen worden war, das Elternhaus wegen einer lieblosen Stiefmutter zu verlassen. Sorgen um die Zukunft lassen Marie nicht an der fröhlichen Kirchweihstimmung im Dorf teilhaben, doch Hans tröstet sie und gelobt ihr ewige Treue. Aber bis die beiden ein Paar werden können, gibt es eine Fülle von verwickelten und komischen Situationen, die der geschäftige Heiratsvermittler Kezal auslöst. Ohne den Einwand der Mutter zu beachten, daß ihre Tochter ja schließlich bei der Wahl ihres Bräutigams auch ein Wort mitzusprechen habe, hat Kezal mit dem Vater einen Ehevertrag ausgehandelt, wonach Marie mit dem Sohn des reichen Bauern Micha verheiratet werden soll. Vollmundig preist er die Tugenden des Bräutigams Wenzel, der in Wirklichkeit ein stotternder Bauerntrottel ist, dessen angebliches Zartgefühl ihn bisher daran gehindert habe, sich der Braut zu nähern. Kezal verspricht den Eltern, ihnen Wenzel bald vorzustellen und für die Entfremdung zwischen Hans und Marie Sorge zu tragen.
Der als Hochzeiter aufgeputzte Wenzel begegnet dann der ihm zugedachten Braut, ohne sie zu kennen. Marie redet ihm ein, daß ein anderes Mädchen ihn liebe, das sich sogar umbringen würde, wenn er sie, Marie, heirate. Wenzel fällt auf diese List herein und schwört, auf Marie zu verzichten. Inzwischen versucht Kezal, Hans dazu zu bewegen, Marie aufzugeben. Er verspricht ihm eine reichere Braut. Als Hans dieses Angebot zurückweist, bietet er ihm eine Abstandssumme von dreihundert Gulden, damit Marie den Sohn des Micha heiraten kann. Unter dieser Bedingung ist Hans zu dem Geschäft bereit. Das ganze Dorf ist gegen Hans aufgebracht, der seine Braut verkauft hat. Marie ist verzweifelt. Doch alles löst sich in Freude auf, als sich herausstellt, daß Hans der erstgeborene verschollene Sohn des reichen Bauern Micha ist und den Heiratsvermittler Kezal hereingelegt hat. Hans hat den Treueschwur gehalten und erhält nun seine geliebte Marie zur Braut.

Má vlast (Mein Vaterland)
Seinen großartigen Hymnus auf Landschaft und Menschen, Legende und Geschichte seiner böhmischen Heimat hat Smetana zunächst nicht als zusammengefaßten Zyklus geplant. Nach und nach entstanden im Laufe von mehr als sechs Jahren die einzelnen Teile, wovon die ersten beiden, *Vyšehrad* und *Die Moldau*, 1875 in Prag zur Uraufführung kamen. *Aus Böhmens Hain und Flur* erklang erstmals 1876, ein Jahr später folgte *Šárka* und 1880 schließlich *Tabor* und *Blanik*. Der gesamte Zyklus wurde am 5. November 1882 unter der Leitung von Adolf Čech in Anwesenheit des tauben Komponisten erstmals vollständig aufgeführt.

Vyšehrad ist die sagenumwobene, auf einem Moldaufelsen über Prag gelegene Burg der Könige und Fürsten, die Smetana als Symbol ruhmvoller Vergangenheit erscheint. Der feierliche Bardengesang, eingeleitet durch den beschwörenden Auftakt der beiden Harfen, weckt die Erinnerung an die geschichtliche Vorzeit der Königsburg, die glanzvollen Turniere und die erbitterten Kämpfe und durch den elegischen Ausklang an den Untergang.
In der *Moldau* (Vltava) beschreibt Smetana den Lauf des Flusses: das Sprudeln der beiden Quellen, die Vereinigung der Quellen, das Anschwellen des Flusses, der sich durch Wiesen und Haine windet und dessen wogende Bewegung vom Hörnergeschmetter einer

Jagd und anschließend von einer übermütigen stampfenden Polka bei einer Dorfhochzeit übertönt wird. Bei Mondenschein führen Nymphen ihre Reigen auf. Schlösser und ehrwürdige Ruinen, mit den wilden Felsen verwachsen, ziehen vorbei, bis dann die Moldau an den St.-Johannes-Stromschnellen in Aufruhr gerät und in breitem Fluß majestätisch die Goldene Stadt, Prag, durchfließt, den Blicken entschwindet und sich schließlich in die Elbe ergießt.

Šárka erzählt die Sage von der Jungfrau Šárka, die im leidenschaftlichen Zorn über die Untreue des Geliebten dem ganzen männlichen Geschlecht Rache schwor. Mit Hilfe weiblicher List und eines Schlaftrunkes fängt sie Ctirad und seine Knappen ein und richtet ein schauerliches Blutbad an. Das feurige Hauptthema verrät das blinde Wüten der Heldin, ein Marsch verkündet das Herannahen der Männer, ausgedehntes Streichermelos das Täuschungsmanöver. Nachdem die Männer eingeschlafen sind, ruft Šárka durch ein Hornsignal die Gefährtinnen herbei. Das schreckliche Ende naht.

Über *Aus Böhmens Hain und Flur* schreibt Smetana: »Es werden in dieser Musik all die Gefühle und Empfindungen festgehalten, die der Anblick des böhmischen Landes weckt. Von allen Seiten klingt aus Hainen und Auen ein Gesang voll Inbrunst, bald fröhlich, bald von tiefer Melancholie durchzogen. Lauschige Waldwinkel (in den Soli der Hornisten), lachende Fluren im Elbtal usw., alles wird besungen. Ein jeder kann dem Tonstück entnehmen, was ihm beliebt, der Dichter hat freie Bahn vor sich, aber er muß der Komposition in ihren Einzelheiten genau folgen.«

Durch *Tabor* dringt der Ruf des Hussitenchorals »Die ihr Gotteskämpfer seid«, der zur Verherrlichung von Ruhm und Größe dieser tapferen Streiter hier eine eindringliche symphonische Steigerung erfährt.

Blanik ist der Name jenes sagenumwobenen Berges, in dessen Inneres sich die hussitischen Streiter zurückzogen, darauf wartend, die Heimat erneut zu verteidigen. Smetana benutzt hier den hussitischen Choral »Die ihr Gotteskämpfer seid« für einen pathetischen Aufruf zur Auferstehung der tschechischen Nation. Als lyrisches Intermezzo ist die Schalmeienweise eines Hirten eingeschoben. Mit einer siegreichen Hymne, bestehend aus dem Hussitenchoral und dem *Vyšehrad*-Thema, wird der Zyklus beschlossen.

Stephen Sondheim
geb. 1930

Der am 22. März 1930 in New York geborene Komponist und Textdichter Stephen Sondheim studierte am Williams College in Williamstown/Massachusetts und vervollkommnete seine musikalische Ausbildung bei dem amerikanischen Komponisten Milton Babbitt. Den ersten Nachweis seiner außerordentlichen poetischen Begabung lieferte er 1957 mit den Songtexten zu dem Musical »West Side Story« von Leonard Bernstein. 1959 schrieb er die Songtexte zu dem Musical »Gypsy« von Jule Styne und 1965 zu »Do I Hear a Waltz« von Richard Rodgers. Als Komponist machte er sich vor allem mit Film-, Fernseh- und Schauspielmusiken einen Namen.

Die Musicals *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (1962), *Anyone Can Whistle* (1964), *Company* (1970), *Follies* (1971), *A Little Night Music* (1973), *The Frogs* (1974), *Pacific Overtures* (1976), *Sweeny Todd, the Demon Barber of Fleet Street* (1979), *Marry Me a Little* (1980), *Merrily We Roll Along* (1981), *Sunday in the Park with George* (1984), *Into the Woods* (1987) und *Assassins* (1991) dokumentieren seine Doppelbegabung als Komponist und Textdichter.

Vor allem *A Little Night Music* (Das Lächeln einer Sommernacht) und *Into the Woods* (Ab in den Wald) wurden auch im deutschsprachigen Raum bekannt und bezeugen Sondheims ausgeprägten Sinn für poetische Stimmungsmalerei und differenzierte Zwischentöne.

A Little Night Music ist eine subtile Gesellschaftskomödie, die um die Jahrhundertwende spielt und die erotischen Verwicklungen von drei Paaren während einer Sommerparty auf einem schwedischen Landsitz schildert.

Into the Woods eröffnet dem Genre des Musicals neue Bereiche einfühlsamer psychologischer Deutung symbolkräftiger Sujets. Sondheims hintergründige Phantasie und sein Einfallsreichtum kommen in diesem Musical zu originellen Wirkungen. Die Märchenwelt der Gebrüder Grimm wird beschworen. Aschenputtel, Rotkäppchen und der Wolf, Rapunzel, Schneewittchen, Dornröschen, eine Hexe, Prinzen, eine Riesin und viele andere Märchengestalten, die seit Generationen zum Allgemeingut gehören, werden vorgestellt, um dann aus dem Zusammenhang ihres originalen Märchengeschehens herauszutreten und untereinander neue Beziehungen aufzunehmen. Sie alle gehen aus den unterschiedlichsten Beweggründen in den Wald, und daraus ergeben sich scheinbar absurde Situationen, die jedoch voller tiefenpsychologischer Aspekte sind und über das bunte Theaterspektakel hinaus moderne Symbolwirkungen erzeugen und zum Nachdenken anregen. SP

Louis Spohr
1784 – 1759

Von Spohrs unangefochtener Geltung im Musikleben der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist im Bewußtsein und in der Wertschätzung der Nachwelt nur wenig erhalten geblieben, wenn man sich vergegenwärtigt, daß er zu seiner Zeit Namen wie Beethoven, Mendelssohn und Weber an die Seite gestellt wurde. Gleichermaßen bedeutend als Komponist, Geigenvirtuose und Dirigent vermittelte er maßvoll zwischen klassischer Formbewahrung, romantischem Ausdrucksbedürfnis und biedermeierlichem Behagen. In seinem langen Leben schuf er etwa 300 Werke aller Gattungen, darunter 10 *Opern*, 4 *Oratorien*, 10 *Symphonien*, 28 *Solokonzerte*, 36 *Streichquartette*, 12 *Quintette* und über 100 *Lieder*. Bei solcher Fülle der Produktion konnte es nicht ausbleiben, daß einzelnes ungleichwertig geriet. Ab den 40er Jahren ließ zudem seine Inspiration, nicht jedoch seine Produktivität nach. Daß gerade die Werke dieser Phase besonders verbreitet wurden, hat seinem Nachruf geschadet. Auch Veranstaltungen anläßlich des 200. Geburtstags 1984 haben es nicht vermocht, Spohrs Werk gemäß seiner wahren Bedeutung dem Musikbetrieb dauerhaft zurückzugewinnen.

Louis Spohr wurde am 5. April 1984 in Braunschweig geboren und schon als 15jähriger in die Braunschweiger Hofkapelle aufgenommen. 1804/05 unternahm er die erste Konzertreise durch Deutschland, die für ihn ein triumphaler Erfolg wurde. Bald galt er als einer der bedeutendsten Geiger überhaupt und wurde bei einem Konzert in Venedig sogar über Paganini gestellt. 1805 übernahm er als jüngster Leiter einer Hofkapelle in Deutschland die Gothaer Hofkapelle. Außerordentlich erfolgreich waren die von ihm geleiteten ersten deutschen Musikfeste in Frankenhausen (1810, 1811) und Erfurt (1812). 1813–1815 ging er als Kapellmeister ans Theater an der Wien. 1816/17 verbrachte er auf Konzertreisen, 1817–1819 leitete er die Frankfurter Oper, 1822–1857 schließlich wirkte er als Hofkapellmeister in Kassel. Nach seiner Zwangspensionierung 1857 starb er zwei Jahre später am 22. Oktober 1859 in Kassel.

Als Violinpädagoge bildete Spohr im Lauf seines Lebens über 180 Schüler aus, die teilweise bis von Amerika kamen, um sich bei ihm zu vervollkommnen. 1832 erschien seine berühmt gewordene Violinschule.

Als Orchesterleiter und Organisator hat Spohr Bahnbrechendes geleistet. Er setzte sich für die Werke der damaligen Avantgarde ein, führte beispielsweise 1843 Wagner-Oper »Der fliegende Holländ-

der« auf und setzte 1853 gegen den Willen seines Landesherrn die Premiere des »Tannhäuser« durch. Er war übrigens einer der ersten Dirigenten, die einen Taktstock benutzten.

Als Komponist war Spohr Autodidakt. Noblesse der melodischen Erfindung weit über den Rahmen virtuoser Schaustellung hinaus zeichnet seine Solokonzerte aus, während der chromatische Reichtum seiner Harmonik ihn als unmittelbaren Vorläufer Wagners erscheinen läßt. In seiner Oper *Faust* (UA: Prag 1816, Neufassung London 1852) gebraucht er bereits eine Art Leitmotivik. Sie ist neben E. T. A. Hoffmanns »Undine« die erste romantische deutsche Oper. *Jessonda* (UA: Kassel 1825), die Oper, die Spohr zu Lebzeiten den größten Ruhm einbrachte, verwendet erstmals den durchkomponierten rezitativischen und ariosen Sprechgesang. *Der Berggeist* (UA: Kassel 1825) verzichtet auf eine Unterteilung in Nummern. Einzig seine fünfte Oper *Zemire und Azor* (UA: Frankfurt 1819), die auf das Perraultsche Märchen von der Schönen und dem Tier zurückgeht und auch von dem Franzosen André Grétry vertont wurde, gelangte 1985 im Anschluß an die 200-Jahrfeier in Lippstadt zur Wiederaufführung. Von den *Violinkonzerten* ist das bekannteste Nr. 8 a-moll op. 47 (1816) »In Form einer Gesangsszene«, Kennern gilt jedoch die Nr. 7 in e-moll op. 38 (1814) als sein bestes. Die *Klarinettenkonzerte* Es-Dur und e-moll sind die wichtigsten Werke ihrer Gattung nach Mozart. Unter den *Symphonien* verdienen die Nummern 2 bis 5 besondere Beachtung, von seinen Oratorien *Die letzten Dinge* (UA: Kassel 1826), an die sich im 20. Jahrhundert erst wieder Franz Schmidt mit seinem Oratorium »Das Buch mit sieben Siegeln« (1937) herangewagt hat. SH

Johann, Carl und Anton Stamitz

Der Name der Musikerfamilie Stamitz ist eng mit der Glanzzeit der Mannheimer Hofkapelle verbunden. Begründer der Musiktradition war der aus Böhmen stammende Johann Wenzel Anton Stamitz, der 1717 in Deutschbrod geboren wurde und am 27. März 1757 in Mannheim starb. Seine Laufbahn begann er als Geigenvirtuose und Komponist. 1741 ging er an den Mannheimer Hof in den Dienst des Kurfürsten Karl Philipp und sorgte dort als dessen »Erster Hof-Violinist« gemeinsam mit etwa fünfzig Kapellmitgliedern für »Sr. Churfürstl. Durchlaucht liebsten und beständigsten Zeitvertreib«. Im Jahre 1750 wurde er zum »Instrumental-Music-Director« ernannt. In Mannheim, später dann auch in Paris setzte er einen neuen, dynamisch bewegten Aufführungsstil durch, mit dem das Mannheimer Orchester seinerzeit berühmt wurde. Er brachte damit eine Kompositionsweise mit Ansätzen zu klassisch-thematischer Arbeit zum Erfolg, die in Frankreich als »Symphonie d'Allemagne« bezeichnet wurde. Der Begründer der sogenannten Mannheimer Schule hinterließ bei seinem Tod im Alter von 39 Jahren zahlreiche Symphonien, Konzerte für Violine, Cembalo, Flöte, Oboe, Klarinette, ein umfangreiches Kammermusikœuvre, acht Vokalwerke und eine Messe in D-Dur.

Sein Sohn Carl, geboren 1745, wurde, wie dies in vielen Musikerfamilien geschah, von seinem einfallsreichen, originellen Vater unterrichtet und sammelte seine praktischen Erfahrungen in der Mannheimer Hofkapelle. Zu seinen weiteren Lehrern zählten Christian Cannabich, Ignaz Holzbauer und Franz Xaver Richter. 1770 entschloß sich Carl, als Hofkapellmeister in den Dienst des Herzogs Ludwig von Noailles nach Paris zu gehen. Dort sowie in den Concerts Spirituels fanden seine empfindsam-galanten Orchesterwerke, unter ihnen 38 konzertante Symphonien, die nach 1773 in Mode gekommen waren, großen Beifall. 1772 komponierte er in Versailles seine erste Programmusik, *La promenade royale*. 1777 gab er sein relativ gesichertes Dasein auf und zog hinfort als reisender Gei-

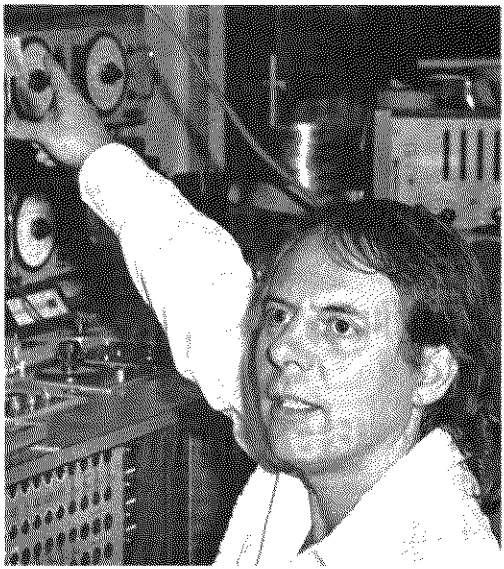
genvirtuose durch die Lande. Mit 49 Jahren, verarmt, des musikalischen Treibens müde, ließ er sich nach langen Wanderjahren als akademischer Musiklehrer in Jena nieder, wo er sich in den letzten Lebensjahren mit alchimistischen Versuchen des Goldmachens beschäftigte. Er starb am 9. November 1801 in Jena und hinterließ ein umfangreiches Œuvre in der Mannheimer Tradition.

Auch der fünf Jahre nach seinem Bruder Carl am 27. November 1750 geborene Anton Stamitz trat, wenngleich nicht ganz so erfolgreich, in die Fußstapfen des Vaters. Er erhielt Violinunterricht vom Bruder Carl und von Christian Cannabich. 1764 wurde er zweiter Violinist im Mannheimer Orchester und ging 1770 gemeinsam mit seinem Bruder Carl nach Paris. Dort und in Versailles verbrachte er die folgenden 20 Jahre und komponierte den Großteil seiner Werke, hauptsächlich Konzerte, Quartette und Duos. Ein Verzeichnis von Versailles führt ihn von 1782 bis 1789 als Violinisten der »musiques du roi« auf. Für dieselbe Zeit wird er in verschiedenen Veröffentlichungen auch als »ordinaire de la musique du roi« benannt. Mit der Französischen Revolution verliert sich 1789 seine Spur. DoH

Rudi Stephan
1887 – 1915

Allein die wenigen Werke, die Rudi Stephan bei seinem frühen Tod hinterlassen hat, genügen, um ihn unter die größten deutschen Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts einzureihen. Geboren am 29. Juli 1887 in Worms, stammte Rudi Stephan aus einer rheinhessischen Bauernfamilie; sein Vater war ein angesehener Jurist und Politiker. Schon früh zeigte sich Stephans außerordentliche musikalische Begabung. 1905 studierte er am Konservatorium in Frankfurt am Main und 1906 – 1908 bei dem Musikkritiker, Dirigenten und Komponisten Rudolf Louis in München, wo er von 1911 bis 1914 die Atelierwohnung im Haus des Architekten Hauberrißer auf der Theresienhöhe bewohnte und als freischaffender Musiker lebte. Neben seinen eigenen Kompositionen befaßte er sich intensiv nicht nur mit der deutschen Musik seiner Zeit, sondern vor allem mit Debussy und Skrjabin. In den eigenen Werken schuf er eine überzeugende Synthese zwischen deutscher Tradition und den neuen Strömungen aus Frankreich und Rußland. Mit seiner Einstellung gegen die damals üblichen poetischen Titel der Romantik nannte er seine Instrumentalwerke einfach »Musik«; so die *Musik für sieben Saiteninstrumente* (1911), die *Musik für Orchester* (1912) und die *Musik für Geige und Orchester* (1913). Aufführungen bei den Tonkünstlerfesten des Allgemeinen Deutschen Musik-Verbandes in Danzig (1912) und Jena (1913) brachten einen durchschlagenden Erfolg. 1913 vollendete er die Ballade für Bariton und Orchester *Liebeszauber* (nach Hebbel); 1913/14 entstanden *16 Lieder* mit Klavierbegleitung. In seinem letzten Werk, der als »erotisches Mysterium« bezeichneten Oper *Die ersten Menschen*, intensiviert sich seine Tonsprache zu einer rauschhaft-ekstatischen Dramatik. Wenige Tage nach Vollendung der Oper am 29. Juli 1914 brach der Erste Weltkrieg aus. Nach seiner Einberufung im folgenden Jahr, beim Abtransport an die Ostfront, soll er seiner Mutter zum Abschied gesagt haben: »Wenn nur meinem Kopf nichts passiert – es ist noch so viel Schönes darin.« Zwei Wochen später, am 29. September 1915, fiel er durch einen Kopfschuß in Tarnopol (Galizien). Zu Stephans Lebzeiten sind nur die *Musik für Orchester* und die Oper im Druck erschienen. Sein Nachlaß wurde von Karl Holl herausgegeben, der auch musikhistorische Beiträge über Stephan veröffentlichte. Trotzdem ist seine Musik zunächst in Vergessenheit geraten und wird erst seit den 60er Jahren als »Wiederentdeckung« von den großen Orchestern aufgeführt. LB

Karlheinz Stockhausen geb. 1928



Karlheinz Stockhausen

An Stockhausen schieden sich schon immer die Geister. Unbestritten bleibt, daß er der erfolgreichste deutsche Avantgardekomponist ist. Unbestritten ist auch, daß von ihm wesentliche Impulse zur Entwicklung der modernen Musik ausgegangen sind. Daß es ihm gelungen ist, nicht nur einen begrenzten Kreis von Fachleuten für sich zu interessieren, sondern auch viele junge Leute um sich zu scharen, gehört zu seiner Marktttüchtigkeit, die eine Komponente seines Sendungsbewußtseins ist. Seine Entwicklung vom strikt konstruktivistischen Serialismus bis hin zur kosmisch orientierten Gruppenimprovisation und Wiederbelebung der Konzeption des Gesamtkunstwerks ist jedenfalls überraschend genug, um es verständlich erscheinen zu lassen, daß sich die Zusammensetzung seines Publikums im Lauf der Jahrzehnte verändert hat. War sein Name in den 50er Jahren nur den Sympathisanten der Darmstädter Schule ein Begriff, so avancierte er in den 70er Jahren im anglo-amerikanischen Raum geradezu zum Popstar, während seine jetzige Gemeinde vornehmlich aus New-Age-Esoterikern besteht, die in ihm einen Messias des »Wassermannzeitalters« sehen.

Stockhausen wurde am 22. August 1928 als Sohn eines Lehrers aus rheinischer Bauernfamilie in Mödrath bei Köln geboren. Er studierte erst Schulmusik, ehe er an der Kölner Musikhochschule erstmals ernsthaften Kompositionsunterricht bei Frank Martin erhielt. 1951 lernte er seinen Gönner Herbert Eimert kennen, den späteren Begründer und Leiter des elektronischen Studios beim Westdeutschen Rundfunk Köln, dessen Nachfolger Stockhausen 1962 wurde. Eimert empfahl ihm den Besuch der Darmstädter Ferienkurse. Dort lernte Stockhausen Messiaens Klavieretüde *Mode de valeurs et d'intensités*, das Schlüsselwerk der seriellen Kompositionsmethode, kennen. Er übersiedelte daraufhin 1952 nach Paris, wo er Olivier Messiaens Kurse über Analyse und Ästhetik besuchte und bei Darius Milhaud privat Unterricht nahm und in Pierre Schaeffers Studio für Musique concrète Erfahrungen sammeln konnte. 1953 berief ihn Eimert an das inzwischen gegründete Kölner Studio für elektronische Musik. Stockhausens aufsehenerregende Erfolge in diesem musikalischen Medium führten zu zahlreichen Verpflichtungen im In- und Ausland. Er leitete bis 1969 die Kölner Kurse für Neue Musik und übernahm 1971 als Nachfolger von Bernd Alois Zimmermann eine Professur für Komposition an der Kölner Musikhochschule, die er aber zugunsten einer ausgedehnten Reise- und Konzerttätigkeit im Dienst der Verbreitung seiner Musik 1977 wieder aufgab. Was Richard Wagner mit der Errichtung des Bayreuther Festspielhauses erreichte, gelang Stockhausen mit dem eigens für ihn entwickelten Kugelauditorium der Expo 1970 in Osaka, wo während 183 Tagen 20 Solisten aus 5 Ländern vor über einer Million Zuhörer fünfeinhalb Stunden lang täglich seine Musik spielten.

Stockhausens kompositorischer Ausgangspunkt waren Webern und Olivier Messiaen. Im *Kreuzspiel* (1951), das 1952 in Darmstadt einen Skandal hervorrief, versuchte er jeden einzelnen der musikalischen Parameter durch eine eigene Reihe in den kompositorischen Griff zu bekommen, was sich aber im Ergebnis dahin auswirkte, daß trotz totaler Durchorganisation ein Zusammenhang nicht mehr

hörbar war, so daß der isolierte Einzelton alle Aufmerksamkeit auf sich konzentrierte (punktueller Serialismus, von Stockhausen »spezielle serielle Form« genannt). In den *Kontrapunkten* für zehn Instrumente (1953) gelang es ihm dann, alle musikalischen Parameter mit Hilfe einer einzigen Reihe durchzuorganisieren (»allgemeine serielle Form«). Da diese Differenzierung aller musikalischen Ereignisgrößen mit traditionellen Instrumenten und menschlicher Unzulänglichkeit kaum verwirklicht werden konnte, war es nur natürlich, daß Stockhausen nun auf das elektronische Medium überging, wo man beispielsweise mühelos zu 100 verschiedenen Tonhöhen auch 100 verschiedene Lautstärken exakt erzeugen kann. Während Stockhausen anfänglich mit rein elektronischen Mitteln arbeitete, verschmolz er im *Gesang der Jünglinge* (1956) menschliche Stimme und synthetischen Klang. In der Folge zog er das elektronische Medium immer wieder heran, als Mittel der Verfremdung und der Manipulation auch dort, wo mit traditionellen Instrumenten musiziert wird. Im *Klavierstück XI* (1958) und im *Zyklus für einen Schlagzeuger* (1959) erprobte er den durch John Cage ins Gespräch gebrachten gelenkten Zufall (Aleatorik), in den *Kontakten* für elektronische Klänge, Klavier und Schlagzeug (1960) verbinden sich zum erstenmal elektronische Klänge und Instrumentalklang. Die Raumklangkonzeption der *Gruppen* für drei Orchester (1958) wird in *Carré* für vier Orchester und vier Chöre (1960) auf eine vokal-instrumental gemischte Besetzung übertragen. In *Telemusik* (1966), die Folklore und Ritualgesänge aus vielen Ländern einbezieht, und in den *Hymnen* (1967), die Zitate aus 40 Nationalhymnen enthalten, näherte sich Stockhausen der »Musique concrète«.

Seit 1966 wird ein zunehmender Einfluß fernöstlicher Mystik (Sri Aurobindo) bemerkbar. Die Betonung des improvisatorischen Elements soll eine »transindividuelle Emanation kosmischer Bewußtseinsenergien« hervorrufen. In *Aus den sieben Tagen* (1968) gibt es keine fixierte Notation mehr, sondern die Musik entsteht aufgrund von verbalen Beschwörungen des Komponisten durch »intuitive Reaktion«. Die Musiker sollen zu »Mundstücken des universalen kosmischen Geistes« werden. Zum fernöstlichen Themenkreis gehören auch Werke wie *Mantra* für zwei Pianisten (1970), *Inori*, Anbetung für einen Solisten und Orchester (1974). Das Konzept einer Weltmusik erweitert sich zu Weltraummusik. *Sternklang*, Parkmusik für fünf Gruppen (1971), versteht sich als »Vorbereitung auf Wesen von anderen Sternen«, die dann in *Sirius* (1977) zur Epiphanie wird. Mit dem 1977 begonnenen musikdramatischen Projekt *Licht*, das im Untertitel »Die sieben Tage der Woche« heißt, entsteht ein gigantisches work in progress, das 7 abendfüllende Opern umfassen soll. Drei davon sind bereits vollendet: *Donnerstag* (1981), *Samstag* (1984) und *Montag* (1988). Der Rest steht nicht in den Sternen, ein Abschluß wird aber in jedem Fall erst im nächsten Jahrtausend zu gewärtigen sein.

Gesang der Jünglinge
für elektronische Klänge
UA: Köln 1956

In diesem Werk wird das in der *Elektronischen Studie I* (1953/54) erstmals angewandte Verfahren der Komposition mit Sinustönen mit Vokallauten zu einem einheitlichen Spektrum verschmolzen. Der Titel bezieht sich auf den alttestamentarischen Gesang der Jünglinge im Feuerofen (Daniel 3,57–88 und 56). Die gesungenen Klanggruppen sind an bestimmten Stellen der Komposition als verständliche Worte eingesetzt, an anderen ganz unverständlich als reine Klangwerte. Zwischen diesen Extremen gibt es verschiedene Stufen der Verständlichkeit. Ein zwölfjähriger Junge sang alle Laute, Silben, Worte und manchmal auch kurze Wortgruppen nach genauen Angaben der Höhe, Dauer, Intensität, Farbe. Bei der Weiterverarbeitung des Tonbandes entstanden auch sehr dichte Chorpartien durch künstliche Überlagerung. Durch das manipulative Verfahren konnte eine Homogenität zwischen den gesungenen Tönen und den elektronischen Klängen hergestellt werden. Wichtig ist die gleichzeitige Neuerung der Raumklanganordnung. Der Gesang der Jünglinge ist für fünf Lautsprechergruppen komponiert, die rings um die Hörer im Raum verteilt sind.

Hymnen
elektronische Musik mit oder ohne Solisten
(1966/67), Fassung mit Orchester 1969

Bei dieser Auftragskomposition des Westdeutschen Rundfunks stellte sich Stockhausen die Aufgabe, ein »möglichst kollektives vorgefundenes Material zu ver-

binden mit dem Klangmaterial, das ich als Komponist gegenwärtiger Musik selbst herstelle«. Das vorgefundene Material besteht aus einer Tonbandsammlung von über 100 teils gespielten, teils chorisch, teils solistisch gesungenen Nationalhymnen. Sie sind für den Komponisten »wohl das Bekannteste, das ich mir vorstellen kann, das Banalste, das Selbstverständliche«. Aus dieser Sammlung wählte Stockhausen 40 Hymnen aus, die er mit allen Mitteln der elektronischen Manipulation zergliederte und in Form einer Collage verarbeitete. Da gibt es Fetzen des Deutschland-Liedes, aber auch des Horst Wessel-Liedes, eingeblendete Sprachmontagen (z. B. ein Studiogespräch von Stockhausen mit einem Assistenten) und unergiebiges Suchen auf der Kurzwellenskala eines Rundfunkempfängers. Gegliedert ist das Ganze in vier Regionen, in denen jeweils eine oder mehrere Hymnen im Mittelpunkt stehen. Die 1. Region wird von der Internationale und der Marseillaise bestimmt, die 2. durch das erwähnte Studiogespräch, die 3. durch die russische, die amerikanische und die spanische Hymne, die 4. durch eine Hymne für ein utopisches Land: »Hymunion in der Harmondie unter Pluramon«, eine Art elektronisches Orplid.
Stockhausen will seine Hymnenklitterung nicht als Parodie verstanden wissen: »Die pluralistische Konzeption, Verschiedenartiges, Stile miteinander zu komponieren, um ein Übergeordnetes zu finden, ist eine interessante Aufgabe. Das reflektiert die Anschauung, daß die ganze Welt ein Dorf geworden ist.« Andererseits legt er Wert auf die Feststellung, daß es ihm hauptsächlich um die »Transformation des Materials, das Wie bei der Arbeit« gegangen sei.

Bühnenwerke

Sirius
für elektronische Musik, Trompete, Sopran, Baßklarinette und Baß
UA: Washington 1977

Das Werk entstand im Auftrag der Bundesregierung und wurde als Geschenk während der 200-Jahrfeier der Vereinigten Staaten von Amerika 1976 in einem Planetarium uraufgeführt.
Am Beginn der Komposition steht die Ankunft von vier Boten des 8,8 Lichtjahre entfernten Sirius, für Stockhausen im Gegensatz zu astronomischer Erkenntnis die zentrale Sonne unseres Universums, zu dem neben 200 Millionen anderer Gestirne auch unsere Erde gehört.
Mit dieser Sicht der überirdischen Dinge schließt sich Stockhausen den Visionen Jakob Lorbers an, eines böhmischen Mystikers des 19. Jahrhunderts, der christliche Vorstellungen in kosmische Zusammenhänge stellte. Stockhausen beschreibt die Bewohner des Sirius als Wesen, für die Musik die höchste Form der Verständigung ist. Der Bassist symbolisiert Norden, Erde, Mann, Nacht, Same und Winter; die Trompete Osten, Feuer, Jüngling, Morgen, Knospe und Früling; die Sopranistin Süden, Wasser, Frau, Mittag, Blüte und Sommer; die Baßklarinette Westen, Luft, Freund, Geliebte, Abend, Frucht und Herbst. Am Schluß des Werkes verkünden sie die Botschaft von der Menschwerdung Gottes mit den Worten Jakob Lorbers als ein kosmisches Wunder der Auserwählung unserer Erde.
Dazwischen breitet sich eine lange ausgedehnte, in sich kreisende Klangfläche aus, das sogenannte Rad, die Darstellung der vier Jahreszeiten, die jeweils durch eine prägnante Melodie charakterisiert werden. Sie gehören zu den 12 Melodien des Tierkreises, kurzen, thematischen Gebilden, die Stockhausen erstmals in seiner Komposition *Musik im Bauch* (1975) verwendet hat. Aus ihrer vielfachen Variierung, Überlagerung und Permutation ergeben sich Partien von kammermusikalischem Reiz, die den Klangteppich des elektronischen Soundtracks durchweben.

Donnerstag, Samstag und Montag aus LICHT

Das Mammutwerk des Opernzyklus der sieben Tage der Licht-Woche, das sich nach seiner Vollendung auf rund 30 Stunden Gesamtdauer summiert haben wird, ist vom Umfang her das aufwendigste musiktheatralische Projekt, das je ein Komponist begonnen hat, ein Projekt, das von seiner Ausdehnung her selbst Wagners »Ring des Nibelungen« in den Schatten stellt. Im Gegensatz zu Wagner, der einen bereits vorhandenen Mythos adaptiert und für seine gesellschaftskritischen Absichten dienstbar macht, handelt es sich bei Stockhausen um ein buntes Sammelsurium verschiedenartigster mythologischer Versatzstücke, die für eine höchst individuelle Mythologie herhalten müssen. Daß die mit lebenden Vertretern des weitverzweigten Familienclans identischen Personen der Handlung gleichzeitig Symbolträger für ein mit Erlösungsanspruch daherkommendes Weltanschauungskonzept sind, hat für die einen einen Beigeschmack von musikalischem Nepotismus, während für die anderen zumindest fraglich erscheint, ob diese Opern, losgelöst von ihren Protagonisten, (über-)lebensfähig sind. Die enormen Ansprüche an die Realisierung haben bisher über die Uraufführung hinaus meist nur zu Teilwiederholungen geführt, wie denn Einzelteile immer auch schon vor der Uraufführung der Gesamtfassung präsentiert wurden.
So bleibt für den, der in den Stockhausenschen Kosmos eintauchen will, nur die Schallplatte, die den Gesamteindruck aber um die sehr wichtige szenische Komponente verkürzt.

Keimzelle des Gesamtwerkes ist eine 1977 niedergeschriebene Superformel, die aus drei übereinandergelagerten Intervallvorgaben besteht, die sich in der horizontalen Erstreckung in sieben Abschnitte, entsprechend den sieben Teilopern der Wochen, gliedern. Jede der drei Zentralgestalten (Michael, Eva, Luzifer) kann als Sänger; Instrumentalist oder Tänzer auftreten. Michael ist der Donnerstag zugeordnet, Luzifer der Samstag, Eva der Montag. Jeder Tag hat zudem eine planetarische Entsprechung.
Thematisch geht es in dem bisher fertiggestellten und noch geplanten Opernzyklus um folgendes: Montag ist der Tag der Wiedergeburt einer neuen Menschheit, am Dienstag geht es zwischen Luzifer und Michael um Stillstand und Untergang der Zeit, am Mittwoch stehen Überlegungen für die Erschaffung einer Welt des allgemeinen Einverständnisses und Friedens auf dem Plan, Donnerstag führt uns die Menschwerdung des Musikbringers Michael vor Augen und Ohren, am Freitag versucht Luzifer, Eva für seine Rebellion zu gewinnen, am Samstag muß er endgültig kapitulieren, während schließlich der Sonntag der mystischen Vereinigung von Michael und Eva geweiht ist. Am Montag beginnt dann der mythische Kreislauf von neuem.

Donnerstag aus LICHT
Oper in drei Akten, einem Gruß und einem Abschied für 15 musikalische Darsteller (4 Solo-Stimmen, 8 Solo-Instrumentalisten, 3 Solo-Tänzer), Chor, Orchester und Tonbänder.
UA: Mailand 1981

Die 3 Akte *Michaels Jugend*, *Michaels Reise um die Erde* und *Michaels Heimkehr* beschreiben die Erdenreise Michaels, eines göttlichen Sendbotens der Musik. Der 1. Akt trägt weitgehend autobiographischen Charakter und arbeitet traumatische Jugenderlebnisse auf wie den durch das Naziregime verschuldeten Tod der geisteskranken Mutter und den Kriegstod des Vaters. Das gespannte Verhältnis zum Vater äußert sich darin, daß dieser im Stück als Luzifer in Erscheinung tritt, dessen Überheblichkeit die in sich ruhende Gefühlswelt der Eva zu zerstören droht.
In der Episode *Mondeva* verliebt sich der Protagonist in ein Sternenmädchen, halb Vogel, halb Frau; im Examen setzt er seine Prüfer in Erstaunen und wird mit Glanz und Gloria in die Hohe Schule der Musik aufgenommen. Im 2. Akt brilliert Michael mit seinen Trompetenkünsten, während er im 3. Akt in seine himmlische Heimat zurückkehrt, wobei ihn Hymnen in hebräischer und deutscher Sprache mit einem »Festival« begrüßen.
Nach einer letzten Auseinandersetzung mit Luzifer beschließt eine Liebeserklärung an die Menschheit das Werk: »Mensch geworden bin ich, um Himmelsmusik den Menschen und Menschenmusik den Himmlischen zu bringen.«

Samstag aus LICHT
Oper in einem Gruß und vier Szenen für 13 musikalische Darsteller (1 Solo-Stimme, 10 Solo-Instrumentalisten, 2 Solo-Tänzer), Harmonie-Orchester, Tonband, Ballett/Männerchor mit Orgel.
UA: Mailand 1984

Der Gruß ist so etwas wie eine Ouvertüre für Blechbläser. Samstag ist der Saturnstag, der »Tag des Todes und der Nacht des Übergangs zum Licht«. In der 1. Szene, *Luzifers Traum*, einem ausgedehnten Klavierstück (das in der Reihe der Klavierstücke als Nr. XIII zählt) für die Stockhausen-Tochter Majella, stirbt Luzifer eine Art rituellen Tod.
In der 2. Szene, *Luzifers Requiem*, führt die Solo-Flöte von Kathinka Pasveer »die Seelen der Toten durch Lauschen zum klaren Bewußtsein«. Die 3. Szene, *Luzifers Tanz*, konfrontiert den durch einen Stelzenläufer dargestellten Luzifer, der sich über die Menschenmusik lustig macht, mit dem wahren Lichtbringer Michael (Markus Stockhausen, Trompete).
In der 4. Szene, *Luzifers Abschied*, paraphrasieren Mönche die »Lodi delle virtu« (»Lobpreisungen der Tugenden«) des heiligen Franziskus von Assisi, begleitet vom Lärm von Meßschellen, dem Klappern der Holzpantoffeln und dem Krachen von Kokosnüssen, die vom Himmel fallen.

Montag aus LICHT
Oper in drei Akten, einem Gruß und einem Abschied für 21 musikalische Darsteller (14 Solo-Stimmen, 6 Solo-Instrumentalisten, 1 Akteur), Chor, Kinderchor, Modernes Orchester.
UA: Mailand 1988

Montag ist eine musikalische Feier »zur Verehrung der Mutter, ein Fest der Geburt und der Neugeburt des Menschen«. Im 1. Akt, *Evas Erstgeburt*, schenkt Eva der Welt eine neue Generation von zweimal 7 Jungen (7 Tierknaben und 7 Heinzelmännchen), Versuche sozusagen, die etwas bastardmäßig ausfallen, während im 2. Akt, *Evas Zweitgeburt*, Eva durch »Befruchtung mit Klavierstück« 7 Prachtexemplare von Tagesknaben, das »neue Paradies der Kinder«, hervorbringt. Im 3. Akt, *Evas Zauber*, lockt die als Rattenfängerin verkleidete Eva die Knaben zur »Initiation«. Jeder der sieben lernt sein »Tages-Lied«, in dem vielfältige kosmische Entsprechungen sich zum Wochenkreis zusammenschließen. SH

Robert Stolz
1880 – 1975

Als zwölftes Kind eines Musiklehrers und einer Konzertpianistin wurde Robert Stolz am 25. August 1880 in Graz geboren. Vorwiegend im musikalischen Elternhaus ausgebildet, legte er 1897 am Wiener Konservatorium die Staatsprüfung ab. Er begann als Korrepetitor in Graz und ging 1898 als Theaterkapellmeister zunächst nach Marburg an der Drau, dann nach Salzburg und Brünn und wurde schließlich in Wien Erster Kapellmeister des Theaters an der Wien.

Schon früh entstanden Singspiele und Operetten. Von seinen Liedern aus dieser Zeit waren u. a. *Du sollst der Kaiser meiner Seele sein*, *Wien wird bei Nacht erst schön*, *Im Prater blühn wieder die Bäume* und *Frühling in Wien* besonders erfolgreich.

Nach dem Ersten Weltkrieg orientierte sich Robert Stolz, der bis dahin vorwiegend in der Tradition der klassischen Wiener Unterhaltungsmusik verwurzelt war, auch an der modernen amerikanischen Unterhaltungsmusik und hatte damit großen Erfolg. Besonders typisch ist sein 1919 entstandener Welthit *Salome*. Gleichzeitig entstanden aber auch Lieder wie *Auf der Heide blühn die letzten Rosen* und *Vor meinem Vaterhaus steht eine Linde*, die dem deutschsprachigen Volkslied nachempfunden sind.

Besondere Verdienste erwarb sich Robert Stolz als Pionier des Musikfilms; seine Musik zu dem 1930 entstandenen Film »Zwei Herzen im Dreivierteltakt« wurde ein weltweiter Erfolg. In den folgenden Jahren entstanden dann zahlreiche Tonfilme, zu denen Robert Stolz die Musik schrieb, so u. a. für die Jan-Kiepura-Filme »Mein Herz ruft nach dir« und »Ich liebe alle Frauen«. 1934 wurde der Film »Frühjahrsparade« mit der Musik von Robert Stolz auf der Biennale von Venedig als bester musikalischer Film mit einer Goldmedaille ausgezeichnet. 1930 schrieb Stolz für Ralph Benatzkys Revue-Operette »Im Weißen Rößl« die Lieder *Die ganze Welt ist himmelblau* und *Mein Liebeslied muß ein Walzer sein*.

Aus Abneigung gegen den Nationalsozialismus und aus Solidarität mit seinen vorwiegend jüdischen Textdichtern emigrierte Robert Stolz 1938 über die Schweiz nach Paris und 1940 nach Amerika. Auch hier verhalf ihm seine Doppelbegabung als Komponist und Dirigent zu einer neuen Karriere. Für die Filmmusiken zu »Spring Parade« mit Deanna Durbin und dem René-Clair-Film »It Happened Tomorrow« wurde er 1941 und 1944 mit dem Oscar ausgezeichnet.

1946 kehrte er nach Wien zurück und war hier am Aufbau des neuen österreichischen Musiklebens aktiv beteiligt. Er schrieb mehrere neue Bühnenwerke, u. a. für die Bregenzer Festspiele die Operetten *Trauminsel* (1962) und *Hochzeit am Bodensee* (1969), Filmmusiken, Lieder sowie die Musiken für die berühmte Wiener Eisrevue.

Robert Stolz starb am 27. Juni 1975, zwei Monate vor seinem 95. Geburtstag, in Berlin und wurde dann nach Wien übergeführt, wo er in einem Ehrengrab auf dem Zentralfriedhof beigesetzt wurde. Als Komponist und Dirigent war er bis zu seinem Tod von beispielhafter Aktivität und Schaffensfreude.

Die Zahl seiner Konzerte und seiner Schallplatteneinspielungen eigener Kompositionen und des Standardrepertoires der Wiener Unterhaltungsmusik ist unübersehbar. Als Komponist schuf er weit über 2000 Lieder, Chansons und Schlager sowie eine Vielzahl von Bühnenwerken, Filmmusiken, Balletten, Tänzen, Suiten und Revuen.

Oscar Straus
1870 – 1954

Vor allem als Komponist der Operette *Ein Walzertraum* ist der am 6. April 1870 in Wien geborene Oscar Straus bis heute in lebendiger Erinnerung geblieben, obwohl er eine Vielzahl weiterer Bühnenwerke und zahlreiche Filmmusiken geschrieben hat, darunter den berühmten Walzer aus dem 1950 in Frankreich entstandenen Max Ophüls-Film »Der Reigen« nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Arthur Schnitzler.

Oscar Straus war der Sohn eines von Mannheim nach Wien übergesiedelten Bankiers. Er besuchte zunächst die Handelsakademie, studierte dann am Wiener Konservatorium und später an der Berliner Musikakademie, wo er Schüler von Max Bruch war. Er begann mit Klavier- und Kammermusikkompositionen sowie einigen Orchesterwerken und wirkte dann in Brünn, Teplitz-Schönau, Mainz und Berlin als Theaterkapellmeister, bis er 1901 als musikalischer Leiter und Hauskomponist an Ernst von Wolzogens literarisches Berliner Kabarett »Überbrettl« engagiert wurde. Für dieses Kabarett schrieb er viele Couplets und Chansons, darunter das sehr bekannt gewordene Lied *Die Musik kommt* nach einem Gedicht von Detlev von Liliencron.

Sein größter Erfolg war die Operette *Ein Walzertraum* (UA: Wien 1907), an deren weltweite Popularität Oscar Straus nur noch mit der Operette *Der letzte Walzer* (UA: Berlin 1920) anknüpfen konnte. Außerdem komponierte er u.a. einige Operetten für die damals berühmteste Berliner Operettendiva, Fritzi Massary, so 1932 die Revue-Operette *Eine Frau, die weiß, was sie will* mit dem populären Chanson *Warum soll eine Frau kein Verhältnis haben.* Diese Operette wurde dann 1957 mit Lilli Palmer verfilmt. Während der Zeit des Nationalsozialismus lebte Oscar Straus als Emigrant in Amerika. Er kehrte nach dem Krieg über Zürich in seine österreichische Heimat zurück und starb am 11. Januar 1954 in Bad Ischl.

Ein Walzertraum
Operette in drei Akten – Text von Felix Dörmann und Leopold Jacobson nach der Novelle »Nur der Prinzgemahl« aus dem »Buch der Abenteuer« von Hans Müller.
UA: Wien 1907
Personen: Joachim XIII., regierender Fürst von Flausenthurn (B) – Prinzessin Helene, seine Tochter (S) – Leutnant Niki (T) – Leutnant Montschi – Graf Lothar, Vetter des Fürsten (T-Buffo) – Friederike von Insterburg, Oberkammerfrau (A) – Wendolin, Hausminister – Sigismund, Leiblakai – Franzi Steingruber, Leiterin eines Wiener Damenorchesters (Soub) – Die Tschinellen-Fifi und das Geigen-Annerl – Kammerdiener, Hofstaat, Hofgesinde, Offiziere, Volk, Musikerinnen.
Ort und Zeit: kleines Fürstentum um 1900.
Schauplätze: Prunksaal im Schloß; Gartenrestaurant mit Musikpavillon; Salon im Schloß.

Prinzessin Helene hat sich in den jungen Wiener Leutnant Niki verliebt und ihn zum Prinzgemahl erwählt, obwohl sich der ganze Hof über diese Mesalliance mokiert.
Das eintönige Zeremoniell an dem kleinen deutschen Fürstenhof von Flausenthurn langweilt den an ein ungebundenes Offiziersleben gewöhnten Bräutigam, und da er von den Regierungsgeschäften ferngehalten wird und nur für einen Thronerben sorgen soll, verweigert er der Prinzessin die Hochzeitsnacht. Graf Lothar, dem erbberechtigten Sproß einer Seitenlinie des Fürstenhauses, kann das natürlich nur recht sein.
Angelockt durch Wiener Walzerklänge, die durch den Park aus einem Gartenrestaurant herüberdringen, schleicht sich der Bräutigam aus dem Schloß und läßt sich von dem Konzert eines volkstümlichen Wiener Damenorchesters begeistern.
Besonders die Orchesterleiterin Franzi Steingruber hat es ihm angetan. Der Hof sucht nach dem verschwundenen Prinzgemahl. Schließlich findet Prinzessin Helene ihren Bräutigam bei den Wiener Musikerinnen und tanzt mit ihm zur Versöhnung nach den Klängen des Damenorchesters einen Wiener Walzer.
Franzi erkennt, daß ihr hübscher Offizier in Wirklichkeit der Prinzgemahl ist und muß verzichten. Sie hilft schließlich Prinzessin Helene, ihrem Prinzgemahl das Leben am Hofe dadurch erträglicher zu machen, daß sie ein wenig Wiener Atmosphäre und Fröhlichkeit in die steife Hofhaltung bringt. Franzi folgt dann mit ihrem Orchester einem Engagement nach Wien.

Johann Strauß Vater 1804 – 1849

Mit Johann Strauß Vater beginnt der Ruhm der Wiener Walzerdynastie. Dieser hochbegabte Tanzgeiger wurde am 14. März 1804 als Sohn eines Gastwirts in Wien geboren. In der Wiener Tanzkapelle von Michael Pamer (1782 – 1827) lernte er seinen späteren Freund Joseph Lanner kennen, in dessen Quartett er dann ab 1819 spielte. 1824 vergrößerte Lanner sein Ensemble, und Strauß wurde bei ihm Dirigent. Ein Jahr später gründete er dann eine eigene Tanzkapelle. Sein Erfolg als Komponist und Orchesterleiter war so groß, daß er ab 1833 zahlreiche Konzertreisen im In- und Ausland unternahm. 1835 wurde er Hofballmusikdirektor. Er schrieb 251 Werke, darunter 152 Walzer, 32 Quadrillen, 24 Galoppe, 18 Märsche und 13 Polkas. Besonders populär ist noch heute sein *Radetzkymarsch* (1848). Johann Strauß Vater starb als hochgeehrter volkstümlicher Wiener Komponist und Musiker am 25. September 1849 in Wien. Sein Sohn Johann, der das Werk des Vaters fortsetzte und zur Vollendung brachte, sagte über ihn: »Seine Kunst hat manche Sorgen verscheucht, manche Falte geglättet, vielen den Lebensmut gehoben, die Lebensfreude zurückgegeben; sie hat getröstet, erfreut, beglückt – und darum wird die Menschheit ihm ein Andenken bewahren.«

Johann Strauß Sohn 1825 – 1899

Johann Strauß Sohn wurde am 25. Oktober 1825 in Wien geboren. Entgegen dem strikten Verbot des Vaters begann er schon als Kind zu musizieren und zu komponieren, nahm mit heimlicher Unterstützung der Mutter Violinunterricht und wurde nach der Trennung seiner Eltern Kompositionsschüler des seinerzeit sehr erfolgreichen Wiener Komponisten Joseph Drechsler (1782 – 1852). Im Jahre 1844 gründete Johann Strauß Sohn eine eigene Kapelle, mit der er wenige Monate später in erfolgreiche Konkurrenz zu seinem Vater trat. Nach dem Tod seines Vaters vereinigte er dessen Kapelle mit der eigenen zu einem großen Tanz- und Unterhaltungsorchester. Zahlreiche große Konzerttourneen im In- und Ausland machten ihn und seine Musik bekannt und trugen seinen Ruhm als Walzerkönig in die Welt. 1872 konzertierte er mit großem Erfolg in den USA. Von 1863 bis 1870 leitete er die Wiener Hofballmusik, trat dann aber zugunsten seines Bruders Eduard (1835 – 1916) von diesem Posten zurück. Er, der niemals selbst tanzte, wurde zum Inbegriff der Wiener Walzerseligkeit. Als einer der Großen der österreichischen Musik starb Johann Strauß Sohn am 3. Juni 1899 in Wien.

Ohne seine Operetten schrieb er 479 Kompositionen, von denen seinen Walzern die größte Bedeutung zukommt. Sein Werkverzeichnis beginnt mit dem 1844 entstandenen Walzer *Sinngedichte* op. 1, dem dann in künstlerischer Fortsetzung und Weiterentwicklung der von Joseph Lanner und Johann Strauß Vater begründeten Wiener Walzertradition zahlreiche Walzer folgten, von denen die wichtigsten noch heute Standardwerke der Unterhaltungsmusik sind. Die elegante Rhythmik, die kunstvolle Melodik und die meisterhafte Instrumentation seiner Walzer erregten die Bewunderung vieler großer zeitgenössischer Musiker wie Richard Wagner und Johannes Brahms, der 1867 auf einem Notenblatt mit den Anfangstakten des Strauß-Walzers *An der schönen blauen Donau* op. 314 schrieb: »Leider nicht von Brahms.« Aus der Fülle des Walzerschaffens von Johann Strauß Sohn seien

außerdem hervorgehoben: *Liebeslieder* op. 114 (1852), *Aczelerationen* op. 234 (1860), *Morgenblätter* op. 279 (1864), *Wiener Bonbons* op. 307 (1866), *Künstlerleben* op. 316 (1867), *Gschichten aus dem Wienerwald* op. 325 (1868), *Wein, Weib und Gesang* op. 333 (1869), *Wiener Blut* op. 354 (1872), *Bei uns z'Haus* op. 361 (1873), *Wo die Zitronen blühn* op. 364 (1874), *Rosen aus dem Süden* op. 388 (1880), *Frühlingsstimmen* op. 410 mit Sopransolo (1883), *Kaiser-Walzer* op. 437 (1889) und der Johannes Brahms gewidmete Walzer *Seid umschlungen, Millionen* op. 443 (1892). Von seinen Polkas sind noch heute u. a. die *Annen-Polka* op. 117 (1852), die *Champagner-Polka* op. 211 (1858), die *Tritsch-Tratsch-Polka* op. 214 (1858), *Leichtes Blut* op. 319 (1867), *Unter Donner und Blitz* op. 324 (1868), *Eljen a Magyar* op. 332 (1869), *Im Krapfenwaldl* op. 336 (1870) und *Auf der Jagd* op. 373 (1875) sehr bekannt. Außerdem schrieb er zahlreiche Quadrillen, Märsche, Galoppe und verschiedene andere Kompositionen wie *Perpetuum mobile* op. 257 (1861) und zusammen mit seinem Bruder Josef die *Pizzikato-Polka* (1869).

Bühnenwerke

1870 wandte sich Johann Strauß nach langem Zögern auch der Bühnenmusik zu. Sein erster Operettenerfolg war *Indigo* (UA: Wien 1871; von Ernst Reiterer 1906 bearbeitet als *Tausendundeine Nacht*), dem 1873 *Karneval in Rom* und 1874 *Die Fledermaus* folgten. Mit diesem Werk begründete Johann Strauß den Weltruhm der klassischen Wiener Operette. In den nächsten Jahren entstanden viele weitere Bühnenwerke, von denen *Eine Nacht in Venedig* (1883) und *Der Zigeunerbaron* (1885) noch heute zu den meistgespielten Werken des internationalen Operettenrepertoires gehören.

Die Fledermaus

Operette in drei Akten – Text von Carl Haffner und Richard Genée (Gesangstexte) nach dem Lustspiel »Le Réveillon« von Henri Meilhac und Ludovic Halévy. UA: Wien 1874

Personen: Gabriel von Eisenstein (T) – Rosalinde, seine Frau (S) – Adele, ihr Stubenmädchen (S) – Dr. Blind, Advokat (T) – Dr. Falke, Notar (Bar) – Alfred, Sänger (T) – Frank, Gefängnisdirektor (Bar) – Prinz Orlofsky (MS oder T) – Ida, Schwester des Stubenmädchens Adele – Frosch, Gefängnisaufseher (Komiker) – Ballgesellschaft, Diener, Tänzerinnen.

Ort und Zeit: Wien um 1870.

Schauplätze: in der Villa Eisenstein; im Palais des Prinzen Orlofsky; Amtsstube des Gefängnisdirektors.

Angelpunkt der Operettenhandlung ist die Vorgeschichte: Gabriel von Eisenstein hatte nach einer durchtanzten und durchzechten Faschingsnacht den mit ihm befreundeten renommierten Wiener Notar Dr. Falke in seinem originellen Fledermauskostüm am Aschermittwochmorgen in einem Park seinen Rausch ausschlafen lassen und ihn damit beim Erwachen dem Gespött der Passanten ausgesetzt. Der seitdem Doktor Fledermaus genannte Notar will sich nun für diesen Faschingsstreich rächen. Er überbringt Eisenstein eine Einladung des reichen russischen Prinzen Orlofsky, der durch seine verschwenderischen Feste stadtbekannt geworden ist.

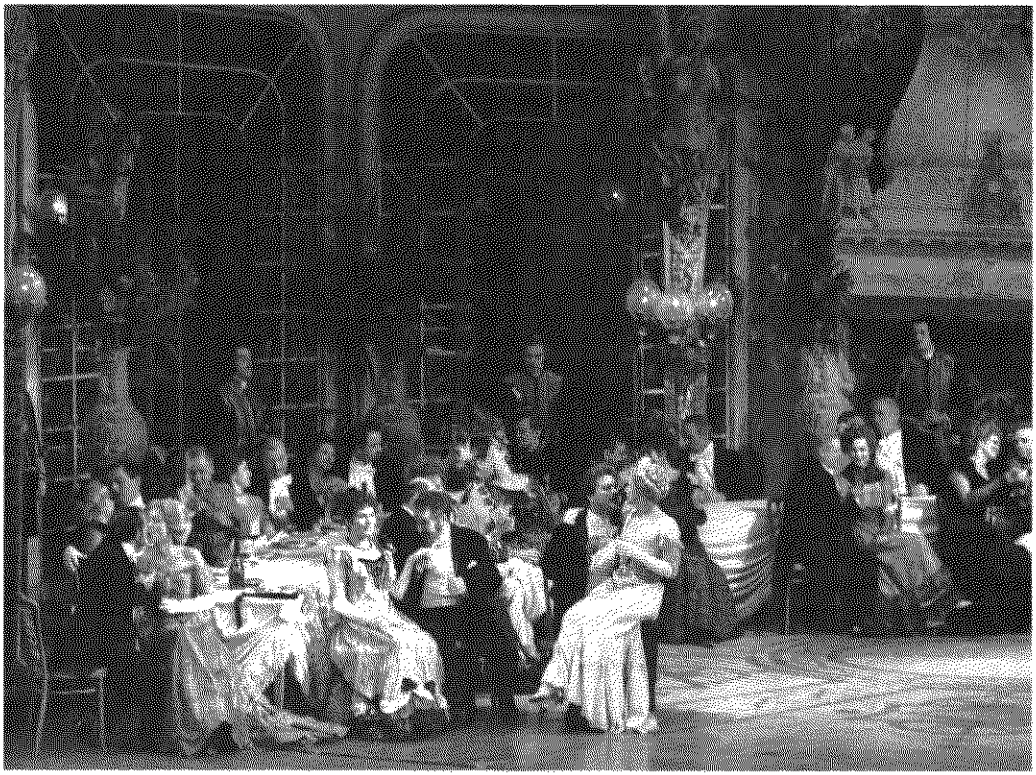
Obwohl Eisenstein wegen eines Beleidigungsdelikts an diesem Abend eigentlich eine mehrtägige Arreststrafe antreten muß, will er der verlockenden Einladung unbedingt Folge leisten und nimmt heuchlerisch Abschied von seiner Gemahlin Rosalinde, um angeblich ins Gefängnis zu gehen. Auf diesen Moment hat der Jugendgeliebte Rosalindes, der schmachtende Tenor und Gesangslehrer Alfred, nur gewartet, der es sich nun als Liebhaber im Hause Eisenstein bequem macht.

Doch das Schäferstündchen wird durch das plötzliche Erscheinen des Gefängnisdirektors Frank gestört, der den nicht zum Arrest erschienenen Eisenstein persönlich abholen will. Er ist in Eile, denn auch er ist zum Ball des Prinzen Orlofsky eingeladen. Um Rosalinde nicht zu kompromittieren, läßt sich Alfred als ihr Ehemann abführen.

Im Palais des Prinzen Orlofsky gibt es dann allerhand Überraschungen. Eisenstein und Frank werden unter falschem Namen als französische Aristokraten dem Prinzen vorgestellt.

Adele, eine angebliche junge Künstlerin, wird von Eisenstein als sein Stubenmädchen erkannt, doch um sich nicht selbst zu verraten, muß er auf das Spiel eingehen. Unter den vielen schönen Frauen reizt ihn besonders eine maskierte ungarische Gräfin, die in Wirklichkeit seine eigene Frau Rosalinde ist. Im allgemeinen Champagner- und Walzerrausch endet die glanzvolle Wiener Ballnacht.

Erst in der Kanzlei des Gefängnisdirektors Frank, wo alle handelnden Personen am nächsten Morgen zusammentreffen, erweisen sich die vielfältigen Verwirrungen als abgekartetes Spiel und als gelungene Rache der Fledermaus.



Die Fledermaus. Bayerische Staatsoper München, 1986. Inszenierung: Otto Schenk

Eine Nacht in Venedig
Operette in drei Akten – Text von F. Zell (Camillo Walzel) und Richard Genée.
UA: Berlin 1883
Personen: Der Herzog von Urbino (T) – Caramello, sein Leibbarbier (T) – Annina, ein Fischermädchen aus Chioggia (S) – Pappacoda, Makkaronikoch (T-Buffo) – Delacqua, Senator – Barbara, seine Frau (A) – Enrico, Delacquas Neffe – Ciboletta, Zofe bei Delacqua (Soub) – Barbaruccio, Senator – Agricola, seine Frau (A) – Testaccio, Senator – Constantia, seine Frau – Straßenhändler, Gondolieri, Gäste und Diener des Herzogs, Venezianerinnen und Venezianer.
Ort und Zeit: Venedig Mitte des 18. Jahrhunderts.
Schauplätze: Platz vor dem Haus des Senators Delacqua; im Palazzo des Herzogs; auf dem Markusplatz.

Das Werk lebt von einem unerschöpflichen Reichtum an kostbaren musikalischen Motiven und Stimmungen in einem Karnevalsspiel vor Venedigs Palästen, auf seinen belebten Plätzen mit den Straßenhändlern und seinen Kanälen mit den Gondolieri sowie im Palazzo des in die Lagunenstadt und die hübschen Venezianerinnen verliebten Herzogs von Urbino.
Um die Tugend seiner Gattin Barbara vor dem berüchtigten Verführer zu schützen, will der Senator Delacqua seine Frau während des Karnevals auf die benachbarte Insel Murano bringen lassen. Weil er sich aber trotzdem das Wohlwollen des Fürsten sichern möchte, soll die als seine Frau verkleidete Zofe Ciboletta der Einladung des Herzogs von Urbino folgen.
Als Caramello, der Diener des Herzogs, die maskierte Barbara bei ihrer Abreise nach Murano entführen will, verwechselt er die unbekannte Schöne mit einer anderen Maske und bringt dem Herzog ahnungslos seine eigene Braut, das Fischermädchen Annina. Zu spät erkennt er seinen Irrtum.
Da erscheint auch der Senator Delacqua mit der verkleideten Zofe Ciboletta beim Herzog, so daß dieser die Wahl zwischen zwei Frauen hat, die angeblich die von ihm angebetete Barbara sein sollen, während die echte Senatorsfrau sich mit Delacquas Neffen Enrico in ein anderes Karnevalsabenteuer gestürzt hat. Der eifersüchtige Caramello stört immer wieder das Rendez-

vous des Herzogs, und mit Hilfe vieler ihm befreundeter Straßenhändler rettet er seine geliebte Annina aus der gefährlichen Situation.
Alle ziehen nun zum Markusplatz, wo der venezianische Karneval seinen volkstümlichen Höhepunkt erreicht und die verschiedenen Verwechslungen sich glücklich aufklären.

Der Zigeunerbaron
Operette in drei Akten – Text von Ignaz Schnitzer nach der Erzählung »Saffi« von Maurus Jókai.
UA: Wien 1885
Personen: Sándor Barinkay, ein junger ungarischer Emigrant (T) – Czipra, eine alte Zigeunerin (A) – Saffi, die von Czipra als Zigeunermädchen aufgezogene Tochter des letzten Paschas in Ungarn (S) – Graf Peter Homonay, Obergespan des Temescher Komitats (Bar) – Conte Carnero, österreich-ungarischer Kommissär – Kálmán Zsupán, ein reicher Schweinezüchter (B) – Arsena, seine Tochter (S) – Mirabella, ihre Gouvernante (A) – Ottokar, deren Sohn (T) – Schiffer, Zigeunerinnen und Zigeuner, Bauern und Bäuerinnen, Hirten, Husaren, Volk.
Ort und Zeit: Österreich-Ungarn Mitte des 18. Jahrhunderts.
Schauplätze: Flußlandschaft im Temescher Banat; Zigeunerlager bei der Ruine eines alten Gutsschlosses; am Kärntnertor in Wien.

Diese Operette ist nicht nur ein Geniewerk von Johann Strauß, sondern zugleich Ausdruck der österreichisch-ungarischen Geschichtstradition und der hohen Musikkultur der habsburgischen Donaumonarchie.
Sándor Barinkay ist der verarmte Sohn eines Gutsbesitzers aus dem Temescher Banat, der seine Güter in den Wirren der Türkenkriege verloren hatte. Er kehrt in seine Heimat zurück, um die ehemaligen Güter des Vaters wieder in Besitz zu nehmen.
Inzwischen hat sich dort der reiche Schweinezüchter Zsupán ausgebreitet. Sándor Barinkay wirbt um die Hand Arsenas, der schönen Tochter des Schweinezüchters, und Zsupán ist mit dieser Lösung der drohenden Konflikte mit dem Gutsbesitzerssohn sehr zufrieden. Arsena liebt jedoch Ottokar und weist deshalb Barinkays Werbung mit der Begründung zurück, daß er mindestens Baron sein müßte, um ihr Jawort zu erhalten.
In der Ruine des einstigen Gutsschlosses soll während der Türkenkriege ein Schatz vergraben worden sein. Zigeuner haben dort ihr Lager aufgeschlagen. Sie begrüßen Barinkay als rechtmäßigen Herrn und stellen sich wie einst bei seinem Vater unter seinen Schutz. Barinkay nimmt diese Huldigung an und erklärt, nun Baron zu sein – Baron der Zigeuner! Doch eine Baronie von Zigeuners Gnaden erkennt Arsena nicht an. So erwählt Barinkay das von der alten Zigeunerin Czipra aufgezogene Mädchen Saffi zu seiner Braut. Der reiche Schweinezüchter und seine stolze Tochter fühlen sich durch diese Wahl eines armen Zigeunermädchens verhöhnt und rufen den Beistand der kaiserlichen Behörde an.
Am nächsten Morgen erklärt Czipra, daß ihr Barinkays Vater im Traum erschienen sei und den Ort gezeigt habe, wo sich der vergrabene Schatz befinde. Widerstrebend beginnt Barinkay, an der bezeichneten Stelle zu suchen, und findet tatsächlich den Schatz. An der Spitze seiner Husaren kommt Graf Homonay in dieses Gebiet, um Soldaten anzuwerben. Barinkay stellt den gefundenen Schatz dem von einem neuen Krieg bedrohten Vaterland zur Verfügung. Zsupán hört jedoch nicht auf, gegen das Verhältnis Barinkays mit der Zigeunerin Saffi zu protestieren.
Da enthüllt die alte Zigeunerin Czipra, daß Saffi keine Zigeunerin ist, sondern die Tochter des letzten Paschas von Ungarn und von ihr nur aufgezogen wurde.
Barinkay, der sich nun seiner Braut nicht mehr ebenbürtig fühlt, läßt sich von den Husaren anwerben. Wider Willen werden auch Zsupán und Ottokar dazu gebracht, vom Werberwein zu trinken und zum Militär zu gehen.
Die Husaren kommen siegreich aus dem Krieg zurück. Zsupán schneidet gewaltig auf und berichtet von allerhand unwahrscheinlichen Heldentaten. Barinkay, der inzwischen geadelt wurde, schließt seine Saffi in die Arme, und Arsena bekommt ihren Ottokar.

Wiener Blut
Operette in drei Akten – Text von Victor Leon und Leo Stein.
UA: Wien 1899
Personen: Graf Zedlau (T) – Gabriele, seine Frau (S) – Josef, Kammerdiener des Grafen (T-Buffo) – Fürst Ypsheim-Gindelbach, Premierminister des thüringischen Fürstentums Reuß-Schleiz-Greiz (Bar) – Graf Bitowski – Franziska Cagliari, Tänzerin am Wiener Kärntnertor-Theater (S) – Kagler, ihr Vater, Ringelspielbesitzer (Komiker) – Pepi Pleininger, Probiermamsell (Soub) – Ballgäste, Kellner, Musikanten, Volk.
Ort und Zeit: Wien und Umgebung während des Wiener Kongresses 1814/15.
Schauplätze: Sommervilla der Gräfin Zedlau in Döbling; Ballsaal im Palais des Grafen Bitowski; Gartenlokal in Hietzing.

Die Operette spielt in der Zeit des Wiener Kongresses. Graf Zedlau ist Gesandter des thüringischen Fürstentums Reuß-Schleiz-Greiz am Wiener Hof, doch seine

diplomatischen Fähigkeiten werden vor allem von seinen Liebschaften in Anspruch genommen. In der Sommervilla seiner Frau, einer aus Wien stammenden Gräfin, hat er seine Geliebte, die Tänzerin Cagliari, einquartiert, die Tochter des Ringelspielbesitzers Kagler. Und schon bahnt er wieder ein neues Liebesverhältnis an. Es ist Pepi, die Probiermamsell der Schneiderin seiner Frau. Überraschend taucht die Gräfin in ihrer Sommervilla auf.

Fürst Ypsheim, Premierminister des Fürstentums Reuß-Schleiz-Greiz, hat von den amourösen Abenteuern des Gesandten gehört, will sich vergewissern und vermutet in der Gräfin die Tänzerin Cagliari. Um der Gräfin eine Konfrontation mit seiner Geliebten zu ersparen, bittet Graf Zedlau den Premierminister, die Tänzerin Cagliari als Fürstin Ypsheim auszugeben. Da aber das diplomatische Geschick des Premierministers nicht besser ist als das des Gesandten, kommt es zu turbulenten Verwechslungen.

Der Wiener Kongreß gibt Anlaß zu großen gesellschaftlichen Ereignissen, so auch zu dem Diplomatenball im Palais des Grafen Bitowski. Der Wiener Walzer erobert das internationale Parkett.

Da man in der Eile kein passendes Kostüm für die Tänzerin Cagliari auftreiben konnte, tritt die Probiermamsell Pepi als Solotänzerin auf.

Die Gräfin Zedlau ist auf dem besten Wege, sich erneut in ihren Mann zu verlieben, denn sie konnte sich selbst davon überzeugen, daß aus dem früher recht langweiligen Provinzler ein kleiner Don Juan geworden ist, in dem so etwas wie das temperamentvolle Wiener Blut pulsiert. Er hat sich entschlossen, endgültig von seinen diversen Abenteuern Abschied zu nehmen und zu seiner Frau zurückzukehren.

Ein Treffen mit Pepi soll sein letztes Rendezvous werden. Er hat sie in ein Gartenlokal nach Hietzing zum Heurigen bestellt. Josef, der Diener des Grafen, ist außer sich vor Eifersucht, denn Pepi ist seine Braut.

Er verbündet sich mit der Tänzerin Cagliari, um das Abenteuer des Grafen zu verhindern, und die Gräfin läßt sich aus dem gleichen Grunde von dem Premierminister Ypsheim nach Hietzing begleiten.

Natürlich kommt alles zu einem guten Ende. Graf und Gräfin Zedlau versöhnen sich, Josef bekommt seine Pepi, und Fürst Ypsheim läßt sich vom Charme der Tänzerin Cagliari überzeugen.

Diese Operette ist kein Originalwerk von Johann Strauß, sondern wurde im letzten Lebensjahr des Komponisten mit dessen Einverständnis von dem Kapellmeister des Theaters an der Wien, Adolf Müller jun. (1839–1901), nach Strauß-Melodien zusammengestellt.

Josef Strauß
1827 – 1870

Josef Strauß, der jüngere Bruder des Walzerkönigs, wurde am 22. August 1827 in Wien geboren. Auch er wirkte als Orchesterleiter und schrieb viele erfolgreiche Wiener Tanzstücke, die noch heute oft gespielt werden und in ihrem melodischen Erfindungsreichtum und ihrer sensiblen Klangphantasie den Schöpfungen seines berühmten Bruders in nichts nachstehen.

Von seinen 283 Werken seien genannt die Walzer *Flattergeister* op. 62, *Dorfschwalben aus Österreich* op. 164, *Dynamiden* op. 173, *Transaktionen* op. 184, *Delirien* op. 212, *Marienklänge* op. 214, *Sphärenklänge* op. 235, *Aquarellen* op. 258, *Mein Lebenslauf ist Lieb und Lust* op. 263 und *Frauenwürde* op. 277, die Schnellpolkas *Auf Ferienreisen* op. 133, *Pêlemêle* op. 161, *Springinsfeld* op. 181, *Allerlei* op. 219, *Eingesendet* op. 240, *Plappermäulchen* op. 245, *Eislauf* op. 261 und *Jockey* op. 278, außerdem *Künstlerkaprice* op. 135, *Extempore* op. 241, *Frohsinn* op. 264, *Feuerfest* op. 269 und *Heiterer Mut* op. 281 (Polka française) sowie *Die Gazelle* op. 155, *Frauenherz* op. 166, *Die Libelle* op. 204 und *Aus der Ferne* op. 270 (Polka Mazur). Gemeinsam mit seinem Bruder Johann Strauß komponierte er die berühmte *Pizzicato-Polka*. Josef Strauß starb am 22. Juli 1870 in Wien.

Richard Strauss 1864 – 1949

Richard Strauss mit seiner Frau und seinem Sohn, 1912

Als Sohn eines bayerischen Kammermusikers, des Hornvirtuosen Franz Strauss, wurde Richard Strauss am 11. Juni 1864 in München geboren. Die väterlichen Ahnen waren in der Oberpfalz ansässig. Mütterlicherseits entstammte er der bekannten Münchner Bierbrauerfamilie Pschorr. Bereits während seiner Gymnasiastenzeit begann Strauss zu komponieren und wurde von tüchtigen akademischen Meistern als Geiger und Klavierspieler ausgebildet. Anfänglich war der strenge Konservativismus des Vaters auch für den Sohn verpflichtend. Erst später entschied er sich für die fortschrittlichen Ziele der neudeutschen Richtung Wagner-Liszt.

Nachdrücklich wurde der junge Strauss von Hans von Bülow (1830 – 1894) gefördert, der damals Hofkapellmeister in Meiningen war. Seine Karriere begann zunächst mit einer Kapellmeisterlaufbahn, die der pietätvollen Pflege der Klassiker einerseits, der eigenen handwerklichen Vervollkommnung andererseits diente. Die äußeren Stationen dieser Kapellmeisterlaufbahn waren Meiningen (1885), Münchner Hofoper (1886 – 1889), Weimarer Hofoper (1889 – 1894), wieder München (1894 – 1898), dann Berliner Hofoper, wo er 1908 zum Generalmusikdirektor ernannt wurde. In Weimar kam 1894 *Guntram*, die erste, noch in der Nachfolge Wagners stehende Oper von Richard Strauss zur Uraufführung. In der letzten Weimarer und der zweiten Münchner Kapellmeisterzeit erschienen dann seine ersten revolutionär-bahnbrechenden symphonischen Dichtungen *Don Juan*, *Tod und Verklärung* und *Till Eulenspiegels lustige Streiche*. Im Anfang seiner Berliner Tätigkeit schuf er das Bühnenwerk *Feuersnot*, das 1901 die Reihe glänzender Strauss-Premieren in Dresden unter Ernst von Schuch (1846 – 1914) einleitete. 1905 wurde in Dresden die Oper *Salome* uraufgeführt, die von Freunden als Meilenstein auf dem Weg zur modernen Oper gepriesen und von Gegnern als Katzenmusik abgelehnt wurde. In Garmisch errichtete sich Richard Strauss dann ein Heim, in das er sich von seiner Dirigententätigkeit zum Komponieren zurückzog und wo dann alle Werke von *Elektra* (UA: Dresden 1909) an entstanden, darunter anspruchsvolle Riesenpartituren wie *Die Frau ohne Schatten* (UA: Wien 1919), mit der sich der Komponist über die Tragödie des Ersten Weltkriegs hinweghalf. Mit dem *Rosenkavalier* (UA: Dresden 1911) hatte die Abschiedsstunde des glücklichen Vorkriegseuropa geschlagen. Unwiederbringliches war dahingegangen, und Strauss schickte seinem erfolgreichsten Werk nur noch den traumhaften Epilog seiner *Ariadne auf Naxos* (UA: Stuttgart 1912 bzw. Wien 1916) und die etwas schwächere *Arabella* (UA: Dresden 1933) nach. Inzwischen hatte Strauss die Wiener Operndirektion übernommen (1919 – 1924), doch kam es hier ebenso wie in Berlin wegen seiner vielen auswärtigen Verpflichtungen zu Konflikten. Die Krise dieser Jahre traf zusammen mit der politischen Verdüsterung des europäischen Horizonts. Strauss' Haltung im Dritten Reich war widersprüchlich genug, und letztlich weitgehend von werkegoistischem Taktieren bestimmt. Daß er das von Knappertsbusch ini-

tiierte Pamphlet gegen Thomas Manns Wagnerrede mitunterschrieb, ist gewiß keine Ruhmestat. Die Machthaber des Dritten Reiches machten ihn 1933 ungefragt zum Präsidenten der neugeschaffenen Reichsmusikkammer. Immerhin bestand Strauss darauf, daß der Name des längst geächteten Stefan Zweig, der das Libretto zur *Schweigsamen Frau* geschrieben hatte, bei der Uraufführung 1935 auf dem Theaterzettel erschien. Daraufhin wurde ihm das Präsidentenamt wieder entzogen. Er richtete zwar noch ein Rechtfertigungsschreiben an Hitler, in dem er ihn als »großen Gestalter des deutschen Gesamtlebens« bezeichnete und um eine persönliche Unterredung bat, erhielt jedoch keine Antwort.

An die Stelle von Stefan Zweig, der sich 1942 im Exil in Brasilien das Leben nahm, trat der Theaterwissenschaftler Joseph Gregor, dessen Libretti sich aber nicht mit denen von Hofmannsthal und Zweig messen konnten. Aus dieser Zusammenarbeit entstanden die Opern *Friedenstag*, *Daphne* und *Die Liebe der Danae*. Für seine letzte Oper, *Capriccio* (1942), schrieb der Dirigent Clemens Krauss das Libretto. Strauss' letzte Komposition überhaupt waren *Vier letzte Lieder* nach Gedichten von Eichendorff und Hermann Hesse (1948). Richard Strauss starb bald nach seinem 85. Geburtstag am 8. September 1949 in Garmisch.

Richard Strauss fußt musikhistorisch auf Richard Wagner, Franz Liszt und Hector Berlioz, fand aber schnell seine eigene Tonsprache, die sich von seinen frühen symphonischen Dichtungen bis in seine Reifeperiode und sein letztes Schaffen nicht wesentlich verändert hat. Es ist jene eigentümliche melodische Süße im Lyrischen, jene Ritterlichkeit im schwungvollen Vortrag männlich-eleganter Themen, es sind jene geistvollen Scherzando-Motive, die die Konturen seiner Werke ergeben. Tausendfach hat Strauss diese melodische Substanz variiert, so daß sie auch aus komplizierteren Partituren leicht herausgehört werden kann, ohne daß sich deshalb das Wesen seiner Melodie einfach beschreiben ließe. Mit dem Melodischen verbinden sich eine denkbar differenzierte Harmonik und eine ganz unschulmäßige, gewissermaßen dichterische Kontrapunktik.

Er war einer der Großen, die das Atmosphärische einer poetischen Situation mit wenigen Tongedanken trafen und ausschöpften. Zum Atmosphärischen gehört aber auch der besondere Strauss-Klang der jeweiligen Instrumentierung. Gewiß gibt es seit den entscheidenden frühen Kompositionen einen unverwechselbaren Klangcharakter aller seiner Werke, aber dieser Grundklang nimmt doch jeweils eine besondere Färbung an; man vergegenwärtige sich nur den Unterschied zwischen *Elektra*, *Rosenkavalier* und *Ariadne*.

Nach der bis an die Grenzen der Tonalität vorstoßenden *Elektra* schreckte Strauss vor einer Weiterentwicklung seiner Tonsprache in dieser Richtung allerdings zurück, was sicherlich nicht unwesentlich zu seinem Erfolg beim breiten Publikum beigetragen hat. Strauss war jedoch nicht nur an seinem eigenen Erfolg gelegen, obwohl er zu seiner Zeit der bestbezahlte Opernkomponist überhaupt war. Bleibende Verdienste erwarb er sich mit seinen Bemühungen um eine Neuordnung des Urheberrechts, die 1915 zur Gründung der GEMA führten.

Bühnenwerke

Alle Bühnenwerke von Richard Strauss werden an Popularität vom *Rosenkavalier* übertroffen, der mit seiner hinreißenden Melodienfülle (Arie des Sängers, Frauenterzett des dritten Aktes), mit der unwiderstehlichen Walzerpantomime, mit den meisterlichsten Ensembles, die nach Wagner erfunden wurden, und nicht zuletzt mit den Capricen toller Ausgelassenheit, aus denen der Bajuware Strauss spricht, das gesamte Schaffen von Strauss für die Singbühne krönt. Nach diesem beliebtesten und meistgespielten Werk behaupten *Salome* und *Elektra* ihren geschichtlichen Rang als Meisterwerke des beginnenden 20. Jahrhunderts. Man darf aber nicht vergessen, daß diesen beiden genialen Einaktern eine ebenfalls einaktige Oper vorangegangen war, die bereits alle Keime der künftigen revolutionären Musikbühne enthielt: *Feuersnot*. Leider begegnet man diesem Stück kaum noch auf unseren Spielplänen.

Mit der zweiaktigen »bürgerlichen Komödie« *Intermezzo* (UA: Dresden 1924) darf man insofern den Beginn einer neuen, und zwar einer geschlossenen Alterspertode von Richard Strauss ansetzen, als der 60jähri-

ge von nun an immer bewußter das Problem Wort und Ton in den Kreis seiner stilistischen Überlegungen einbezieht, eine Entwicklung, die dazu führt, daß im *Capriccio* (UA: München 1942) des fast 80jährigen dieses Problem zum Gegenstand der Oper selbst wird. In diese Schaffensperiode gehören auch die seltener aufgeführte Oper *Die ägyptische Helena* (UA: Dresden 1928) sowie als letztes Werk der Zusammenarbeit zwischen Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal die Oper *Arabella* (UA: Dresden 1933). 1935 wurde in Dresden die komische Oper *Die schweigsame Frau* nach einem Text von Stefan Zweig uraufgeführt, deren geistreicher Parlandostil die Oper trotz ihrer geringen Popularität zu einem Meisterwerk der modernen Opera buffa macht. Zu den letzten Opern vor seinem reifen Alterswerk *Capriccio* nach einem Text von Clemes Krauss (1893–1954) gehören *Friedenstag* (UA: München 1938), *Daphne* (UA: Dresden 1938) und die 1938–1940 entstandene, aber erst 1952 im Rahmen der Salzburger Festspiele unter der Leitung von Clemens Krauss uraufgeführte Oper *Die Liebe der Danae*, zu denen Joseph Gregor (1888–1960) die Texte geschrieben hat.

Von seinen Balletten *Josephslegende* (UA: Paris 1914) und *Schlagobers* (UA: Wien 1924) gilt die lange verkannte *Josephslegende* als ein Meisterwerk dieses Genres, das sich die internationale Ballettbühne erobert hat, während *Schlagobers* so gut wie vergessen ist.

Salome

Oper in einem Akt – Text nach dem gleichnamigen Drama von Oscar Wilde in der deutschen Übersetzung von Hedwig Lachmann.
UA: Dresden 1905
Personen: Herodes, Tetrarch von Galiläa und Peräa (T) – Herodias, seine zweite Frau (MS) – Salome, seine Nichte, Tochter der Herodias aus ihrer ersten Ehe mit dem Bruder des Herodes (S) – Jochanaan (Johannes der Täufer), christlicher Prophet (Bar) – Narraboth, Hauptmann der Palastwache (T) – Ein Page der Herodias (A) – Ein Kappadokier (B) – Ein Sklave (S) – Juden, Nazarener, Soldaten.
Ort und Zeit: Palast des Tetrarchen Herodes Antipas in Jerusalem, zu Beginn der christlichen Zeitrechnung.

Die Opernhandlung ist inspiriert von der bekannten, durch die Evangelisten Matthäus und Markus überlieferten biblischen Geschichte von Salome und Johannes dem Täufer.
Dekadent und lasterhaft ist die Atmosphäre am Hof des judäischen Herrschers Herodes Antipas. Aus Leidenschaft zu seiner Nichte Herodias, der Frau seines Bruders, hat Herodes seine Frau verstoßen und Herodias geheiratet, die deshalb ihren Gatten verlassen hat. Salome ist ihre Tochter aus erster Ehe. Der Hauptmann Narraboth ist in die schöne Prinzessin verliebt, sie aber lauscht fasziniert der Stimme des Jochanaan, eines fremden und geheimnisvollen Mannes, den Herodes einkerkern ließ und der ihre Phantasie beschäftigt. Jochanaan klagt Herodes und Herodias wegen ihrer buhlerischen Verletzung der Thorabestimmungen an, die sowohl die Heirat mit einer Nichte als auch eine Ehe mit der Frau des Bruders verbieten. Herodes wagt jedoch nicht, seinen Ankläger töten zu lassen, da man in ihm einen heiligen Mann, einen Propheten sieht.
Entgegen dem Verbot des Herodes läßt sich Narraboth, der Hauptmann der Palastwache, von Salome bewegen, ihr Jochanaan vorzuführen. Die Begegnung mit dem asketischen, Salomes Sinnlichkeit abwehrenden Jochanaan steigert ihr Begehren. Salome will Jochanaan küssen, doch dieser verflucht sie und kehrt freiwillig in seinen Kerker zurück. Aus Eifersucht und Verzweiflung über Salomes Besessenheit gibt sich Narraboth selbst den Tod.
Herodes sucht Zerstreuung und Ablenkung von seinen düsteren Ahnungen und Gewissensbissen. Salo-

Salome. Fernsehinszenierung 1975.
Salome: Teresa Stratas, Narraboth: Wieslav Ochmann

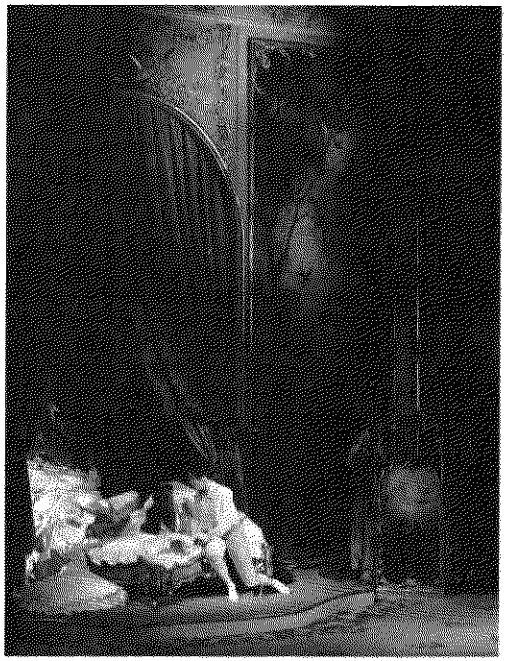
me soll für ihn tanzen. Da sie sich weigert, bietet er ihr kostbare Geschenke, ja sogar die Hälfte seines Reiches an. Schließlich schwört er, ihr jeden Wunsch zu erfüllen, wenn sie für ihn tanzt. Unter dieser Bedingung ist Salome zu ihrem lasziven Tanz der sieben Schleier bereit. Hingerissen von dem erotisierenden Schauspiel fordert er Salome nach ihrem Tanz auf, ihm ihren Wunsch zu nennen. Kaltblütig verlangt sie auf einer Silberschüssel das Haupt des Jochanaan. Entsetzt versucht Herodes, Salome von ihrer Forderung abzubringen. Herodias benutzt einen Schwächeanfall ihres Mannes, ihm den Ring zu entwenden, der dem Henker Signal zur Hinrichtung ist. Voller Spannung wartet Salome auf die Überreichung der Silberschüssel mit dem Haupt des Jochanaan und erlebt dann dabei den Höhepunkt und Triumph ihrer Liebesbegierde. In ekstatischem Wahnsinn küßt sie den Mund des Toten. Angeekelt und voller Angst vor den Folgen dieses Geschehens gibt Herodes den Befehl, Salome zu töten.

Elektra
Oper in einem Akt – Text von Hugo von Hofmannsthal.
UA: Dresden 1909
Personen: Klytämnestra (MS) – Elektra (S) und Chrysothemis (S), ihre Töchter – Orest, ihr Sohn (Bar) – Aegisth (T) – Der Pfleger des Orest (B) – Die Vertraute (S) – Die Schleppenträgerin (S) – Ein junger Diener (T) – Ein alter Diener (B) – Die Aufseherin (S) – Fünf Mägde (S, MS, A) – Dienerinnen und Diener.
Ort und Zeit: Griechenland nach dem Trojanischen Krieg.
Schauplatz: Königsburg von Mykene.

Elektra ist die Tochter des Königs Agamemnon und seiner Gemahlin Klytämnestra. Nach seiner siegreichen Heimkehr aus dem Trojanischen Krieg wurde Agamemnon von Klytämnestra und ihrem Geliebten Aegisth heimtückisch getötet. Elektra hat geschworen, den Meuchelmord an ihrem Vater zu rächen. Ohne sich von diesen Rachegedanken befreien zu können, ist Elektra im väterlichen Palast ständigen Demütigungen durch ihre Mutter ausgesetzt. Sie hat das Beil, mit dem ihr Vater erschlagen wurde, vergraben und lebt von der Hoffnung auf den Tag, an dem ihr jüngerer Bruder Orest zurückkehren und die Rache vollziehen wird. Ihre Schwester Chrysothemis berichtet ihr von der Absicht der Mutter und Aegisths, sie in einen finsteren Turm sperren zu lassen, und bittet sie, ihre feindselige Haltung aufzugeben. Chrysothemis möchte die Vergangenheit und den gräßlichen Mord vergessen und sehnt sich nach Liebe und Mutterglück. Doch haßerfüllt tritt Elektra ihrer Mutter entgegen, die von bösen Träumen und Todesangst geplagt wird, und verkündet ihr, daß sie erst Ruhe finden wird, wenn das Verbrechen blutig gesühnt sei. Da erreicht den Königshof von Mykene die Nachricht vom Tod des Orest. Klytämnestra triumphiert. Elektra beschwört nun Chrysothemis, mit ihr gemeinsam die Rache zu vollziehen, doch Chrysothemis weigert sich. So beschließt Elektra, allein die Vergeltungstat auszuführen, und beginnt, das Mordbeil auszugraben. Da nähert sich ein Fremder, der ihr von Orests Ende berichtet. An ihrer Verzweiflung erkennt er Elektra, die sich seit dem Tod des Vaters vollkommen verändert hat und der er nun verrät, daß Orest noch am Leben ist. Schließlich erkennt auch Elektra in dem Fremden ihren Bruder. Das Wiedersehen mit dem Bruder bedeutet für sie das Ende ihrer Leiden und ihres Sehnens seit dem grausamen Tod des Vaters. Sein Lebensschicksal vollziehend, sühnt Orest den Mord an Agamemnon und tötet Klytämnestra und Aegisth. In einem wilden Rache- und Freudentanz bricht Elektra tot zusammen.

Der Rosenkavalier
Oper in drei Akten – Text von Hugo von Hofmannsthal.
UA: Dresden 1911
Personen: Die Feldmarschallin Fürstin Werdenberg (S) – Der Baron Ochs auf Lerchenau (B) – Octavian, genannt Quinquin, ein junger Herr aus großem Haus (MS) – Herr von Faninal, ein reicher Neugeadelter (Bar) – Sophie, seine Tochter (S) – Jungfer Marianne Leitmetzerin, die Duenna (S) – Valzacchi, ein Italiener (T) – Annina, seine Begleiterin (A) – Der Haushofmeister bei der Feldmarschallin (T) – Der Haushofmeister bei Faninal (T) – Ein Sänger (T) – Ein Flötist – Ein Notar (B) – Dessen Schreiber – Ein Friseur – Dessen Gehilfe – Eine adelige Witwe – Drei adelige Waisen (S, MS, A) – Eine Modistin (S) – Ein Tierhändler (T) – Ein Gelehrter – Ein Polizei-Unterkommissarius (B) – Zwei Polizeiwächter – Ein Arzt – Ein Wirt (T) – Ein Hausknecht – Ein kleiner Neger – Lakaien, Lauffer, Haiducken, Kellner, Hausgesinde bei Faninal, Hausgesinde im Gasthof, Musikanten, verdächtige Gestalten.
Ort und Zeit: Wien im ersten Jahrzehnt der Regierung der Kaiserin Maria Theresia.
Schauplätze: Schlafzimmer der Feldmarschallin; Saal im Stadtpalais des Herrn von Faninal; Extrazimmer in einem Vorstadtgasthof.

Das Orchestervorspiel schildert eine Liebesnacht der Feldmarschallin Fürstin Werdenberg mit ihrem jungen Liebhaber, dem Grafen Octavian Rofrano. Sie genießt den Gefühlsüberschwang des Jünglings, denn schmerzlich ist ihr bewußt, daß sie den Geliebten über kurz oder lang an eine jüngere Frau verlieren wird. Lärm im Vorzimmer unterbricht das intime Beisammensein. Die Marschallin befürchtet, daß ihr Mann überraschend von der Jagd zurückgekehrt ist, aber es



Der Rosenkavalier. Bayerische Staatsoper München, 1972. Marschallin: Gwyneth Jones; Oktavian: Brigitte Fassbaender

ist ihr Vetter, der Baron Ochs auf Lerchenau, der darauf besteht, zur Marschallin vorgelassen zu werden. Octavian verkleidet sich als Kammerzofe, um sich unauffällig aus dem Schlafzimmer entfernen zu können. Doch der eintretende Baron verstellt dem vermeintlichen hübschen Mädchen, das ihm die Marschallin dann als ihre Zofe Mariandl vorstellt, immer wieder den Weg. Der Grund seines Besuchs zu so früher Stunde ist, für seine bevorstehende Vermählung mit der jungen Sophie von Faninal, der Tochter eines reichen neugeadelten Armeelieferanten, den Beistand der Marschallin zu erbitten. Er ersucht sie um Vermittlung eines Notars, um den Ehekontrakt aufzusetzen, und um Empfehlung eines jungen Kavaliers, der nach der hochadeligen Tradition vor dem Eintreffen des Bräutigams im Hause der Braut eine silberne Rose überreichen soll.

Die Marschallin schlägt ihm den Grafen Octavian als Rosenkavalier vor und zeigt dem Baron ein Medaillon mit dessen Porträt, wobei er eine frappante Ähnlichkeit mit der Kammerzofe Mariandl feststellt, mit der er inzwischen heftig geflirtet hat und die er nun zu einem Stelldichein zu überreden versucht.

Das Lever, der Morgenempfang der Marschallin, vermittelt eine lebendige Wiener Rokoko-Atmosphäre. Bei der Morgentoilette gibt die Marschallin ihrer Dienerschaft Anweisungen für den Tag, eine Hutmacherin führt ihre neuesten Kreationen vor, ein Tierhändler bietet Affen, Vögel und Hunde feil, drei arme adelige Waisen bitten um Unterstützung, ein Intrigantenpaar empfiehlt seine Dienste, und ein Tenor singt eine italienische Arie, während der Baron Ochs auf Lerchenau lautstark mit dem Notar den Ehevertrag aushandelt.

Ein Blick in den Spiegel hat der Marschallin ihr Altern bewußt gemacht. Mißgestimmt gibt sie ihrem Friseur die Schuld. Als sich die Besucher entfernt haben, bleibt die Marschallin allein mit ihren melancholischen Gedanken über das Altern und das schnelle Verrinnen der Zeit. Der zurückkehrende Graf Octavian findet eine veränderte Frau, die sich seinen ungestümen Umarmungen entzieht. Sie fühlt instinktiv, daß die Trennung nahe ist und will sich und ihm den Abschied leicht machen. Trotz ihrer Resignation ist sie gefaßt: »Leicht muß man sein, mit leichtem Herz und leichten Händen, halten und nehmen, halten und lassen. Die nicht so sind, die straft das Leben, und Gott erbarmt sich ihrer nicht.« Sie schickt Octavian fort, und als sie kurz darauf, ihren schroffen Abschied bereuend, den Grafen zurückholen lassen will, ist er bereits weg.

Mit festlicher Spannung erwartet man in Faninals Palais die Ankunft des Rosenkavaliers. Das mit höchster musikalischer Subtilität gestaltete (erfundene!) Zeremoniell der Überreichung der silbernen Rose durch den Grafen Octavian an die junge Braut Sophie ist einer der künstlerischen Höhepunkte der Oper.

Schicksalhaft ist die Begegnung von Octavian mit Sophie, die der Zauber des Augenblicks miteinander verbindet und die durch die Ankunft des Bräutigams aus ihrer Verzückung gerissen werden. Die derbe Plumpheit und die frivolen Anzüglichkeiten des grobschlächtigen Landedelmanns, der überdies seinen Standesdünkel gegenüber den avancierten Bürgerlichen hervorkehrt, wirken wie ein Schock auf die junge Braut. Ohne seinen Fauxpas zu begreifen, zieht sich der Baron mit seinem angehenden Schwiegervater zu geschäftlichen Verhandlungen über die Mitgift zurück. Völlig verstört sucht Sophie Beistand bei dem Grafen Octavian, und beide bekennen einander ihre Liebe. Dabei werden sie von dem Intrigantenpaar Valzacchi und Annina belauscht, die den Baron Ochs alarmieren. Voller Bonhomie belächelt er seinen jungen Nebenbuhler, doch Octavian zieht den Degen, und der Baron wird im Zweikampf leicht verletzt.

Wehleidig bringt er mit seinem Geschrei das ganze Haus in Bewegung. Faninal will seine aufsässige Tochter in ein Kloster geben. Der Baron erholt sich bald von seinem Schreck und gewinnt seine gute Laune vollends wieder, als ihm ein Brief von der Kammerzofe Mariandl überbracht wird, worin diese ihm ein Rendezvous für den kommenden Abend vorschlägt.

Das im Extrazimmer eines Vorstadtgasthofs anberaumte Stelldichein ist von Octavian inszeniert, der nun erneut die Rolle der einfältigen Kammerzofe Mariandl spielt. Allerlei Spukerscheinungen stören den Baron bei seinen Annäherungsversuchen und bringen ihn schließlich so aus der Fassung, daß er polizeilichen Beistand anfordert. Gegenüber dem Kommissar gibt er Mariandl als seine Braut Sophie von Faninal aus. Doch Octavian hat Herrn von Faninal holen lassen. Da der Baron trotzdem versucht, sich herauszureden, läßt Faninal seine Tochter rufen, und ein Skandal ist unvermeidlich. Vom Leibdiener des Barons um Hilfe angegangen, erscheint auch die Marschallin.
Baron Ochs durchschaut nun das ganze Spiel und entspricht schließlich der Bitte der Marschallin um Diskretion. Widerwillig verzichtet er dann auch auf seine Braut, und die Marschallin führt Octavian und Sophie zusammen. Mit Wehmut läßt sie die beiden Liebenden allein.

Ariadne auf Naxos
Oper in einem Akt nebst einem Vorspiel – Text von Hugo von Hofmannsthal.
UA der ersten, im Zusammenhang mit Molières Komödie »Der Bürger als Edelmann« gespielten Fassung: Stuttgart 1912
UA der abendfüllenden Fassung: Wien 1916
Personen des Vorspiels: Der Haushofmeister – Ein Musiklehrer (B) – Der Komponist (S) – Der Tenor/Bacchus (T) – Ein Offizier (T) – Ein Tanzmeister (T) – Ein Perückenmacher (Bar) – Ein Lakai (B) – Zerbinetta (S) – Die Primadonna/Ariadne (S) – Harlekin (Bar) – Scaramuccio (T) – Truffaldin (B) – Brighella (T)
Personen der Oper: Ariadne (S) – Bacchus (T) – Najade (S) – Dryade (A) – Echo (S).
Personen des Intermezzos: Zerbinetta (S) – Harlekin (Bar) – Scaramuccio (T) – Truffaldin (B) – Brighella (T).
Ort und Zeit: Palais eines reichen Herrn mit Privattheater, Ende des 17. Jahrhunderts.

Der Textdichter Hugo von Hofmannsthal schrieb über den Grundgedanken dieser Oper: »Es handelt sich um ein simples und ungeheures Lebensproblem: das der Treue. An dem Verlorenen festhalten, ewig beharren bis in den Tod – oder leben, weiterleben, hinwegkommen, sich verwandeln, die Einheit der Seele preisgeben, und dennoch in der Verwandlung sich bewahren, ein Mensch bleiben, nicht zum gedächtnislosen Tier herabsinken.«
Im Palais eines reichen Herrn soll das Erstlingswerk eines jungen Komponisten aufgeführt werden, und zwar eine nach dem antiken Sagenstoff der Ariadne

Ariadne auf Naxos. Hamburger Staatsoper, 1979. Caterina Ligendza als Ariadne inmitten der Komödianten

auf Naxos gestaltete tragische Oper. Die Absicht des Hausherrn, im Anschluß daran seinen Gästen als amüsante Abwechslung durch die Tänzerin Zerbinetta und ihre italienische Commedia-dell'arte-Truppe ein heiteres Nachspiel bieten zu lassen, entrüstet den Komponisten, denn er ist überzeugt, daß dadurch die Wirkung seiner Oper zerstört wird.
Große Verwirrung stiftet dann die neue Anordnung des Hausherrn, daß man beide Stücke zu gleicher Zeit auf die Bühne bringen soll. Der Komponist ist entsetzt, doch Zerbinetta versteht ihn abzulenken, damit die Vorstellung ungestört beginnen kann. Nach der rettenden Idee des Tanzmeisters wird die Oper radikal gekürzt, und an passenden Stellen sollen die italienischen Komödianten mit ihrem Stegreifspiel in die Handlung eingreifen.
Völlig verzweifelt liegt die von ihrem Gemahl, dem athenischen Helden Theseus verlassene kretische Königstochter Ariadne auf der öden Insel Naxos vor einer Höhle. Najade, Echo und Dryade haben sie mit ihrem Gesang in einen besänftigenden Schlaf versetzt. Als Ariadne wieder erwacht, ist sie erneut von ihrem Schmerz und von Todessehnsucht erfüllt. Da bringen sich Zerbinetta und ihre Komödianten ins Spiel und versuchen, Ariadne durch ihre Possen aufzuheitern. Doch Ariadne bemerkt sie kaum, denn sie ersehnt den Götterboten Hermes, der sie ins Schattenreich des Todes führen soll.
Zerbinetta bemüht sich nun, die in ihrem Schmerz erstarrte Ariadne von ihrer leichteren Auffassung über die Liebe und die Männer zu überzeugen. Empört zieht sich Ariadne in die Felsenhöhle zurück. Nun gehört die Bühne wieder den Komödianten, die eine lustige Liebesszene zwischen Harlekin und Zerbinetta aufführen. Dann müssen sie jedoch den Nymphen weichen, die Ariadne das Nahen eines Götterjünglings ankündigen, dessen Stimme sie vernommen haben. Als der jugendliche Gott Bacchus erscheint, hält ihn die durch ihren Schmerz verwirrte Ariadne für den erwarteten Todesboten. Hingebungsvoll sinkt sie in seine Arme, dem Leben und der Liebe neu geschenkt. Diese kunstvolle Verflechtung tragischer und heiterer Operntraditionen ist voller musikalischer und textlich-dramaturgischer Kostbarkeiten.

Die Frau ohne Schatten

Oper in 3 Akten – Text von Hugo von Hofmannsthal.
UA: Wien 1919
Personen: Der Kaiser (T) – Die Kaiserin (S) – Die Amme (MS) – Der Geisterbote (Bar) – Ein Hüter der Schwelle des Tempels (S) – Stimme eines Jünglings (T) – Stimme des Falken (S) – Stimme von oben (A) – Barak, der Färber (Bar) – Sein Weib (S) – Der Einäugige (Bar), Der Einarmige (B) und der Bucklige (T) – Des Färbers Brüder – Stimmen der Ungeborenen (S und A) – Stimmen der Wächter der Stadt (B) – Kaiserliche Diener, fremde Kinder, dienende Geister, Geisterstimmen.
Ort und Zeit: Märchenwelt.
Schauplätze: auf einer Terrasse über den Kaiserlichen Gärten; im Färberhaus; im Wald vor dem Pavillon des Falkners; im Schlafgemach der Kaiserin; unterirdisches Labyrinth; vor dem Tor zum Geistertempel; im Innern des Geistertempels; Landschaft im Geisterreich.

Der Kaiser eines abgelegenen Inselreiches erlegte einst auf der Jagd mit Hilfe seines Falken eine weiße Gazelle. Der Falke behinderte die Flucht der Gazelle, so daß der Kaiser mit einem Pfeil auf das Wild schießen konnte. Da verwandelte sich die getroffene Gazelle vor seinen Augen in ein schönes Mädchen, das er zur Kaiserin machte. In Wirklichkeit ist seine Frau die Tochter des Geisterfürsten Keikobad. Da sie ein Geisterwesen ist, durchdringt das Licht widerstandslos ihren Körper, der keinen Schatten wirft. Ohne ihr Wissen hat jedoch Keikobad ihrem Leben an der Seite des Kaisers eine Frist gesetzt. Zum Zeichen ihrer Menschwerdung und Fruchtbarkeit soll sie innerhalb eines Jahres einen Schatten werfen, andernfalls muß sie für immer ins Geisterreich zurückkehren, und der Kaiser muß versteinern.
Jeden Monat schickt Keikobad einen Boten, der sich erkundigt, ob die Kaiserin inzwischen einen Schatten wirft. Nun erscheint der zwölfte und letzte Bote Keikobads. Die dämonische Amme der Kaiserin haßt die Menschen und berichtet dem Boten triumphierend, daß die Kaiserin noch immer keinen Schatten wirft. Es verbleibt nur noch eine Frist von drei Tagen.
In ihrer Verzweiflung bittet die Kaiserin ihre Amme um Rat und Hilfe. Die Amme führt die Kaiserin in die Menschenwelt, in das Haus des Färbers Barak, um der Färbersfrau den Schatten abzuhandeln. Da die Färbersfrau ihren Mann wegen seiner gutmütigen Schlichtheit verkennt und ihm Kinder verweigert, die er sich sehnlichst wünscht, hofft die Amme, den Schatten der Färbersfrau gewinnen zu können. Mit List, Versprechungen und Zaubereien führt sie die Färbersfrau in materielle und ehebrecherische Versuchungen. Dadurch wird die Färbersfrau in Gewissenskonflikte gebracht, die sie ihren nichtsahnenden Mann büßen läßt, der schließlich auch ihres gemeinsamen Nachtlagers verwiesen wird.
Der Kaiser wird von seinem Falken zum Falknerhaus geführt, und dort sieht er, wie seine Frau und die Amme im Schutz der Dunkelheit heimlich zurückkehren. Da der Kaiserin Menschengeruch anhaftet, glaubt er, sie sei untreu. Er will sie töten, bringt es jedoch nicht über sich und flieht in den Wald.
Durch die ständigen Versuchungen der Amme wird die Gewissensqual der Färbersfrau immer größer. Sie

sucht bei ihrem Mann Schutz und Beistand, doch da er ahnungslos ist, versteht er sie nicht. In ihrem Schlafgemach schreckt die Kaiserin aus schweren Träumen auf. In der Zerstörung des Eheglücks der Färbersleute und in dem drohenden Schicksal der Versteinerung des Kaisers – in beidem erkennt sie ihre Schuld.
Kurz vor Ablauf der Frist löst sich der Schatten von der Färbersfrau. Da begreift Barak, was vorgefallen ist, und will seine Frau töten. Obwohl die Kaiserin am Ziel ihrer Wünsche ist, wird sie von Mitleid und Reue erfaßt und verzichtet auf den Schatten. Da versinkt das Färberhaus, und die Amme reißt die Kaiserin aus der in einen tiefen Abgrund stürzenden Menschenwelt zurück. In ein Labyrinth versetzt und voneinander getrennt, vollzieht sich in den Färbersleuten eine innere Läuterung. Inzwischen gelangen die Kaiserin und die Amme mit einem Kahn zu dem am Wasser gelegenen Geistertempel. Während die Kaiserin den Tempel betritt, wird der Amme durch Keikobads Boten der Eingang verwehrt. Zur Strafe für ihre Herzlosigkeit gegenüber menschlichem Leid wird sie in die ihr verhaßte Menschenwelt verbannt. Im Tempelinnern erblickt die Kaiserin entsetzt den langsam versteinernden Kaiser. Trotzdem widersteht sie der erneuten Versuchung, durch das Trinken vom Wasser des Lebens den Schatten der Färbersfrau zu gewinnen. Sie ist fest entschlossen, ihr Glück nicht um den Preis des Lebensglücks der beiden Menschen zu erkaufen. Damit hat sie die ihr von Keikobad auferlegte Prüfung bestanden. Plötzlich wirft die Kaiserin einen Schatten, und der Kaiser darf leben. Auch die Färbersleute finden wieder zusammen.

Arabella

Oper in drei Akten – Text von Hugo von Hofmannsthal.
UA: Dresden 1933
Personen: Graf Waldner, Rittmeister a. D. (B) – Adelaide, seine Frau (MS oder A) – Arabella (S) und Zdenka (S), ihre Töchter – Mandryka (Bar) – Matteo, Jägeroffizier (T) – Graf Elemer (T), Graf Dominik (Bar) und Graf Lamoral (B), Verehrer der Arabella – Die Fiakermilli (S) – Eine Kartenaufschlägerin (S) – Welko, Leibhusar des Mandryka – Djura und Jankel, Diener des Mandryka – Ein Zimmerkellner – Begleiterin der Arabella – Drei Spieler (B) – Ein Arzt – Groom – Fiaker, Ballgäste, Hotelgäste, Kellner.
Ort und Zeit: Wien 1860
Schauplätze: in einem großen Hotel und auf dem Ball der Fiaker.

Graf Waldner, ein der Spielleidenschaft ergebener, verarmter Adliger, lebt mit seiner Familie in einem Wiener Hotel. Da die finanziellen Mittel kaum dazu ausreichen, Arabella, die älteste seiner beiden Töchter einigermaßen standesgemäß zu kleiden, muß die jüngere Tochter Zdenka als Junge gekleidet gehen und wird deshalb Zdenko genannt. Sie liebt den Offizier Matteo, der seinerseits in die schöne und von vielen Männern verehrte Arabella verliebt ist und ihren vermeintlichen Bruder Zdenko als Vermittler benutzt. Unter Arabellas Namen schickt Zdenka ihm Liebesbriefe und gaukelt ihm vor, daß Arabella seine Neigung erwidere. So vermag er sich Arabellas kühles und ablehnendes Verhalten ihm gegenüber nicht zu erklären und äußert Selbstmordabsichten, wenn er nicht bald wieder ein Liebeszeichen Arabellas erhält. Doch Arabella will weder von ihm noch von einem anderen ihrer zahlreichen Verehrer ernsthaft etwas wissen. Sie harrt auf den Tag, an dem der für sie richtige Mann kommen wird. Voller Ahnungen hat sie auf der Straße einen Fremden gesehen.
Ihr Vater hat sich in seiner materiellen Bedrängnis an einen ehemaligen Regimentskameraden gewandt und seinem Brief ein Bild Arabellas beigelegt. Der Neffe und Erbe des inzwischen verstorbenen reichen kroatischen Großgrundbesitzers, der junge Mandryka, hat den Brief geöffnet und sich in Arabellas Bild verliebt. In seiner geraden bäuerlichen Art bittet er nun den Grafen Waldner um Arabellas Hand.
Auf dem Faschingsball der Wiener Fiaker werden Arabella und Mandryka miteinander bekannt gemacht. Arabella erkennt in ihm den Fremden wieder, der sie schon bei der flüchtigen Begegnung beeindruckt hatte, und spürt im ersten Gespräch mit ihm, daß er der ersehnte richtige Mann für sie ist. Sie gibt ihm ihr Jawort, bittet ihn aber um Nachsicht, da sie nun auf dem Ball Abschied von ihrer Mädchenzeit nehmen will.
Mandryka wird Zeuge einer Unterhaltung zwischen Matteo und Zdenko. Da der Name Arabellas fällt, lauscht er wider Willen und erfährt, daß Matteo durch Zdenko den Schlüssel zu Arabellas Zimmer erhält, die ihn in dieser Nacht erwarte. Als Mandryka dann eine Nachricht Arabellas überbracht wird, mit der sie ihm mitteilt, daß sie den Ball verlassen hat und daß sie sich bis auf morgen von ihm verabschiedet, verliert er in blinder Eifersucht die Beherrschung.
In der Hotelhalle treffen Matteo und die heimkehrende Arabella zusammen. Matteo, der nicht weiß, daß er durch Zdenka getäuscht wurde, begegnet Arabella mit einer Vertraulichkeit, die sie entrüstet zurückweist. Da er fest davon überzeugt ist, soeben mit ihr in der Dunkelheit des Hotelzimmers ein intimes Rendezvous gehabt zu haben, kann er sich ihr Verhalten nicht erklären. Nun erscheinen Graf und Gräfin Waldner und Mandryka, dem die Situation eindeutig erscheint, als er Arabella und Matteo in der Hotelhalle sieht. Mandryka fordert Matteo zum Duell. Auf dem Höhepunkt der Verwirrung gesteht Zdenka aus Angst um den Geliebten und aus Liebe zu ihrer Schwester die Wahrheit.

Daraufhin bittet Mandryka den Grafen Waldner als Brautwerber für Matteo um Zdenkas Hand. Mandryka ist verzweifelt, denn er glaubt, Arabella verloren zu haben; doch Arabella verzeiht ihm.

Capriccio
Oper in einem Akt – Text von Clemens Krauss nach dem Divertimento teatrale »Prima la musica, dopo le parole« von Giambattista de Casti und Antonio Salieri.
UA: München 1942
Personen: Die Gräfin (S) – Der Graf, ihr Bruder (Bar) – Flamand, Komponist (T) – Olivier, Dichter (Bar) – La Roche, Theaterdirektor (B) – Clairon, Schauspielerin (A) – Monsieur Taupe, Souffleur (T) – Eine italienische Sängerin (S) – Ein italienischer Tenor (T) – Der Haushofmeister (B) – Eine Tänzerin – Diener und Musiker.

Ort und Zeit: Gräfliches Schloß in der Nähe von Paris, etwa um 1775, als Gluck sein Reformwerk der Oper begann.

Die uralte Frage, ob in der Oper dem Wort oder der Musik der Vorrang gebührt, ist der Gegenstand dieses Opern-Capriccios, eines geistreich-amüsanten Konversationsstücks von hoher musikalischer Qualität, das den reifen Altersstil von Richard Strauss in Vollendung zeigt.
Der Komponist Flamand und der Dichter Olivier werben um die Gunst der Gräfin; mit ihrer Herzenswahl soll sie zugleich darüber entscheiden, ob der Poesie oder der Musik die größere Bedeutung zukommt.
Zum Geburtstag der Gräfin werden auf dem Schloß Vorbereitungen zu verschiedenen musikalischen und theatralischen Darbietungen getroffen. Deshalb halten sich auch der Theaterdirektor La Roche, eine italienische Sängerin und ein italienischer Sänger, eine junge Tänzerin und die vom Bruder der Gräfin geliebte Pariser Schauspielerin Clairon im Schlosse auf. Als allegorisches Huldigungsfestspiel hat der Theaterdirektor zunächst »Die Geburt der Pallas Athene« und dann den »Untergang Karthagos« vorgesehen, doch er stößt damit auf Gelächter und Ablehnung. Da man sich aber nicht einigen kann, welche Oper stattdessen zur Aufführung gelangen soll, kommt man nach langen Debatten über Kunst- und Theaterfragen auf die Idee, eine neue Oper zu schreiben, und zwar eine Oper über die Ereignisse dieses einen Tages im Schloß, wobei das Problem des Text- oder Musikprimats in der Oper im Mittelpunkt stehen soll.
Allein mit sich und ihren Gedanken meditiert die Gräfin über die ihr abverlangte Entscheidung und kann ebensowenig eine Lösung für das Kunstproblem wie für ihre persönliche Situation finden. Was soll in der Oper das Wichtigere sein? Wen soll sie erhören, den Dichter oder den Komponisten? »Wählst du den einen, verlierst du den andern«, resümiert die Gräfin, und alles bleibt unentschieden.

Orchesterwerke

Die Zeit hat aus der Vielzahl der Schöpfungen von Richard Strauss eine Auswahl getroffen. Das gilt nicht nur für seine Bühnenwerke und sein bedeutendes Liedschaffen, sondern in erhöhtem Maße für seine Instrumentalmusik. Von seinen großen Orchesterwerken haben sich besonders die symphonischen Dichtungen *Don Juan* op. 20 (1889), *Tod und Verklärung* op. 24 (1890), *Till Eulenspiegels lustige Streiche* op. 28 (1895), *Also sprach Zarathustra* op. 30 (1896) und *Ein Heldenleben* op. 40 (1899) im internationalen Konzertrepertoire durchgesetzt, während seine *Alpensymphonie* op. 64 (1915) nach großen Anfangserfolgen bald wieder in den Hintergrund trat. Auch die *Sinfonia domestica* op. 53 (1904) wird heute nur noch selten gespielt.
Eine besondere Gruppe innerhalb des Orchesterschaffens von Strauss stellen jene Werke dar, die etwa zwischen 1880 und 1885 entstanden. Einige dieser Kompositionen kann man heute noch öfters hören. Es sind die *Burleske* für Klavier und Orchester d-moll (ohne Opuszahl), ein geistreich widerborstiges Stück, das in einer Pianissimofloskel endet, die *Bläser-Serenade* für 13 Instrumente Es-Dur op. 7, das *Violinkonzert d-moll* op. 8 und das erste der beiden Hornkonzerte in Es-Dur op. 11. Die beiden Symphonien in d-moll (ohne Opuszahl) und in f-moll op. 12 gehören ebenfalls dieser Schaffensperiode an.
Sehr bezeichnend ist es, daß Strauss nach *Till Eulenspiegels lustigen Streichen* in den symphonischen Dichtungen um 1900 nur noch einmal den ausgeprägt heiteren Ton aufnimmt: im *Don Quixote* op. 35 (1898). Der Grund dafür lag in den Stimmungen um die Jahrhundertwende, im Nietzschekult und in einer Vorliebe des Komponisten für autobiographische Themen, die im *Heldenleben* und vor allem in der *Sinfonia domestica* zur Darstellung kommen. In allen Fällen handelt es sich um breit entwickelte symphonische Formen.
Nach der *Alpensymphonie* ging Strauss auf symphonischem Gebiet zu kleineren, intimeren Formen über. Sein Hauptinteresse galt fortan der Oper. Bisweilen haben die späteren Orchesterkompositionen den Charakter von Gelegenheitsarbeiten. Wie das Beispiel der Orchestersuite aus *Der Bürger als Edelmann* op. 60 (1918) zeigt, sind sie manchmal auch Nebenprodukte von Bühnenschöpfungen.
Zur Gruppe der Spätwerke gehören u. a. das *Hornkonzert* Nr. 2 Es-Dur (ohne Opuszahl; 1943), die bedeutenden *Metamorphosen* für 23 Streicher (ohne Opuszahl; 1946), zwei *Sonatinen* für 16 Blasinstrumente in F-Dur (ohne Opuszahl; 1943) und in Es-Dur

(ohne Opuszahl; 1945), das *Oboenkonzert* (ohne Opuszahl; 1946) und das *Duett-Concertino* für Klarinette und Fagott mit Streichorchester und Harfe (ohne Opuszahl; 1948).

Don Juan
Tondichtung nach Nikolaus Lenau für großes Orchester op. 20
UA: Weimar 1889

Weder vom literarischen Programm her (Strauss stellt dem Werk eine Passage aus Lenaus fragmentarischer »Don-Juan«-Dichtung voran) noch aus persönlichen Anlässen, etwa der Liebe zu seiner späteren Frau, läßt sich die Inspiration dieses jugendlichen Meisterwerks erschöpfend erklären. Faszinierend die Sturm-und-Drang-Geste des weitgespannten Beginns, die Ausstrahlung überrumpelnder Sinnlichkeit und das beispiellos reiche melodisch-thematische und kontrapunktische Leben des Tonsatzes. Formal ist das Ganze ein Rondo mit durchführungsartigen Abschnitten. Don Juan wird mit zwei Themen vorgestellt, von denen das erste etwas vorwärtsstürmend, das zweite, von den Hörnern vorgetragen, schwelgerisch anmutet. Drei Frauentypen (schwärmerisch hingebungsvoll – leidenschaftlich – sentimental) werden eigene Themen zugeordnet. Auf dem Höhepunkt bricht der Taumel jäh ab, analog zu den Lenauschen Versen: »Es war ein schöner Sturm, der mich getrieben / Er hat vertobt und Stille ist geblieben.« Das bedenkenlose Bekenntnis zum »Genuß ohne Reue« entspricht dem um die Jahrhundertwende verbreiteten Aufbruchsgefühl der Jugend, das sich auf Nietzsches »Also sprach Zarathustra« bezog, auf den Strauss wenige Jahre später zurückkam.

Tod und Verklärung
Tondichtung für großes Orchester op. 24
UA: Eisenach 1890

Daß Richard Strauss auf seinem Totenbett erklären konnte, mit dem Sterben sei es genauso, wie er es in *Tod und Verklärung* komponiert habe, zeigt eindrucksvoll seinen ästhetischen Zugriff in den frühen symphonischen Dichtungen. Dem fast 60 (!) Jahre zurückliegenden Werk, das als eines der wenigen keine literarische Vorlage besitzt (das schwache Gedicht Alexander Ritters wurde erst nachträglich verfaßt), geht es auch nicht um ein radikales Bekenntnis etwa im Sinne Gustav Mahlers, vielmehr um die minutiöse, schier photographisch exakte Schilderung eines Sterbeaktes. Das Programm beschrieb Strauss so: »Der Kranke im Schlummer, friedliche Träume, gräßliche Schmerzen, Kindheit, Jünglingszeit, erneute Schmerzen. Das Ideal bleibt unerreicht. Die Todesstunde, Verklärung, Vollendung«. Sicher nicht zufällig läßt sich der harmonische Verlauf des Werkes als Weg von c-moll nach C-Dur beschreiben und somit auf Beethovens 5. Symphonie beziehen, die bis heute mit dem Mißverständnis der »Schicksals-Symphonie« zu kämpfen hat. Die nicht hinterfragbare Endgültigkeit des Sterbens und des Todes ist Anlaß für Strauss, seine stupenden Möglichkeiten des musikalischen Beschreibens und die enorme Virtuosität seiner opulenten Orchestersprache vorzuführen, die freilich auch zu der bissigen Bewertung vom »komfortablen symphonischen Krankenbett« (Ernst Krause) führte.

Till Eulenspiegels lustige Streiche
nach alter Schelmenweise in Rondoform für großes Orchester, op. 28
UA: Köln 1895

Eingeleitet und beschlossen wird dieses schwankhaft-humorvolle Werk mit einer Weise im erzählenden Ton, aus der jeder den sprechenden Sinn heraushört: »Es war einmal ein gewisser Till Eulenspiegel, Erzschelm von Gottes Gnaden ...«. Man beachte aber die Unterschiede in der Tonfortschreitung zu Beginn und am Schluß des Werkes; einmal bereitet das kurze Präludium die kommenden Dinge vor, das andere Mal ist es als Postludium des turbulenten Geschehens ein zu Herzen gehender Abgesang. Dazwischen vollziehen sich die in eine faszinierende Klangsprache umgesetzten Ereignisse. Besonders geeignet ist dafür die Rondoform, d. h. eine instrumentale Reihungsform, die von der Wiederkehr eines oder mehrerer Themen lebt. Das schelmische Hauptthema ist dem Horn anvertraut.
Trotz dieser Benutzung klassischer Formen werden sie nicht akademisch, sondern im Interesse der tonmalerischen Aufgabe sehr frei und souverän gehandhabt. Leicht sind die einzelnen Szenen zu unterscheiden, die den Narren Till Eulenspiegel, der durch das Hornthema verkörpert wird, in den verschiedensten Situationen schildern: Eulenspiegel gerät zwischen die Marktweiber, kann sich aber rechtzeitig wieder aus dem Staube machen; Eulenspiegel kommt als Mönch verkleidet zu einer bigotten Waise; Eulenspiegel verliebt sich in ein Mädchen, wird aber abgewiesen; Eulenspiegel diskutiert mit gelehrten Magistern. Immer wieder gelingt es dem Spötter, im rechten Moment zu entwischen, bis es ihm schließlich doch an den Kragen geht.
Till Eulenspiegel wird gefangen, zum Tode verurteilt und gehenkt. Es bleibt die Erinnerung an einen Schalk, der die Welt zum besten hielt, seine spöttischen Weisheiten hinter der Maske des Narren verbarg und die Menschen lehren wollte, sich selbst nicht so wichtig und alles nicht so tragisch ernst zu nehmen.
Das Werk ist eine geniale Synthese von poetischer

Phantasie und Formkraft, von humorvollem Überschwang und gebändigtem Formwillen, das nur im zwei Jahre danach entstandenen »Zauberlehrling« von Dukas ebenbürtige Konkurrenz gefunden hat.

Also sprach Zarathustra
Tondichtung (frei nach Nietzsche) für großes Orchester op. 30
UA: Frankfurt/Main 1896

Strauss' *Also sprach Zarathustra*, vielleicht die großartigste seiner symphonischen Dichtungen, rief bei den Zeitgenossen Befremden hervor, die nach dem kecken *Till Eulenspiegel* keine »vertonte Philosophie« erwartet hatten. Aber genau darum handelt es sich nicht. Strauss selber erläutert das so: »Ich habe nicht die Absicht gehabt, philosophische Musik zu schreiben oder das große Werk Nietzsches in ein Tongemälde zu verwandeln.
Ich wollte in meiner Musik eine Idee von der Evolution der menschlichen Rasse geben, von ihren Anfängen über die verschiedenen Stadien der Entwicklung bis hin zu Nietzsches Idee vom Übermenschen. Gleichermaßen habe ich mich bemüht, den Konflikt zwischen der menschlichen Natur und den Versuchen des Menschen darzustellen, diese Natur mit Hilfe seiner Intelligenz zu begreifen, um schließlich durch die Befreiung des Lachens zur Eroberung des Lebens zu gelangen.« Daß der Zarathustra eine geheime Affinität zur Musik besitzt, kann man auch einer Äußerung Nietzsches gegenüber Peter Gast entnehmen: »Unter welche Rubrik gehört eigentlich dieser Zarathustra? Ich glaube beinahe unter die Symphonien.« Der ursprünglich von Strauss vorgesehene Untertitel lautete: »Symphonischer Optimismus in Fin-de-siècle-Form, dem 20. Jahrhundert gewidmet.«
Das Werk ist einsätzig, aber in mehrere, teilweise sehr gegensätzliche Abschnitte gegliedert. Es beginnt mit dem auf C aufsteigenden Urmotiv der Natur (Trompete), der Keimzelle der ganzen Tondichtung.
Es schwankt erst unentschieden zwischen Dur und Moll, bis es sich dann sonnenaufgangsgleich für ein brausendes C-Dur des vollen Orchesters (zusätzlich einer Orgel) entschließt. Dieser einmalig grandiose Einstieg dürfte manchem vielleicht erstmals in Stanley Kubricks Film »Odyssee im Weltraum« (1968) begegnet sein. Auch die Pop-Musik hat das Thema bekannt gemacht. Der anschließende Satz *Von den Hinterweltlern* (Gottessuchern) bringt ein lyrisch entrücktes Thema, das von den Streichern satt ausgespielt wird. Der bewegtere Abschnitt *Von der großen Sehnsucht* beginnt mit einem chromatisch aufsteigenden Motiv und mündet abrupt in den Taumel des Satzes *Von den Freuden und Leidenschaften*. Es folgt *Das Grablied*, das in starkem Kontrast ein klagendes Oboenthema vorträgt, das erst vom Englischhorn, dann von den Streichern und Hörnern aufgegriffen wird. *Von der Wissenschaft* wartet mit einer zäh verfilzten Fuge auf, die natürlich ironisch gemeint ist und verblüffenderweise klingt, als hätte Hindemith sie komponiert. Sie wird aber bald von einem scherzoartigen Teil abgelöst. *Der Genesende* verbindet das Fugenthema der Wissenschaft mit dem borstigen Widersacher-Thema.
Ein wiederum scherzoartiger Abschnitt leitet zum *Tanzlied* über, das sich aus dem Urmotiv des Anfangs herausarbeitet, bis es als Walzer Gestalt annimmt. Nach einem zu wildem Taumel gesteigerten Höhepunkt leitet der Schlag der Mitternachtsglocke den letzten Abschnitt, *Des Nachtwandlers Lied*, ein. Nach dem 12. Schlag verebbt der Tumult und ein zartes Thema (das Mut-Thema in langsamer Gangart) führt zu einem verklärten Schluß in H-Dur, der aber vom tonartfremden Pochen des C in der Tiefe gestört wird. Eine letztendliche Auflösung der Widersprüche in einem Jenseits von Gut und Böse findet nicht statt.

Don Quixote
Phantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters op. 35
UA: Köln 1898

Die Ideale des verfallenen Rittertums und Minnedienstes in einer alltäglich gewordenen Welt zu verteidigen, ist das Streben des weltabgewandten Einzelgängers Don Quixote in Miguel de Cervantes' berühmtem Roman. Die gleichnamige Tondichtung betrachtete Strauss selbst als das humoristische Pendant zu *Ein Heldenleben*.
Don Quixote umfaßt eine Einleitung, die Themen Don Quixotes und Sancho Pansas, zehn Variationen und Finale. Die Variationen entsprechen jeweils bedeutsamen Ereignissen des Romans.
Ein Soloviolloncello steht für den Part des »Ritters von der traurigen Gestalt«. Ihm zugesellt ist eine Solobratsche, die den bauernschlauen Begleiter Sancho vorstellt. Mit den Mitteln eines groß besetzten Orchesters, einer Windmaschine und verblüffender, neuartiger instrumentaler Effekte, die beispielsweise das Blöken einer Hammelherde (Variation 2) simulieren, gelingt Strauss ein musikalisches Portrait zwischen drastischer Anschaulichkeit (Variation 7: Der Ritt durch die Luft) und weltschmerzbewegter Poesie (Finale: Don Quixotes Tod).

Ein Heldenleben
Tondichtung für großes Orchester op. 40
UA: Frankfurt/Main 1899

Der sehr wilhelminisch klingende Titel überträgt militärische Vorstellungen auf den Anerkennungskampf

des produktiven Künstlers. Es handelt sich dabei zumindest teilweise um Selbstglorifizierung, denn Strauss sah seinen Kampf um Anerkennung und Durchsetzung seiner Musik durchaus in heroischen Kategorien. Schon die Wahl der Eroica-Tonart Es-Dur ist dafür bezeichnend. Da das Werk aber mit dem Tod des Helden schließt, der dem damals 34jährigen noch in weiter Ferne erscheinen mußte, steht es doch wohl symbolisch für die Selbstbehauptung des Künstlers in seiner Zeit überhaupt.
Im 1. Abschnitt wird der Held in einem weitgeschwungenen Hauptthema vorgestellt, dem *Des Helden Widersacher* (4 Themen: die Nörgler, die Zetermordioschreier, die Meckerer und die Beckmesser) aber nichts anhaben können.
Die Solovioline im 3. Abschnitt porträtiert *Des Helden Gefährtin*, mit der sich dann klangschwelgerisches Liebesglück einstellt. Aber die Widersacher schlafen nicht. Nach tumultuösem Kampf bleiben sie erwartungsgemäß auf *Des Helden Walstatt*. Nun hat er Zeit für *Des Helden Friedenswerk*, das ihm Gelegenheit gibt, in einer Zitatenschau seine Leistungen Revue passieren zu lassen.
Schließlich verliert er aber die Lust daran und zieht sich samt Gefährtin aus den wirren Weltläuften zurück. Ein ruhiger, von Reminiszenzen an überstandene Bedrängnis gelegentlich durchzitterter Abgesang zeigt uns den Helden endgültig in einer Sphäre, wo auch der Tod seiner Lebensleistung keinen Abbruch tun kann.

Eine Alpensymphonie op. 64
UA: Berlin 1915

Die Komposition der letzten seiner symphonischen Dichtungen nahm für Strauss ungewöhnlich viel Zeit in Anspruch. Die programmatische Vorlage ist die Beschreibung einer alpinen Bergbesteigung. In 22 Stationen wird der Verlauf dieser Wanderung vom Tagesanbruch, der Gipfelbesteigung, Überraschung durch einen Gewittersturm, Abstieg bis zum Sonnenuntergang beschrieben. Der Erhabenheit dieses Gegenstandes angemessen ist der instrumentale Aufwand: Das große Orchester wird durch ein Fernorchester mit Blechbläsern, eine Orgel, Herdengeläute, eine Wind- und eine Donnermaschine verstärkt.
Mit diesen Mitteln belegte der Komponist seinen untertreibenden Kommentar, jetzt endlich orchestrieren gelernt zu haben. Von kammermusikalischer Beschaulichkeit bis zum ungehemmten Einsatz aller Mittel nutzte er alle Möglichkeiten, dem Hörer die Programmidee plastisch vorzustellen. Doch vermittelt die Musik, über ihren beschreibenden Gehalt hinaus, auch die Anschauung eines naturreligiösen Grundgefühls, das Strauss zur Komposition dieses Werks veranlaßt hat.

Igor Strawinsky
1882 – 1971

»Ich lebe weder in der Vergangenheit noch in der Zukunft: ich bin in der Gegenwart.« Der das sagte, fand in seiner Musik, die in vielen ihrer Entwicklungsstadien Maßstab der Musikmöglichkeiten ihrer Zeit war, zur Synthese einer Epoche: Igor Strawinsky, der vielleicht letzte Universalist der Musikgeschichte. Universalist war er in mehrfacher Hinsicht, indem er erstens alle wichtigen Gattungen in die schöpferische Arbeit einbezog und zweitens in seinem kritisch reflektierten Rückgriff auf die Musik früherer Zeiten – von Josquin des Prés über Bach und Carl Maria von Weber bis zu Tschaikowski, dem er im Ballett *Der Kuß der Fee* ein Denkmal setzte. Vor allem aber beeinflußte der mit musikalischem Instinkt begabte Strawinsky in seiner sich ständig wandelnden kompositorischen Sprache die wesentlichen musikalischen Spielarten seiner Zeit.

Man könnte die Schaffenslinien Strawinskys von den Anfängen um das Jahr 1902 bis zu seinen letzten geistlichen Werken in Perioden einteilen In eine im Volkslied verwurzelte russische, die mit der *Histoire du soldat* (1918) und den *Quatre chants russes* (1918/19) endet, in eine klassizistische, die von dem Ballett *Pulcinella* (1919) bis zur Oper *The Rake's Progress* (1949 – 1951) reicht, und in

eine Altersperiode, die, mit der *Cantata* (1952) beginnend, mehr und mehr geprägt wird von Reihenkompositionen nach dem Vorbild Weberns und schließlich in der Indienstnahme serieller Verfahren gipfelt.

Diese Periodisierung verschweigt allerdings die schöpferische Komplexität Strawinskys und die keineswegs geradlinig verlaufende Suche nach dem ihm jeweils gemäßen Ausdruck. Das gilt vor allem für die zögerlich tastenden Erstversuche des am 17. Juni 1882 in Oranienbaum bei St. Petersburg geborenen, in einem musischen Elternhaus aufgewachsenen 20jährigen. Die *Sturmwolke* von 1902, eine buffoneske Liedszene in der Nachfolge Tschaikowskis, dürfte er seinem Lehrer Rimski-Korsakow noch verschwiegen haben, von dem er just ab diesem Jahr wöchentlich zwei Doppelstunden in Werkanalyse und Instrumentation erhielt. Unter dem Patronat Rimski-Korsakows gelangten in den St. Petersburger Abendzirkeln für zeitgenössische Musik Strawinskys Erstlingswerke zur Uraufführung: die *Klaviersonate fis-moll*, die *Gorodetzky-Lieder* und die *Pastorale* für Singstimme und Klavier. Hier lernte Strawinsky auch Kammermusik von Debussy kennen, die auf ihn großen Eindruck machte.

Igor Strawinsky, um 1917.

Strawinskys Weltruhm gründet sich auf die frühen Ballettwerke, die er im Auftrag des russischen Impresarios Sergej Diaghilew schrieb. Die jahrzehntelange Zusammenarbeit mit Diaghilew und seinen Ballets Russes fand hier ihren Anfang. Mit dem *Feuervogel*, bei dem Debussy und die russische Schule noch hörbar Pate standen, sowie *Petruschka* und *Le sacre du printemps*, dessen Pariser Uraufführung 1913 einen Theaterskandal auslöste, befand sich Strawinsky auf einem ersten Höhepunkt und zugleich Wendepunkt seines Schaffens.

Nach den großen Orchesterbesetzungen der Ballette bevorzugte er nun kleinere Ensembles. Damit einher ging der Wechsel vom romantischen Schmelzklang hin zu einem Spaltklang, der die instrumentalen Einzelfarben betont. Dies kündigt sich bereits in den *Japanischen Liedern* an, die Strawinsky noch während seiner Arbeit am *Sacre* schrieb. 1914 wurde der vielgereiste Weltbürger, der inzwischen eine Familie gegründet hatte, aus der russischen Heimat ins Schweizer Exil verschlagen. Hier entstanden drei Werkbeiträge zu einem völlig neuen Typ kammerkonzertanten Musiktheaters: *Renard, Die Bauernhochzeit* und *Die Geschichte vom Soldaten*, deren neuartige Form einer moritatenhaften Szenenfolge Epoche gemacht hat. Die von stilisierten Folklorismen und Jazz-Elementen gekennzeichneten Bühnenwerke lassen nur noch wenig ahnen von der elementaren rhythmischen Wucht des *Sacre*.

Abschied von dem bisher in seinen Werken gegenwärtigen russischen Volksmelos nahm Strawinsky in seinem Ballett *Pulcinella*. Mit ihm leitete er eine Werkreihe ein, die charakterisiert ist von einem – freilich kritisch gebrochenen – Rückblick auf »alte Musik«, an der Strawinsky die Objektivität der »reinen musikalischen Form« faszinierte. Im Zeichen dieser Hinwendung stehen die als litanei-artiger Zweigesang konzipierte *Bläsersymphonie*, das polyphon gewirkte *Oktett für Bläser* und diverse

Werke für Klavier. Ballette wie *Apollon Musagète, Jeu de cartes* und *Orpheus* knüpfen an die ironisch verfremdeten Tanz- und Bewegungsformeln von *Pulcinella* an.

Auf historische Modelle, so verschiedenartig sie sein mögen, stützt sich Strawinsky auch in *Oedipus Rex*, wo sich die Gattungen Oper und Oratorium durchkreuzen, in *Persephone*, in der *Messe*, in dem für Jazz-Ensemble geschriebenen *Ebony Concerto* und nicht zuletzt in der Oper *The Rake's Progress*, die unmittelbar in der Nähe von Mozarts »Don Giovanni« anzusiedeln ist. »Was immer mich fasziniert und was immer ich liebe, möchte ich mir zu eigen machen«, sagte Strawinsky einmal. Er spürte Wesensverwandtschaft zu jenen musikalischen Modellen der Vergangenheit, die er, angereichert mit eigener schöpferischer Individualität, in seine Gegenwart zurückholen wollte.

Neben dem Komponieren hatte Strawinsky in der Zwischenzeit verstärkt Konzertreisen unternommen, die ihn auch in die Vereinigten Staaten führten. Auf ihnen stellte er dem Publikum eigene Werke vor. Im September 1939, kurz nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, siedelte er in die USA über und ließ sich bei Los Angeles nieder. Kurz darauf folgte ihm Vera de Bosset, seine spätere zweite Frau.

In Amerika, unmittelbar in Nachbarschaft von Arnold Schönberg, vollzog sich nun eine weitere kompositorische Wendung, diesmal hin zu serialistischen Prinzipien der Neuen Wiener Schule. Strawinskys Auseinandersetzung mit der eigentlich schon Geschichte gewordenen Zwölftontechnik und ihren Weiterentwicklungen erfolgte stufenweise, in werkanalytischen und aufführungspraktischen Kontakten zu Robert Craft, seinem engsten Mitarbeiter, Hausgenossen und Reisebegleiter ab 1948. Strawinskys Wandlung löste einen heftigen Schock bei seinen Verehrern und Nachahmern aus. Ernest Ansermet, ein Wegbegleiter aus alter Zeit und Dirigent vieler Uraufführungen, geißelte sie als »Sündenfall.«

Schon in der archaisierenden *Messe* von 1948 hatte Strawinsky Spiegelformen angewandt, wie sie in kontrapunktischer Musik üblich waren. Geleitet durch Robert Craft, entdeckte er nun die Welt Schönbergs, Alban Bergs und vor allem Anton von Weberns.

Das Ricercar im Mittelstück der *Cantata* (1952) bildete den Auftakt zu Strawinskys reihentechnischem Spätstil. Diese Entwicklung setzt sich in den weiteren Werken immer konsequenter fort, in den *Three songs from William Shakespeare* von 1953 ebenso wie in den *Canons funèbres* nach Versen von Dylan Thomas. Nachdem er sich zunächst mit Reihen aus fünf bis acht Tönen begnügt hatte, ging Strawinsky zu vollständigen Zwölftonreihen über. Im Jahre 1956 wurde in der Markuskirche zu Venedig unter Leitung des Komponisten das *Canticum Sacrum* aufgeführt. Kanons und fugierte Zwischenspiele stehen hier neben rhythmischen Ausbrüchen, ostinaten Bässen und gehämmerten Akkorden – typischen Merkmalen seines Personalstils. Im Auftrag eines amerikanischen Fernsehsenders entstand 1962 Strawinskys letztes Bühnenwerk, *The Flood*, ein Mirakelspiel, das in primitiver Form Schöpfung, Sündenfall und die Geschichte der Arche Noah behandelt.

Strawinskys Gedanken in den vier letzten geistlichen Werken, von der *Elegy for J. F. K.* bis zu den *Requiem Canticles* von 1966, kreisten um den Tod. Danach schrieb er keine Kompositionen mehr. 1962, im Jahr der weltweiten Ehrungen zu seinem 80. Geburtstag, durfte Strawinsky noch einmal nach Rußland reisen, das er 1914 verlassen hatte. Sein Werk und seine Ästhetik fanden seither in der russischen Musikforschung

Igor Strawinsky, 1970

eine Revision. Am Morgen des 6. April 1971 entschlief der knapp 89jährige in einem New Yorker Hospital. Unweit der Grabstätte von Sergej Diaghilew wurde sein Leichnam auf dem russischen Teil von San Michele, dem Inselfriedhof Venedigs, beigesetzt.

Die Frage nach dem Personalstil Strawinskys, nach einem roten Faden, der durch sein permanenten Wandlungen unterworfenes Werk führt, ist schwer zu beantworten. Strawinsky als Erneuerer des Rhythmus, das könnte eine Konstante sein. In den »Antworten auf 35 Fragen« hatte er sich unmißverständlich geäußert: »Heute sind alle harmonischen Entdeckungen ausgeschöpft. Das Ohr (und der Verstand) fordert einen völlig anderen Zugang zur Musik [...]. Die musikalischen Bauelemente, die heute erforscht werden müssen, sind Rhythmus, rhythmische Polyphonie und melodische oder intervallische Konstruktion.« Ab dem *Sacre* unterwarf Strawinsky das zeitliche Geschehen einer fast schon mathematischen, im Alterswerk der seriellen Ordnung. Überhaupt, das Wort Ordnung erwähnt Strawinsky oft in seinen Schriften (»Musikalische Poetik«, »Erinnerungen«). Ordnung und Disziplin sind für ihn die Statthalter des apollinischen Prinzips, dem er in seiner Ästhetik huldigt.

All dies sind gewiß Leitlinien seines Schaffens, doch können sie die zahllosen Wandlungen eines Genies mit ihren Wirkungen auf die Weltmusik nicht verdecken. Vielleicht hat der Strawinsky-Kenner Hans Heinz Stuckenschmidt recht, wenn er bemerkt: »Der Wandel selbst scheint zur Sprache zu werden, und eben die Vereinigung des scheinbar Unvereinbaren zeugt ein tönendes Idiom, das auch der geschulte Hörer spürt, ohne es schlüssig definieren zu können.«

Bühnenwerke

Der Feuervogel

Ballett in zwei Bildern – Libretto von Michail Fokin nach Motiven russischer Volksmärchen.
UA: Paris 1910
Personen: Iwan, Zarewitsch – Der Feuervogel – Der Zauberer Katschej – Die schöne Zarewna – Die verzauberten Prinzessinnen – Dämonen, Jünglinge und Mädchen, Pagen.
Ort und Zeit: Märchenland, Märchenzeit.
Schauplatz: im Reich des Zauberers Katschej.

Auf der Jagd gerät der junge Zarewitsch Iwan in den Garten des Zauberers Katschej und fängt dort den prächtigen Feuervogel. Für seine Freilassung bietet der Vogel dem Prinzen eine goldene Feder an, die ihm Rettung aus Not und Gefahr bringen soll. Der Prinz gibt dem Vogel die Freiheit zurück und beobachtet dann das Spiel der verzauberten Prinzessinnen mit den goldenen Früchten eines Wunderbaums. Als sie den Prinzen bemerken, warnt die schöne Zarewna den Fremden vor dem mächtigen Zauberer Katschej. Doch er hört nicht auf ihre Worte, denn er hat sich in sie verliebt.
Als die Prinzessinnen vor dem nahenden Zauberer ins Schloß flüchten, will der Zarewitsch ihnen folgen, doch da haben sich die Tore bereits geschlossen. Dämonen bedrohen den Prinzen, und schließlich erscheint der Zauberer selbst. In seiner Not ruft der Prinz mit Hilfe der goldenen Feder den Feuervogel. Die bösen Dämonen werden durch die Erscheinung des Feuervogels geblendet und müssen weichen. Der Feuervogel zeigt dem Prinzen das in einer Baumwurzel versteckte Riesenei, in dem sich die Seele des Zauberers befindet. Der Prinz zerbricht das Ei, und der Zauberbann ist aufgehoben. Jünglinge und Mädchen eilen herbei, um dem Zarewitsch dankend zu huldigen. Auch die Prinzessinnen, unter ihnen die vom Prinzen geliebte Zarewna, sind nun erlöst. Pagen bringen dem Prinzen Krone, Zepter und Königsmantel, und alle feiern den neuen Herrscher und seine schöne Braut.

Petruschka

Burleske Szenen in vier Bildern – Libretto vom Komponisten und von Alexander Benois – Choreographie von Michael Fokin.
UA: Paris 1911
Personen: Ballerina – Petruschka – Mohr – Zauberer – Ammen und Kutscher – Die beiden Stallknechte – Kaufmann – Die beiden Zigeunerinnen – Die beiden Straßenmädchen – Zwei Orgelspieler – Der »Hungerkünstler« – Der Besitzer des Panoptikums – Maskierte Bummler, Offiziere, Soldaten, Damen und Herren, Kinder, Polizisten, ein Bärentreiber, Jahrmarktsvolk.
Ort und Zeit: St. Petersburg um 1830.

Nach dem orientalisch-russischen Märchen vom Feuervogel spielt sich in Strawinskys zweitem Ballett eine konkrete Volksszene ab: Jahrmarktstreiben während der Butterwoche. Straßentanzbilder vom historischen Fastnachtstreiben auf dem Admiralitätsplatz umrahmen zwei Schaubudenbilder: »Bei Petruschka« und »Beim Mohren«.

Zwischen den beiden Marionettenfiguren entspinnt sich ein Eifersuchtsdrama um die seelenlose Ballerina. Petruschka, eine Art melancholisches Kasperle und von alters her Mitleidsheld russischer Jahrmärkte, muß die Konkurrenz zu dem lüsternen Mohren schließlich mit dem Leben bezahlen. Die Gliederpuppe stirbt eines gewaltsamen Todes.
Stärker noch als im *Feuervogel* hat Strawinsky in *Petruschka* Elemente russischer Volkslieder und -tänze eingearbeitet: die Parodie eines volksliturgischen Osterliedes im ersten Bild, ein waadtländisches Straßensängerlied in der Drehorgelszene, zwei weißrussische Abendlieder in der Spieldosenszene und ein Johannistagslied im Russischen Tanz. Sie sind collagenhaft eingebunden in den von Polyrhythmen und präzisen Typisierungen geprägten musikalischen Ablauf. Die bis dahin ungekannte Bewegungsenergie der Musik und die vom Klavier und den Schlaginstrumenten erzeugten »stechenden« Klänge verliehen der *Petruschka*-Partitur eine neue Modernität.
Neben zwei Ballettfassungen existiert auch eine *Petruschka-Suite* für Klavier solo, eines der schwierigsten Werke der gesamten Klavierliteratur.

Le sacre du printemps (Das Frühlingsopfer)
Bilder aus dem heidnischen Rußland – Libretto vom Komponisten und von Nikolay Róerich.
UA: Paris 1913
Personen: Die 300jährige Alte – Der Weise – Das erwählte Mädchen – Mädchen, Frauen, der Rat der Weisen, Jugendliche, Ahnen.

Noch während seiner Arbeit am *Feuervogel* hatte Strawinsky nach eigenen Worten die Vision einer heidnischen Feier: »Alte Männer sitzen im Kreis und schauen dem Todestanz eines jungen Mädchens zu, das geopfert werden soll, um den Gott des Frühlings günstig zu stimmen. Es war das Thema des Sacre du printemps.«
Das Tanzgeschehen und die für ein Riesenorchester (110 Musiker) ausgelegte Partitur gliedern sich in zwei Teile: 1. »Anbetung der Erde« (Einleitung – Verheißung des Frühlings – Tanz der Jünglinge – Entführungsspiele – Frühlingsreigen – Stammeswettspiele – Aufzug der Stammesalten – Weihe und Tanz der Erde); 2. »Opferfeier« (Einleitung – Mystische Mädchenkreise – Verherrlichung der Auserwählten – Anrufung der Ahnen – Ahnenfeier – Opfertanz der auserwählten Jungfrau).

Le sacre du printemps. Württembergisches Staatstheater Stuttgart, 1976. Choreographie: Glen Tetley. Richard Cragun (Mitte) in der Schlußszene

Die 35minütige Uraufführung mit Sergej Diaghilews Ballets Russes im Pariser Théâtre des Champs-Elysées löste einen der meistbeschriebenen Theaterskandale aus. Augen- und Ohrenzeuge war Jean Cocteau: »Das Publikum rebellierte sofort; es lachte, spottete, pfiff, zischte und miaute [...]. Der Aufruhr artete in ein allgemeines Handgemenge aus.«
Die elementare rhythmische Wucht der Partitur, aber auch ihre bitonalen Schichtungen wirkten aufreizend auf das damalige Publikum und haben auch heute noch nichts von ihrer Unmittelbarkeit eingebüßt.
Im Primitivismus des »stile barbaro« manifestierte sich exemplarisch der Personalstil Strawinskys. Wer nach den Anfängen der neuen Musik forscht, der kommt am Phänomen des *Sacre* nicht vorbei.

L'histoire du soldat (Die Geschichte vom Soldaten)
Zu lesen, zu spielen und zu tanzen – Französisches Libretto von Charles-Ferdinand Ramuz.
UA: Lausanne 1918

Die Abenteuer des Geige spielenden Soldaten, dessen Seele schließlich vom Teufel geholt wird – diese abgewandelte Faust-Geschichte stellte Strawinsky in Form einer damals neuartigen Gesamtschau dar, deren drei Gestaltungselemente Tanz/Pantomime, Musik und Erzählung (ein Rezitator) allesamt sichtbar auf der Bühne ineinandergreifen.
Die moritatenhafte Szenenfolge (sechs Szenen, unterteilt durch zwei Zwischenspiele) besteht aus 11 herb aneinandergereihten Musiknummern, denen als Motto der Marsch des Soldaten vorangestellt ist.
Der musikalische Part mit seinen gerafften Motivkürzeln und seinen rhythmisch aufgerauhten Tanzfiguren wird von einem siebenköpfigen Instrumentalensemble bestritten, das sich mit dem Extrakt orchestraler Grundfarben begnügt (Holz- und Blechbläser, Streicher und eine starke Schlagzeuggruppe).
Dazwischen der Part des Erzählers, der zwischen Bericht und Zuruf wechselt und wie die Sprecher-Rollen des Soldaten und des Teufels rezitativisches bis melodramatisches Gepräge hat.
Die Figur der schließlich vom Soldaten gefreiten Prinzessin ist die einer Tänzerin-Pantomimin, also stumm.
Das vielerlei Deutungen ausgesetzte Kammerspiel, das Strawinsky gemeinsam mit Ramuz – eigentlich nur der Not der Kriegsjahre 1917/18 gehorchend – für eine relativ leicht zu unterhaltende Wanderbühne konzipierte, hat die Gattung des instrumentalen Musiktheaters mitbegründet und auf Folgewerke formbildend gewirkt (u. a. Poulenc, Hindemith, nicht zuletzt Brechts episches Theater).

Pulcinella
Tanzkomödie in einem Akt für Pantomimen und Sänger nach einem neapolitanischen Manuskript des 17. Jahrhunderts.
UA: Paris 1920

Das in 19 Nummern arrangierte Ballett für 13 Tänzerpantomimen, 3 Gesangssolisten und Kammerorchester fußt im Stil der neapolitanischen Commedia dell'arte auf Musik- und Gesangsstücken des frühen 18. Jahrhunderts, die etwa zur Hälfte von Giovanni Battista Pergolesi stammen. Die launige Verwechslungskomödie um den Harlekin Pulcinella und seine Geliebte Pimpinella wurde am 15. Mai 1920 in Paris durch Diaghilews Russisches Ballett mit Kostümen und Bühnenbildern von Pablo Picasso uraufgeführt.
Die Umformung des ursprünglichen musikalischen Materials durch geschickte Brechungen der Melodien und Rhythmen geschah im Sinne einer schöpferischen Aneignung mit dem Resultat einer Tanzmusik im unverwechselbaren Strawinskyschen Idiom. Von ihr nahm Strawinskys klassizistische Musik ihren Ausgang. 1922 schuf er eine auf 11 Nummern geraffte Orchestersuite gleichen Namens.

Les noces (Die Bauernhochzeit)
Russische choreographische Szenen in vier Bildern nach Texten aus der russischen Volksdichtung.
UA: Paris 1923

Zeremonielle Gebräuche einer altrussischen Hochzeit werden auf der Bühne nicht als psychologisch differenzierter Handlungsablauf, sondern als Aneinanderreihung hochzeitlicher Rituale dargestellt. Die nach fast 10jähriger Vorarbeit definitive Endfassung von 1923 sieht einen vierstimmigen gemischten Chor mit Soloquartett und ein umfangreiches Schlaginstrumentarium mit vier Konzertflügeln vor.
Während aus dem Orchestergraben volksliednah-archaische Gesänge ertönen, sieht man auf der Bühne in statischer Bilderfolge die einleitenden Lamentationen des Freundeskreises um Braut und Bräutigam, die Abschied nehmen von ihrer Jugendzeit, gefolgt von den Anrufungen von Hochzeits- und anderen Heiligen durch die Elternpaare, dann das Sprücheaufsagen und die Tanzlieder beim Festschmaus, schließlich das rituelle Aufwärmen des Brautbetts durch ein ausgesuchtes Ehepaar.

Oedipus Rex
Opern-Oratorium in zwei Akten nach Sophokles – Text von Jean Cocteau und dem Komponisten. Übersetzung des französischen Textes ins Lateinische von Jean Daniélou.
UA: Paris 1927 (konzertant); Berlin 1928 (szenisch)

Personen: Oedipus, König von Theben (T) – Königin Jokaste (MS) – Kreon, ihr Schwager (B-Bar) – Teiresias, Priester und Seher (B) – Ein Schäfer (T) – Ein Bote (B-Bar) – Chor der Thebaner (Männerchor) – Ein Sprecher.
Ort und Zeit: Griechenland, mythisches Altertum.

In dem frei nach der Tragödie des Sophokles in zwei Akte mit je drei Episoden gegliederten Werk greifen Formelemente aus Oper und Oratorium ineinander. Die statuarische Gestik der Figuren, die elementare Wirkung der antik-griechischem Vorbild nachempfundenen Chorgesänge und nicht zuletzt die lateinische Sprache verleihen dem *Oedipus Rex* eine archaische Unmittelbarkeit.
Die Wahl des Lateins begründete Strawinsky so: »Welche Freude bereitet es, Musik zu einer Sprache zu schreiben, die seit Jahrhunderten unverändert besteht, die fast rituell wirkt und dadurch allein schon einen tiefen Eindruck hervorruft.
Man fühlt sich nicht gebunden an das Wort in seinem wörtlichen Sinn. So wird der Text für den Komponisten zu einem rein phonetischen Material. Er kann ihn nach Belieben zerstückeln.« Die Handlung wird zusätzlich durch einen Sprecher erläutert, der im Frack vor das Publikum tritt.
Ein Orchester in traditionell symphonischer Besetzung grundiert die betrachtenden wie teilnehmenden Chorauftritte und die zweimal fünf Sologesänge, deren Höhepunkte (Arien des Oedipus und der Jokaste) teilweise rhythmisch aggressiv ausgestaltet sind.

Apollon musagète (Apollo der Musenführer)
Ballett in zwei Bildern – Libretto vom Komponisten.
UA: Washington 1928

Das dem Musenführer Apoll gewidmete dreiteilige Ballett (Prolog – Variationen – Epilog) ist das erste einer Werkreihe, die den Prinzipien des reinen Balletts (»Ballet blanc«) mit seiner Synthese aus hochstilisierten (apollinischen) und elementaren Formelementen huldigt.
Der Prolog, musikalisch gestaltet als französische Ouvertüre, zeigt die Geburt Apolls und seine erste tänzerische Entfaltung.
Nach Einzelvariationen Apolls mit den Musen Kalliope, Polyhymnia und Terpsichore bringen Coda und Apotheose die Heimholung Apolls und der Musen zum Göttervater Zeus. Die apollinischen Tugenden Klarheit und Maß bestimmen den musikalischen Aufbau und fordern auch die Wahl einer klanghellen Besetzung nur aus Streichern, die in konzertierender Form die Transparenz des Tanzgeschehens nachzuzeichnen vermögen.

Jeu de cartes (Ein Kartenspiel)
Ballett in drei Teilen nach einem Libretto vom Komponisten.
UA: New York 1937

Strawinsky hat die Handlung des Balletts, das ästhetisch auf der Linie von *Apollon Musagète* liegt, so wiedergegeben: »Die Charaktere dieses Balletts sind Karten eines Pokerspiels, die am grünen Tisch des Spielsaals unter mehrere Spieler verteilt werden. Bei jedem Spiel wird der Ablauf durch die arglistigen Tricks des unzuverlässigen Jokers erschwert, der sich dank seiner Fähigkeit, jede beliebige Karte darstellen zu können, für unschlagbar hält.« Die drei Poker-Runden beginnen jeweils mit einem Marsch, einem musikalischen Äquivalent für das Mischen der Karten. Danach folgen im ersten Teil ein Pas d'action, ein Tanz des Jokers und ein abschließender Walzer, im zweiten Teil ein Marsch für Herz und Pik, vier Solovariationen der Königinnen, eine Variation des Herz-Buben und im dritten Teil Walzer und Menuett, ein Wettkampf zwischen Pik und Herz und der Siegestanz des Herzens.

Orpheus
Ballett in drei Szenen – Libretto vom Komponisten.
UA: New York 1948

Gemeinsam mit dem Uraufführungs-Choreographen Georges Balanchine suchte Strawinsky das Zeitlose des Orpheus-Mythos darzustellen. Ähnlich wie das völlig abstrahierte szenische Geschehen ist auch die Musik rein im Umriß und knapp wie ein antikes Epigramm. Die Durchhörbarkeit der Partitur wird erreicht durch eine zurückgenommene Dynamik, die sich außer beim Tanz der Bacchantinnen im Bereich von Mezzoforte-Mezzopiano bewegt. Die Tanzhandlung um den schließlich von Bacchantinnen zerrissenen Sänger Orpheus gliedert sich in 12 Abschnitte, beginnend mit der Klage an Eurydikes Grab, über den Abstieg in den Tartarus und den Pas de deux mit der wiedererlangten Eurydike bis zu Orpheus' Apotheose, in der Apoll ihn in das Reich des ewigen Lichtes führt.

The Rake's Progress (Der Wüstling)
Oper in drei Akten und einem Epilog auf eine Fabel von Wystan Hugh Auden und Chester Kallman.
UA: Venedig 1951 unter der Leitung des Komponisten
Personen: Ann Trulove (S) – Tom Rakewell, ihr Verlobter (T) – Nick Shadow, Seelenmakler (Bar) – Baba (MS) – Trulove, Anns Vater (B) – Mutter Goose (A) – Sellem (T) – Wärter des Irrenhauses (B).
Ort und Zeit: England im 18. Jahrhundert.

Tom Rakewell nimmt vorläufigen Abschied von Ann, seiner Verlobten, um in London sein Glück zu ma-

chen. Dem begabten, freilich auch leichtfertigen jungen Mann bietet ein Fremder namens Nick Shadow seine Dienste an, die jedoch erst nach Ablauf eines Jahres entlohnt werden sollen. In der Weltstadt gibt sich Tom, verführt durch den unguten Geist Shadows, ungehemmt den Freuden des Lebens hin. Die ohne Nachricht verbliebene Ann macht sich in Sorge um den Geliebten heimlich nach London auf. Dort trifft sie Tom, der aus Übermut gerade ein Jahrmarktsmonstrum, die bärtige Türkenbab, geheiratet hat. Nach einem Streit geht Ann enttäuscht ab. Entnervt von der launigen Türkenbab und verleitet von Shadow, wendet sich Tom einer von diesem manipulierten Maschine zu, die aus Steinen scheinbar Brot herstellt. Mit dem Rest seiner Erbschaft finanziert er das Schwindelunternehmen und macht Bankrott. Auf einem Kirchhof enthüllt Shadow gegenüber Tom seinen mephistophelischen Charakter und fordert als Lohn dessen Seele. Diese wird dank Anns mystischer Intervention gerettet, doch ist Tom fortan vom Wahnsinn befallen. Im Irrenhaus beschließt er sein Leben, verklärt durch Anns Liebe, die ihn – es ist eine der schönsten Szenen – in den Schlaf singt. Nach dem Fallen des Vorhangs ziehen die Akteure vor dem Publikum die Moral aus der Geschichte: »Wo Faule sind auf dieser Welt, der Teufel find't sein Feld bestellt.«

Die in klassizistischer Haltung im Schema der alten Nummernoper angelegte, die Gattung ironisierende Kammeroper reflektiert Mozartschen Musiziergeist. Im Zuge einfach gehaltener Rhythmen und Harmonien hat Strawinsky in ihr die lange vorher proklamierte Rückkehr zur Melodie verwirklicht.

Agon

Ballett für zwölf Tänzer.
UA: Los Angeles 1957 (konzertant); New York 1957 (szenisch)

Als letzte in der Reihe bedeutsamer Ballettkompositionen, die ein apollinisch gezügeltes »reines Ballett« proklamieren, steht *Agon* (1953 – 1957). Eine Handlung fehlt, der Inhalt ist abstrakt. Zwölf Tänzer tragen in wechselnden Konstellationen einen Wettstreit um Bewegungsabläufe aus. Die Komposition nach Art einer Tanzsuite gliedert sich in vier Teile mit jeweils drei (Tanz-)Sätzen. Getrennt werden die Teile von Vor- und Zwischenspielen. Im Kontrast zu ihrer tonalen Verankerung steht die reihentechnische Anlage der Tänze. In ihnen unterwirft sich nun auch der Rhythmus den Gesetzen der Reihe. Den meist kurzen Tänzen und Zwischenspielen liegen teilweise höfische Tanzformen des 17. Jahrhunderts zugrunde, etwa Sarabande und Gaillarde. Aus dem nun wieder großen Orchester löst Strawinsky satzweise klangfarblich aparte Teilbesetzungen heraus.

Orchesterwerke

Die dem Gedenken an Claude Debussy gewidmete *Bläsersymphonie* von 1920 ist keine Symphonie klassischen Zuschnitts, sondern ein einsätziges Werk in vier Teilen und acht Zwischenspielen. Die Bezeichnung Symphonie meint hier in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes den »Zusammenklang« von – in diesem Fall – 23 Blasinstrumenten. Strawinsky über die Gedenkmusik: »Sie hat die Form einer strengen Zeremonie, bei der sich die verschiedenen Gruppen gleichartiger Instrumente in kurzen litaneiartigen Zweigesängen begegnen.« Statische Akkordsäulen wechseln mit rhythmisch lebhaften Passagen und verleihen dem neun Minuten währenden Werk düstere Größe.

Die sechs weiteren hier genannten Orchesterwerke stehen im Zeichen des klassizistischen Rückgriffs. Das *Konzert für Kammerorchester* in Es-Dur, nach dem Landsitz der amerikanischen Auftraggeber Mr. und Mrs. Robert Woods Bliss auch *Dumbarton Oaks Concerto* genannt, ist ein dreisätziges Concerto grosso (1937/38). Satztechniken des Barock lassen Bachs Brandenburgische Konzerte aufleben. Die »durchbrochene Arbeit«, in der die Themen durch die verschiedenen Stimmen wandern, erinnert an Haydn. Zur gleichen Zeit entstand die *Symphonie in C* für eine Orchesterbesetzung nach Art der Wiener Klassik. Das traditionell viersätzige Werk komponierte Strawinsky zum 50jährigen Bestehen des Chicago Symphony Orchestra. Nach Umwegen über die konzertante Form hatte Strawinsky nun den Zugang zum klassischen Typus einer Symphonie gefunden, vom Kopfsatz in Sonatensatzform bis zum dreiteiligen kapriziösen Scherzo. Doch die neben der *Psalmensymphonie* am meisten aufgeführte Symphonie unter den fünf Geschwisterwerken dieser Gattung ist weit entfernt vom Akademismus des symphonischen Erstlingswerks von 1907.

Danses concertantes (1941/42) für Kammerorchester und *Scènes de Ballet* (1944) für symphonisches Orchester knüpfen formal und vom musikalischen Gestus her an die Ballettpartituren an. »Diese Musik ist nach den Gesetzen des klassischen Tanzes entstanden«, schreibt Strawinsky über die *Scènes de Ballet*, die den Broadway-Aufführungen des Ziegfeld-Theaters zugedacht waren.

Für Konzertzwecke komponiert, doch ebenfalls geeignet zur szenischen Darstellung waren auch die fünfsätzigen *Danses concertantes*. Eingerahmt von zwei Märschen, bildet ein Thème varié, umgeben von einem Pas d'action und einem Pas de deux, die Mitte. In der während des Zweiten Weltkriegs entstandenen *Symphony in three movements* sind traditionelle Satzmodelle zusammengestellt: Einem Sonatensatz im Toccaten-Stil folgen ein empfindsames dreiteiliges Andante und ein rastloses Finale mit überraschendem Schluß-

Fugato. Das *Ebony Concerto*, Strawinskys bedeutsamster Beitrag zum symphonischen Jazz, ist im Grunde ein klassizistisch-jazziges Orchesterwerk in drei Sätzen. Die Nähe zum Jazz sucht es instrumental durch die Verwendung von Soloklarinette und Swingorchester, musikalisch in Blues-Episoden und auskomponierten rhythmischen Improvisationen.
Eine Sonderstellung beansprucht die *Psalmensymphonie.*

Psalmensymphonie
für Chor und Orchester
UA: Brüssel 1930

Die dreisätzige Chorsymphonie nach Psalmentexten der lateinischen Bibelübersetzung (Psalm 38, Vers 13 und 14; Psalm 39, Vers 2 bis 4), die Strawinsky im Jahre 1930 aus Anlaß des 50jährigen Bestehens des Boston Symphony Orchestra nach eigenen Worten »zum Ruhme Gottes« komponierte, zählt zu den Hauptwerken der geistlichen Musik des 20. Jahrhunderts. Zwei verschränkte aufsteigende Terzen binden das thematische Material der drei Sätze, in denen Strawinsky eine gleichwertige Behandlung von Chor und Orchester anstrebt. Den drei Sätzen werden inhaltlich die Überschriften »Hilferuf«, »Hoffnung« und »Lobpreis« gerecht. Der psalmodierende Eingangschoral, die Doppelfuge im Mittelfeld und das feierliche Laudate des Schlusses vereinen Formelemente des russisch-orthodoxen Stilbereichs mit – erstmals angewandten – Satztechniken der geistlichen Musik westeuropäischer Provenienz (Fuge, Organum). Die eigenwillige Orchesterbesetzung mit einer starken Bläsergruppe, einer Harfe, zwei Klavieren, Violoncello und Kontrabässen (aber ohne Violinen und Bratschen) verleiht dem Werkganzen einen dunklen und archaisch-starren Klangcharakter. 1947 schuf Strawinsky eine revidierte Fassung.

Instrumentalkonzerte

Mit dem *Concerto für Klavier und Blasinstrumente* von 1924 eröffnete Strawinsky die Reihe der drei Klavierkonzerte, mit denen er als Solist (das *Concerto* war ihm auf fünf Jahre vorbehalten) durch die Welt reiste mit dem Ziel einer zweiten Karriere als Konzertpianist. Das Klavier wird in den Rahmensätzen ähnlich wie in *Les Noces* und der *Petruschka-Suite* als Schlaginstrument eingesetzt. Die Motorik des Toccata-Themas aus dem ersten Satz besitzt überdies Affinität zum Klavierstil Bachs und Scarlattis, während der dreiteilige Mittelsatz barocke Ariosi reflektiert. Heiterer als das mit Pauken und Kontrabässen verdunkelte Erstlingswerk der konzertanten Gattung ist das *Capriccio für Klavier und Orchester* (1929) ausgefallen. Der Titel *Capriccio* charakterisiert das dreisätzige Werk zutreffend. Strawinsky wählte ihn nach eigener Aussage im Bewußtsein der Bedeutung, die ihm der Musiktheoretiker Michael Praetorius im 17. Jahrhundert gab: als freie Zusammenstellung fugierter Instrumentalstücke, die ihm erlaubte, so der Komponist, »ganz verschiedenartige Episoden in bewußtem Gegensatz aufeinander folgen zu lassen, wodurch das Stück den kapriziösen Charakter erhält, der seinem Namen entspricht«. In Charme und melodiöser Grundhaltung knüpft es an das zuvor komponierte tschaikowskinahe Ballett *Der Kuß der Fee* an. Eher einer Orchesterkomposition mit obligatem Klavier gleicht das dritte Klavierkonzert mit dem Titel *Movements for piano and orchestra.* Es wurde 1960 unter der Leitung Strawinskys von der Gattin des Auftraggebers Karl Weber, der Konzertpianistin Margrit Weber, uraufgeführt. Kürze und kompositorische Dichte des Werkes resultieren aus der schon weitgehend konsequenten Anwendung serieller Techniken. Den fünf Miniatursätzen des nur 10minütigen Klavierkonzerts liegt eine Zwölftonreihe zugrunde, die Anklänge an traditionelle Dreiklangbildungen nicht mehr aufkommen läßt.
Ein *Violinkonzert* zu komponieren, zögerte der Nicht-Geiger Strawinsky zunächst.
Erst in Zusammenarbeit mit dem jungen Geiger Samuel Dushkin erstellte er 1931 ein Konzert mit den Sätzen: Toccata – Aria I – Aria II – Capriccio. Anzahl und Bezeichnung der vier statt wie üblich drei Sätze lassen auf Bezüge zu Bachs Brandenburgischen Konzerten schließen. Die kraftvolle rhythmische Entfaltung des musikalischen Materials in den Ecksätzen kontrastiert mit der Gesanglichkeit der Binnensätze. Alle vier werden mit einem weit gespreizten Akkord (d-e'-a''') als Klangsignet eröffnet. GS

Arthur Sullivan
1842 – 1900

Als Sohn einer italienischen Mutter und eines irischen Vaters, der zunächst als Theatermusiker tätig war und später als Musiklehrer am Royal Military College in Sandhurst wirkte, wurde Arthur Seymour Sullivan am 13. Mai 1842 in London geboren. Seine musikalische Begabung zeigte sich schon sehr früh, so daß er bereits mit 14 Jahren das Mendelssohn-Stipendium erhielt und dann an der Royal Academy of Music in London und von 1858 bis 1861 am Konservatorium in Leipzig studieren konnte. Nach London zurückgekehrt, arbeitete er vorwiegend als Musikpädagoge, wurde 1875 Kompositionsprofessor, 1876 Direktor der National Training School for Music. 1883 wurde er in den Adelsstand erhoben und 1897 mit dem Viktoria-Orden ausgezeichnet. Als einer der angesehensten englischen Komponisten seiner Zeit starb Sir Arthur Sullivan am 22. November 1900 in London.

Sullivans kompositorisches Schaffen ist außerordentlich vielseitig. Er schrieb u. a. große Orchesterwerke, Vokalkompositionen und Kirchenmusik. Unter seinen zahlreichen Arbeiten für die Bühne befinden sich Musiken zu mehreren Shakespeare-Dramen, Ballette und die Oper *Ivanhoe* (1891). Während in England Sullivans Musik noch heute gespielt wird, ist außerhalb seiner Heimat nur noch seine 1885 in London uraufgeführte Operette *Der Mikado* bekannt. Mit seinem Schaffen begründete er die an der Wiener klassischen Operette orientierte englische Operette und verhalf ihr mit seinem *Mikado* zur Weltgeltung. Danach gelang nur noch Sidney Jones mit der Operette »Die Geisha« ein englisches Operettenwerk von internationalem Format, das die von Sullivan begründete Tradition erfolgreich fortsetzte.

Der Mikado
Operette in zwei Akten – Text von William Schwenk Gilbert.
UA: London 1885
Personen: Der Mikado, Kaiser von Japan (B) – Nanki-Poo, sein Sohn und Thronfolger (T) – Ko-Ko, oberster Scharfrichter (Bar) – Yum-Yum, sein Mündel (S) – Pitti-Sing (A) und Peep-Bo (S), ihre Freundinnen – Katisha, eine Hofdame (A) – Pooh-Bah, Staatsbeamter (Bar) – Pish-Tush, ein Edelmann (Bar) – Edelleute, Wachen, Volk.
Ort und Zeit: Japan im 15. Jahrhundert.
Schauplätze: in der Stadt Titipu; im Haus und im Garten des obersten Scharfrichters Ko-Ko.

Der japanische Thronfolger Nanki-Poo hat den väterlichen Palast verlassen, weil er mit der Hofdame Katisha verheiratet werden soll. Er hat sich in die hübsche Yum-Yum verliebt, deren Vormund Ko-Ko aber selbst das junge Mädchen heiraten möchte. Während Nanki-Poo in der Verkleidung eines fahrenden Sängers heimlich mit Yum-Yum zusammenkommt, bereitet Ko-Ko, der gerade zum obersten Scharfrichter des Hofes ernannt wurde, die Hochzeit vor. Da teilt der Mikado, Japans Kaiser, seinem obersten Scharfrichter schriftlich mit, daß er mit dessen Amtsführung unzufrieden sei, da er noch keine Hinrichtungen vorgenommen habe. Er droht, ihn selbst hinrichten zu lassen, falls nicht innerhalb der nächsten vier Wochen jemand geköpft wird. Nanki-Poo bietet sich dem verzweifelten Henker als Opfer an, stellt aber die Bedingung, daß er für die ihm verbleibende Lebensfrist von vier Wochen Yum-Yum zur Frau erhält. Gern geht Ko-Ko darauf ein, kann aber dieser Lösung nicht froh werden, als er erfährt, daß nach dem Gesetz die Witwe eines durch das Beil Hingerichteten bei lebendigem Leibe verbrannt wird.
Die Hofdame Katisha hat herausbekommen, daß sich der Sohn des Mikado im Haus des obersten Scharfrichters Ko-Ko aufhält. Der von ihr verständigte Mikado erscheint nun während der Vorbereitungen zur Hochzeit von Nanki-Poo mit Yum-Yum unter dem Vorwand, sich persönlich erkundigen zu wollen, ob Ko-Ko inzwischen eine Hinrichtung vorgenommen hat. In Eile fertigt Ko-Ko ein falsches Protokoll über die Hinrichtung von Nanki-Poo aus. Da eröffnet ihm der Mikado, daß der fahrende Sänger Nanki-Poo sein Sohn gewesen und nach dem Gesetz die Tötung des Thronfolgers durch den Tod in siedendem Öl zu bestrafen sei. In seiner Todesangst bittet der Henker den Thronfolger, sich seinem Vater zu zeigen und alles aufzuklären. Nanki-Poo befürchtet jedoch, dann zur Heirat mit der Hofdame Katisha gezwungen zu werden, und fordert deshalb, daß diese erst verheiratet sein müsse, bevor er sich zu erkennen gebe. Um sein Leben zu retten, heiratet der Henker die Hofdame Katisha. Und der Mikado, der froh ist, seinen totgeglaubten Sohn wiederzuhaben, sagt ja zur Hochzeit des Thronfolgers.

Franz von Suppé
1819 – 1895

Der am 18. April 1819 in Spalato (Split) im damals österreichischen Dalmatien geborene Begründer der Wiener Operette hieß eigentlich Francesco Ezechiele Ermenegildo Cavaliere Suppé-Demelli. Sein Vater stammte aus einer belgisch-italienischen Familie, die Mutter war Wienerin. Diese Herkunft ist in Suppés von Wiener Volkstümlichkeit und italienischer Melodik geprägter Musik deutlich spürbar. Nach dem frühen Tod des Vaters gab der junge Franz von Suppé sein in Padua begonnenes Jurastudium auf und zog mit seiner Mutter nach Wien. Schon in Spalato hatte er zu komponieren begonnen; in Wien vervollkommnete er seine musikalische Ausbildung am Konservatorium und war dort u.a. Schüler des damals sehr angesehenen Musiktheoretikers Simon Sechter (1788 – 1867). Mit 21 Jahren begann er seine Laufbahn als Kapellmeister am Theater in der Josefstadt. Er ging dann nach Preßburg, kehrte aber bald nach Wien zurück und war zunächst im Theater an der Wien, dann am Kai-Theater und zuletzt am Carltheater bis zum Jahre 1882 als Kapellmeister tätig. Nachdem er anfangs kirchenmusikalische Werke sowie eine Symphonie und Kammermusik geschrieben hatte, wandte er sich bald der Bühnenmusik zu. Seine Tätigkeit als Theaterkapellmeister veranlaßte ihn, für Wiener Volksstücke und Possen Bühnenmusiken zu schreiben, darunter die noch heute vielgespielte Ouvertüre zu dem Lustspiel »Dichter und Bauer« (1846) von Karl Elmar. 1860 brachte er dann seine erste Operette heraus, den Einakter *Das Pensionat*. In den folgenden Jahren entstanden zahlreiche weitere Operetten, die Jacques Offenbachs ironischen Pariser Buffostil meisterhaft ins spezifisch Wienerische transponierten. Mit diesen Werken wurde Franz von Suppé, der am 21. Mai 1895 in Wien starb, neben Carl Millöcker und Johann Strauß zum Begründer und bedeutendsten Repräsentanten der klassischen Wiener Operette. Von seinen damals außerordentlich erfolgreichen Operetten haben sich vor allem *Die schöne Galathee* (1865) und *Boccaccio* (1879) bis heute im Bühnenrepertoire gehalten. Die Titel seiner Operetten *Flotte Bursche* (1863), *Leichte Kavallerie* (1866), *Banditenstreiche* (1867) und *Fatinitza* (1876) blieben vor allem durch die noch immer häufig zu hörenden Ouvertüren volkstümlich und lebendig.

Die schöne Galathee
Operette in einem Akt – Text von Poly Henrion (Leopold Karl Dittmar Kohl von Kohlenegg).
UA: Wien 1865
Personen: Pygmalion, Bildhauer (T) – Ganymed, sein Diener (A) – Mydas, Kunstmäzen (T) – Galathee, eine Statue (S).
Ort und Zeit: Zypern in antiker Zeit.
Schauplatz: in Pygmalions Bildhaueratelier.

Wie in Jacques Offenbachs Operetten »Orpheus in der Unterwelt« und »Die schöne Helena«, so wird auch in diesem Werk ein antiker griechischer Sagenstoff persifliert. Es ist die Geschichte des zyprischen Bildhauers Pygmalion, der sich in eine von ihm geschaffene weibliche Statue so sehr verliebte, daß die Göttin Aphrodite sein Flehen erhörte und die Figur zum Leben erweckte. Pygmalion nahm dann das Mädchen zur Frau. Auch in der Operette wird die Marmorstatue der schönen Galathee nach dem Wunsch ihres in sie verliebten Schöpfers lebendig. Doch sie erweist sich als sehr prosaische Frau, die den idealen Liebestraum des Künstlers zerstört. Sie flirtet mit Ganymed, dem jungen Diener des Meisters, und läßt sich von dem reichen Kunstmäzen Mydas mit Schmuck überhäufen. In seiner Verzweiflung bittet Pygmalion die Liebesgöttin schließlich, die unberechenbare Frau wieder in Stein zu verwandeln. Aphrodite-Venus entspricht dieser Bitte, aber zum Entsetzen des Kunstmäzens Mydas wird auch der teure Schmuck zu Stein. Er kauft dem Meister die Statue ab, und Pygmalion ist von seiner Verliebtheit in die eigenen Werke für immer geheilt.

Boccaccio
Operette in drei Akten – Text von F. Zell (Camillo Walzel) und Richard Genée.
UA: Wien 1879
Personen: Boccaccio (T oder A) – Pietro, Prinz von Palermo (T) – Scalza, Barbier (B) – Beatrice, seine Frau (S) – Lotteringhi, Faßbinder (Bar) – Isabella, seine Frau (S) – Lambertuccio, Gewürzkrämer (Bar) – Peronella, seine Frau (S) – Fiametta, deren Ziehtochter (S) – Leo-

netto, Student (Bar) – Ein Kolporteur – Bürger und Bürgerinnen, Studenten, Bettler, Handwerksgesellen, Mägde, Komödianten.
Ort und Zeit: Florenz im Jahr 1331.
Schauplätze: vor der Kirche Santa Maria Novella; vor den Häusern des Faßbinders Lotteringhi und des Gewürzkrämers Lambertuccio; im Palast und im Garten des Herzogs.

Neben der »Fledermaus« von Johann Strauß und der »Lustigen Witwe« von Franz Lehár gehört Franz von Suppés *Boccaccio* mit seiner an der italienischen Oper geschulten Satzkunst und seiner unvergleichlichen melodischen Frische zu den bedeutendsten Werken der klassischen Wiener Operette.
Im Mittelpunkt der Handlung steht der Florentiner Renaissance-Dichter Giovanni Boccaccio (1313 – 1375). Viele Geschichten seines berühmten Novellenwerks »Decamerone« sind hier zu witzig-ironischen Episoden und zu Boccaccio selbst zugeschriebenen Abenteuern verwoben, wobei Boccaccios Liebe zu Fiametta im Mittelpunkt steht.
Zunächst ist Boccaccio ein mit Casanova wesensverwandter Verführer, dessen unbekümmerte erotische Abenteuer, von denen er offenherzig in seinen Büchern berichtet, die braven Bürger entrüsten. Sie verbrennen seine Bücher, weil sie sich davon kompromittiert fühlen und durch diese Lektüre die Tugend ihrer Frauen und Töchter gefährdet sehen. Boccaccio findet in Fiametta, einer von Florentiner Bürgern aufgezogenen Fürstentochter, seine wahre Liebe.
Die Szene wird beherrscht von der Vielfalt des bunten Florentiner Volkslebens, das in temperamentvollen Ensembles und mitreißenden Chorszenen vollendeten musikalischen Ausdruck gefunden hat. Besonders populär wurden das volksliedhaft-innige Duett »Hab ich nur deine Liebe« und das Walzerlied »Florenz hat schöne Frauen«.

Karol Szymanowski 1882 – 1937

Szymanowski stellt neben dem jungverstorbenen Neuromantiker Mieczyslaw Karlowicz (1876 – 1909) das Bindeglied von Chopin zur Moderne dar. Sein Rang als Repräsentant eines Klangsensualismus, wie er um die Jahrhundertwende allenthalben in Europa gedieh, wurde in den letzten Jahren zunehmend auch im Westen gewürdigt, eine merkwürdige Umkehrung der Verhältnisse, da seine ersten Werke zu seinen Lebzeiten im Ausland einen viel größeren Anklang fanden als daheim. Alle seine wichtigen Werke sind auf Schallplatten zugänglich.

Karol Szymanowski wurde am 6. Oktober 1882 in Tymoschówka in der Ukraine geboren. Seine Familie gehörte dem polnischen Landadel an. Er erhielt eine Ausbildung in Warschau. Italien, wo er sich mehrmals aufhielt, wurde seine geistige Heimat. Er war zweimal Direktor des Warschauer Konservatoriums, konnte sich aber mit seinen Reformplänen nicht durchsetzen. Als Komponist stand er anfänglich unter dem Einfluß Chopins und Skrjabins. Auch die orchestrale Farbigkeit von Richard Strauss und die Polyphonie Max Regers fesselten ihn, wie man an seiner *1. Symphonie* sehen kann. Die Hinwendung zur mediterranen Welt begünstigte seine Faszination durch den Orientalismus, wie er im Zug der Zeit lag. Strauss hatte in seiner »Salome« ein markantes Beispiel gegeben, dem Szymanowski in seinen Opern *Hagith* (UA: Warschau 1922) und *König Roger* (UA: Warschau 1926) nacheiferte. Seine *3. Symphonie*, betitelt »Lied der Nacht«, mit Chören und Solostimmen nach Texten des persischen Mystikers Dschelal Ad Din Rumi, und die *Gesänge eines verliebten Muezzins* bekunden seine Liebe zur morgenländischen Sphäre, die weit über Rimski-Korsakows Märchenton hinausging. Nach der Wiedererrichtung des polnischen Staates (1918) versuchte Szymanowski den Anschluß an die Volksmusikbewegung. Er beschäftigte sich mit der eigenartigen Musik des Hirtenvolks der Tatragoralen, deren synkopierte Rhythmik, gepaart mit Quart-, Quint- und Sekundparallelen, er in dem Ballett *Harnasie* (Bergbanditen) aufgriff. Viel gespielt werden seine beiden Violinkonzerte und die *4. Symphonie*, die *Symphonie concertante* für Klavier und Orchester sowie das ergreifende *Stabat mater* (1925/26). Szymanowski starb am 29. März 1937 in einem Sanatorium in Lausanne an Knochentuberkulose, einer Krankheit, an der er seit seinem vierten Lebensjahr gelitten hatte. SH

Josef Tal
geb. 1910

Tal ist neben dem älteren Paul Ben-Haim (1897 – 1984) der wichtigste israelische Komponist der Gegenwart, Deutschland in mannigfacher Weise verbunden. Er hieß ursprünglich Gruenthal und wurde am 18. September 1910 zu Pinne (bei Posen) geboren. Er studierte in Berlin bei Max Trapp und Heinz Tiessen. 1934 mußte er nach Palästina emigrieren, wo er zunächst als Lehrer, dann als Direktor der israelischen Musikakademie in Jerusalem tätig war, die Leitung des elektronischen Studios in Tel Aviv übernahm und schließlich zum Ordinarius an der Hebräischen Universität ernannt wurde.

Tals kompositorische Entwicklung ist durch die Auseinandersetzung mit Dodekaphonie, Serialismus und Elektronik bestimmt; besonders letztere spielt in seinem Schaffen eine wichtige Rolle. So schrieb er drei Klavierkonzerte und ein Harfenkonzert, in denen die Rolle des Orchesters von elektronischen Klängen übernommen wird, ein Verfahren, das er auch in seiner Oper *Massada – 967* anwandte. Seine Opern *Ashmedai* (1971) und *Die Versuchung* (1976), Parabelstücke über die Macht des Bösen und die Verführbarkeit des Menschen, wurden in Hamburg und München aufgeführt. Die postbabylonische Verwirrung ist Gegenstand der Oper *Der Turm* (UA: Berlin 1987); in der Kammeroper *Der Garten* (UA: Hamburg 1988) erscheint das Paradies unwiederbringlich verloren.

1985 erschien die lesenswerte Autobiographie »Der Sohn des Rabbiners. Ein Weg von Berlin nach Jerusalem«.

Die Versuchung
Oper in zwei Teilen – Text von Israel Eliraz.
UA: München 1976

Eine Gruppe zivilisationsüberdrüssiger Menschen stößt hoch im Gebirge auf der Suche nach einem Ausweg auf einen Mann aus offensichtlich vorzivilisatorischen Zeiten. Sie beschließen, ihn auf das Leben in der Gesellschaft vorzubereiten, und erteilen ihm Lektionen über den Umgang mit Geld, Gott, Frauen und Macht. Er erweist sich, ein Gegenteil Kaspar Hausers, als erschreckend gelehrig, wirft sich zum Messias auf und errichtet eine Gewaltherrschaft. Als er sieht, daß das System des Terrors von selber funktioniert, zieht er sich zurück und begegnet einem jungen Menschen mit dem beziehungsreichen Namen Johannes Kolumbus, der sich trotz der schrecklichen Erfahrungen von neuem auf die Suche macht, nun aber mit der Erkenntnis gewappnet: »Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen.« SH

Georg Philipp Telemann
1681 – 1767

Der am 14. März 1681 in Magdeburg geborene Pfarrerssohn verlor schon im vierten Lebensjahr den Vater und studierte dann nach dem Willen der Mutter Jura, obwohl sich seine außerordentliche musikalische Begabung schon früh gezeigt und er auch bereits Musikunterricht erhalten hatte. Auf dem Weg zur Universität nach Leipzig lernte er 1701 in Halle den jungen Georg Friedrich Händel kennen. Diese Begegnung und das vielseitige Musikleben in Leipzig gaben dann den Ausschlag, daß Telemann sich doch dazu entschloß, Musiker zu werden. Mit Kantaten und einigen Werken für das 1693 eröffnete Leipziger Opernhaus machte er sich schnell einen Namen. 1704 wurde er in Leipzig Organist und Kirchenmusikdirektor, ging aber schon im nächsten Jahr als Kapellmeister an den Hof

des Grafen Erdmann von Promnitz in Sorau, Pleß und Krakau, wo er auch Gelegenheit hatte, die slawische Volksmusik kennenzulernen, die sein Schaffen wesentlich beeinflußte. 1708 trat er in den Dienst des Herzogs Johann Wilhelm von Sachsen-Eisenach und befreundete sich mit dem im nahe gelegenen Weimar wirkenden Johann Sebastian Bach. 1712 ging Telemann nach Frankfurt am Main und 1721 nach Hamburg. Dort war er Musikdirektor der fünf Hauptkirchen mit Ausnahme des Domes, wo Johann Mattheson (1681 – 1764) Musikdirektor war. 1722 lehnte er das ihm angebotene Amt des Leipziger Thomaskantors zugunsten von Johann Sebastian Bach ab und wirkte dann bis zu seinem Tod am 25. Juni 1767 in Hamburg, wo er von 1722 bis 1737 die Oper leitete.

Telemann war einer der berühmtesten Komponisten der Epoche des Übergangs vom Hochbarock zum Rokoko und beherrschte den italienischen und französischen Stil ebenso souverän wie den deutschen Kontrapunkt. Von seiner Zeit über Bach gestellt und später wegen seiner fast unglaublichen Produktivität oft als Vielschreiber geschmäht, wird er heute gerechter beurteilt und als bedeutender Repräsentant einer großbürgerlichen allumfassenden kirchlich-weltlichen Musikpraxis gewürdigt. Er schrieb u. a. etwa 40 Opern, rund 600 Instrumentalwerke wie Suiten, Konzerte, Serenaden und Ouvertüren, 44 Passionen, 35 Oratorien, 12 vollständige Jahrgänge Kantaten und Motetten, für jeden Sonn- und Feiertag eine, etwa 700 Arien sowie außerdem zahllose Kammermusikwerke.

Aus der Fülle dieses Schaffens seien die Passionen *Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus* (Brockes-Passion), *Der Tod Jesu* (Ramler-Passion) und *Seliges Erwägen*, die Oratorien *Die Auferstehung, Der Tag des Gerichts, Der Messias* nach Klopstock und *Ino* und von den weltlichen Kantaten die beliebte *Schulmeister-Kantate*, die *Kanarienvogel-Kantate, Die Tageszeiten*, die *Singende Geographie*, eine Kantate über den geographischen Lehrstoff am Gymnasium, und die *Frühlings-Kantate »Alles redet und singet«* hervorgehoben. Von seinen nur zum Teil vollständig erhaltenen Opern sind heute fast nur noch *Der geduldige Sokrates* (1721), *Der neumodische Liebhaber Damon* (1728) und vor allem *Emma und Eginhard* (1728) einem verhältnismäßig größeren Kreis von Freunden früher deutscher Opernmusik bekannt. Das noch vor Pergolesis »La serva padrona« (»Die Magd als Herrin«) entstandene heitere Intermezzo *Pimpinone oder Die ungleiche Heirat* (UA: Hamburg 1725) gilt als früheste deutsche komische Oper. Durch die lange vor Gluck und Mozart angewandte musikalische Charakterisierungskunst der Personen und Situationen in Instrumentierung und Motivik war Telemanns Opernschaffen von großer Bedeutung.

Von Telemanns Instrumentalwerken sind die *Tafelmusik*, das *Flötenkonzert* D-Dur, das *Oboenkonzert* e-moll, das *Trompetenkonzert* D-Dur und das *Bratschenkonzert* G-Dur am populärsten. Auch seine *Quartette*, die meistens mit Flöte besetzt sind, seine *Sonaten* mit Flöte und die *Trio-Sonaten* mit Flöte sind oft im Konzertsaal zu hören.

Ambroise Thomas
1811 – 1896

Der am 5. August 1811 in Metz geborene Charles Louis Ambroise Thomas studierte am Pariser Konservatorium und erhielt 1832 den Rompreis. Von seinen zahlreichen Opern und Balletten konnten sich nur das Ballett *La Gipsy* (UA: Paris 1839) und die Opern *Le Caïd* (UA: Paris 1849) und *Le Songe d'une Nuit d'Eté* (UA: Paris 1850) längere Zeit auf der Bühne behaupten, bis ihm mit *Mignon* (UA: Paris 1866) und *Hamlet* (UA: Paris 1868) zwei große Erfolge gelangen. Besonders die Oper

Mignon war ein echter Welterfolg und wird noch heute zuweilen aufgeführt. Die elegant-graziöse und melodienselige Musik dieses Werkes zeigt am deutlichsten die Verwandtschaft von Thomas mit Charles Gounod. Die Arien »Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn« und »Titania ist herabgestiegen« aus *Mignon* wurden weit über die Oper hinaus populär. Außerdem schrieb Thomas u. a. große *Chorwerke*, *Kammermusik* und *Klavierstücke*, doch außer *Mignon* sind heute all seine Werke so gut wie vergessen.

Nachdem Thomas schon 1851 als Nachfolger Gasparo Spontinis in die Akademie der Künste gewählt worden war, wurde er nach François Aubers Tod 1871 Direktor des Konservatoriums. Er starb am 12. Februar 1896 in Paris als einer der angesehensten französischen Opernkomponisten seiner Zeit.

Mignon

Oper in drei Akten – Text von Michel Carré und Jules Barbier nach dem Roman »Wilhelm Meisters Lehrjahre« von Johann Wolfgang von Goethe.

UA: Paris 1866

Personen: Lothario (B-Bar) – Mignon, seine Tochter (MS) – Wilhelm Meister (T) – Philine, Schauspielerin (S) – Laertes, Schauspieler (T) – Friedrich (T) – Jarno, Anführer einer Zigeunertruppe (B) – Antonio, ein Diener – Zigeuner, Bürger, Volk, Schauspieler, Hofgesellschaft.

Ort und Zeit: Deutschland und Italien um 1790.

Schauplätze: Hof eines Gasthauses; Theatergarderobe im Schloß; im Schloßpark; in einem italienischen Schloß; Uferlandschaft am Gardasee.

Im Hof eines Wirtshauses laden die Bürger den fahrenden Sänger und Harfner Lothario ein, mit ihnen zu trinken. Er erzählt ihnen, daß ihm die geliebte Tochter im Kindesalter geraubt wurde. Vorbeiziehende Zigeuner wollen eine Vorführung geben, doch es kommt zu einem Zwischenfall. Die junge Mignon weigert sich zu tanzen und wird dafür von Jarno, dem Anführer der Zigeunertruppe, mit Stockschlägen bedroht. Wilhelm Meister, ein junger Bürgerssohn, schützt das Mädchen. Laertes und Philine, zwei Komödianten einer wandernden Schauspielertruppe, haben den Vorfall beobachtet und machen sich mit Wilhelm Meister bekannt. Der junge Bürger verliebt sich in Philine.

Aus Mitleid kauft Wilhelm Meister das Mädchen Mignon von den Zigeunern frei und nimmt sie als Page zu sich. Sie erzählt, daß sie von ihrer Herkunft nichts weiß und auch nicht sagen kann, wie sie zu den Zigeunern gekommen ist. Sie erinnert sich nur dunkel an ein südliches Land, in dem sie wohl einst gelebt hat.

Im Schloß, wohin die Schauspielertruppe zu einem Gastspiel eingeladen wurde, bereitet Philine sich auf ihren Auftritt als Titania im »Sommernachtstraum« vor. Wilhelm Meister und die als Page gekleidete Mignon kommen zu ihr in die Garderobe. Philines Koketterie gegenüber Wilhelm Meister erweckt Mignons Eifersucht. Allein gelassen, legt sie ihr Pagengewand ab und zieht ein Kleid von Philine an. Wilhelm Meister bewundert ihre Schönheit, erkennt aber ihre Eifersucht auf Philine und beschließt, sich von Mignon zu trennen. Philine verspottet Mignon, die weinend fortgeht und wieder zu den Zigeunern zurückkehren will. Im Schloßpark begegnet Mignon dem Harfner Lothario und klagt ihm ihr Leid. Verzweifelt wünscht sie, daß ein vernichtendes Feuer das Theater und das Schloß in Schutt und Asche legen möge.

Nach der Theateraufführung wird im Park gefeiert. Philine schickt Mignon ins Theater, um die Blumen zu holen, die ihr Wilhelm Meister verehrt hat. Da bricht ein Brand aus; Lothario hat im Schloß Feuer gelegt. Wilhelm Meister rettet Mignon aus dem brennenden Schloß.

Zusammen mit Lothario hat Wilhelm Meister, der sich seiner Liebe zu Mignon bewußt geworden ist, die Schwerkranke auf ein Schloß nach Italien gebracht. Hier kehrt dem alten Lothario, der durch die Entführung seines Kindes einen Schock erlitten hatte, die Erinnerung zurück: Es ist sein Schloß, und untrügliche Zeichen bestätigen, daß Mignon seine als Kind von den Zigeunern entführte Tochter ist.

Michael Tippett
geb. 1905

Nach dem Tod von Benjamin Britten gilt Tippet unangefochten als Englands bedeutendster lebender Komponist. Er wurde am 2. Januar 1905 in London geboren, studierte bei dem marxistisch ausgerichteten Alan Bush, bei R. O. Morris und den Dirigenten A. Boult und M. Sargent. Er leitete in den 30er Jahren Gewerkschaftschöre und ein Arbeitslosenorchester am Morley College. 1970–1974 war er künstlerischer Direktor des Bath Festival, heute lebt er zurückgezogen in Sussex und beschäftigt sich neben seinen muskalischen Projekten mit Baumzucht.

In seiner Musik kultiviert Tippet, hervorragender Kenner der elisabethanischen Zeit, eine komplexe Polyphonie, auch seine Rhythmik ist polymetrisch reich durchgebildet. In harmonischer Hinsicht ist er weitgehend tonal gebunden und bedient sich souverän aller stilistischen Merkmale vom Mittelalter bis zum Jazz. Seinen ersten großen Erfolg hatte er mit dem Oratorium *A Child of our Time* (1944), ein Werk des humanen Appells, vergleichbar Brittens berühmtem »War Requiem«. Seine Opern, für die er sich die Texte selbst schrieb, sind Allegorien der Selbstfindung, meist über mannigfache Bildungsanleihen vermittelt. Sie wurden auch in Deutschland aufgeführt: *The Midsummer Marriage*, *King Priam* (UA: 1962 zur Einweihung der neuen Kathedrale von Coventry, deutsche EA: Karlsruhe 1963), *The Knot Garden* und *The Ice Break*. Als Summe seines Schaffens kann das 1984 uraufgeführte zehnsätzige Oratorium *The Mask of Time* gelten. Daneben entstanden vier Symphonien, ein Konzert für zwei Streichorchester, Chormusik und Liederzyklen.

A Child of our Time (Ein Kind unserer Zeit)
Oratorium für vier Soli. Chor und Orchester.
UA: London 1944

Der Vorwurf zu diesem Oratorium basiert auf der Grynszpan-Tragödie. Der junge jüdische Emigrant erschoß im November 1938 in Paris den deutschen Botschaftssekretär von Rath und löste dadurch das Judenpogrom der Kristallnacht aus. Für Tippett ein Modellfall zur Darstellung unterdrückter Minoritäten überhaupt.
Das Werk enthält Rezitative, reflektierende Arien und dramatische Chöre. Anstelle des Chorals stehen fünf Negro Spirituals, darunter das machtvolle »Deep River«.

Opern

The Midsummer Marriage
(Die Mittsommernachtshochzeit)
Oper in drei Akten.
UA: London 1955; deutsche EA: Karlsruhe 1973

Eine schwer durchschaubare symbolische Handlung, in der die Welt der »Zauberflöte« und des »Sommernachtstraums« kombiniert erscheinen. Zwei Paare, ein heroisches (Jennifer und Mark) und ein buffoneskes (Bella und Jack) werden auf ihrem Prüfungsweg von dem geheimnisvollen Geschäftsmann King Fisher in Versuchung geführt, erfahren aber die Hilfe ebenso geheimnisvoller Priester und einer Wahrsagerin (Sosotris). Der Komponist hat aus dieser Oper eine Folge von »Rituellen Tänzen« zu einer Konzert-Suite zusammengestellt. Sie stellen eine mythische Verbindung zwischen Jahreszeiten und den vier Elementen her: 1. Die Erde im Herbst (Die Hündin jagt den Hasen), 2. Das Wasser im Winter (Der Otter jagt den Fisch), 3. Die Luft im Frühling (Das Habichtsweibchen jagt den Vogel), 4. Das Feuer im Sommer (Das freiwillige menschliche Opfer).

The Knot Garden (Der Irrgarten)
Oper in drei Akten.
UA: London 1970; deutsche EA: Gelsenkirchen 1987

Der Titel läßt sich nur schwer verdeutschen. Er bedeutet eigentlich Ziergarten, aber »knot« bedeutet im Englischen auch Verwicklung jeder Art, so daß man sinngemäß *Das Gartenlabyrinth* oder *Der Irrgarten* sagen könnte.
Die Oper ist doppelbödig und bezieht sich in ihren Gestalten auf Shakespeares »Sturm«. In beiden Stücken sind Liebe und Macht die zentralen Themen.
Der Psychoanalytiker Mangus berichtet eingangs, daß er geträumt habe, er sei Prospero.
Der 1. Akt, »Konfrontation«, zeigt die Entfremdung von Eheleuten. Faber, ein 35jähriger Ingenieur, lebt beziehungslos neben seiner Frau Thea, einer Gärtnerin, da-

hin. Ihre Pflegetochter Flora sieht sich der Begehrlichkeit des Mannes ausgesetzt. Theas Schwester Denise kehrt zurück, eine unbeugsame Freiheitskämpferin, die durch die Erfahrung von Gefangenschaft und Tortur gegangen ist.
Dazu kommen zwei Farbige, Mel und Dov, Schriftsteller und Musiker, so daß im darauffolgenden Labyrinth-Akt das Wechselspiel der Wahlverwandschaften sich wie in Mozarts »Così fan tutte« oder »Figaro« austoben kann.
Im 3. Akt verwandeln sich die Figuren in Gestalten aus Shakespeares »Sturm«. Dov-Ariel löst sich aus seiner homosexuellen Bindung zu Mel-Caliban, der in Denise eine Gefährtin findet. Faber-Ferdinand und Thea finden wieder zueinander, Flora-Miranda, zur Frau erwacht, geht erwartungsvoll dem Leben entgegen.
Die Partitur dieser hochsymbolischen, der Archetypenlehre C. G. Jungs verpflichteten Oper bedient sich zwölftöniger Reihen, komplizierter rhythmischer Unterteilungen und stellenweiser Anleihen an den Jazz.

The Ice Break (Der Eisgang oder **Wenn das Eis bricht)**
Oper in drei Akten.
UA: London 1977; deutsche EA: Kiel 1978

Tippett hat seiner Oper ein Villon-Motto vorangestellt: »Ihr Menschenkinder, die ihr nach uns lebt, laßt euer Herz nicht gegen uns verhärten.« Der Appell an die Mitmenschlichkeit verzichtet auf metaphysische Rückversicherung. So rät der auf einem Laserstrahl niederfahrende Bote aus dem All: »Kümmert euch um die Erde, Gott kümmert sich um sich selbst.« Lev, ein 50jähriger Jude, trifft nach 20jähriger schuldloser Haft in einem Zwangsarbeitslager auf dem Flughafen seine Frau Nadia wieder. Ihr Sohn Yuri kann aber mit seinem Vater nichts anfangen, er wartet mit der harrenden Menge auf das Eintreffen des schwarzen Champions Olimpion, dem seine Freundin Gayle verfallen ist. Es kommt zu blutigen Zusammenstößen zwischen Schwarz und Weiß und erst, als Yuri schwer verletzt wird, findet er eine Beziehung zu seinem Vater. SH

Ernst Toch
1887 – 1964

Ernst Toch, geboren am 7. Dezember 1887 in Wien, war eine der führenden Persönlichkeiten und einer der aktivsten Vorkämpfer im Bereich der neuen Musik in den 20er und 30er Jahren, bevor das Dritte Reich seine Musik als »entartet« verbot und ihn zur Emigration zwang. In seiner Jugend nahm er auf Wunsch seiner Eltern das Studium der Medizin an der Universität Wien auf, obwohl er schon als Kind heimlich Noten von Bach und Mozart studiert und in Anlehnung daran Kompositionsversuche unternommen hatte. Während des Medizinstudiums (1906 – 1908) komponierte er als Autodidakt weiter. Die Entscheidung, sich gänzlich der Musik zu widmen, fiel, als er 1909 den Musikpreis der Stadt Frankfurt (wo Max Reger der Jury angehörte) und 1910 den Mendelssohn-Preis der Stadt Berlin erhielt. 1913 wurde er Lehrer an der Hochschule für Musik in Mannheim. Diese Tätigkeit wurde durch den Ersten Weltkrieg unterbrochen, als Toch seinen Wehrdienst als österreichischer Offizier leistete. Sein frühes Schaffen wurde vier Jahre hintereinander mit dem österreichischen Staatspreis für Komposition ausgezeichnet. Tochs Bewunderung für Brahms, die in seinen späten Schriften noch Ausdruck findet, war in den frühen Kompositionen auch zu spüren, aber nach dem Krieg fand ein Stilwandel statt. Nun kultivierte Toch das Grenzgebiet zwischen Tonalität und Atonalität, allerdings mit einem lyrisch-romantischen Anstrich (das *Cellokonzert* op. 35, 1926) und einem Zug zum Grotesken (die zugleich strenge und lustige *Fuge über die Geographie* für Sprechchor). Aufführungen des *1. Klavierkonzerts* (Düsseldorf 1926) und der komischen Oper *Die Prinzessin auf der Erbse* (Baden-Baden 1927) fanden große Beachtung und halfen, seinen Ruf als Komponist zu festigen.
1929 zog er nach Berlin; 1932 spielte er eigene Werke auf einer Tournee in den USA, wo er 1934 eine neue Heimat fand, nachdem er Nazi-Deutschland verlassen mußte. Seine erste Komposition in Amerika war *Big Ben Variationen* für Orchester op. 62 über das Motiv der Stundenglocke des Londoner

Parlamentsgebäudes, das er auf dem Weg in die Emigration hörte. Dasselbe Motiv ertönt bei Vaughan Williams in »A London Symphony« (1913), aber bei Toch bedeutet es mehr als Lokalkolorit: Für ihn schlug die Glocke die Stunde des Abschieds von Europa und des Aufbruchs in ein neues Leben. 1936 siedelte er von New York nach Los Angeles über, wo er amerikanischer Staatsbürger wurde. 1950, bei seinem ersten Besuch im Nachkriegsdeutschland, machte Toch, der ein ausgezeichneter Pianist war, einige Rundfunkaufnahmen eigener Werke. 1950–1958 lebte er zeitweilig in der Schweiz. Tochs bekannteste *Symphonie*, die *3.* (op. 75, 1954/55), ein Auftragswerk des American Jewish Tercentenary Committee of Chicago, wurde 1955 in Pittsburgh, Pennsylvania uraufgeführt, bald danach in Wien gespielt und erhielt 1956 den Pulitzerpreis für Musik. Im letzten Jahrzehnt vor seinem Tod vollendete er vier weitere Symphonien. Seit 1958 lebte Toch wieder in Santa Monica, Kalifornien, wo er am 1. Oktober 1964 starb. LB

Jan Václav Tomášek
1774 – 1850

Tomášek war zweifellos auf der Sonnenseite des Lebens zur Welt gekommen. Doch all die günstigen Voraussetzungen, die ihm, im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen, manche Widrigkeit ersparten, konnten nicht verhindern, daß sein einst in ganz Europa gefeierter Name immer mehr in Vergessenheit geriet. Seine musikalischen Grundlagen erwarb sich der am 17. April 1774 in Skuteč geborene Komponist autodidaktisch und entwickelte sie zu höchster Vollendung weiter. Aus seiner 1820 gegründeten Musikschule gingen mehrere namhafte Komponisten hervor. Tomášek pflegte engen Kontakt mit den Großen seiner Zeit, nicht zuletzt mit Goethe, der Tomášeks Vertonungen einiger seiner Gedichte denen Beethovens nachweislich vorzog. Obgleich Tomášek immer wieder im Lied, seinem Klavier- und Chorwerk das tschechische Erbe aufgriff und sich sogar theoretisch für die böhmische Volksmusik einsetzte, blieb er nur Vorläufer der sich erst später voll entwickelnden, national orientierten Musik. In seinen Hauptwerken – den *Opern*, *Symphonien*, *Klavierkonzerten*, dem *Klaviertrio* op. 7, den *Klaviersonaten* und insbesondere den seine Nachwelt stark beeinflussenden *Eklogen*, *Rhapsodien* und *Dithyramben* für Klavier – blieb er bis zu seinem Lebensende (er starb am 3. April 1850) doch dem klassischen, aufgeklärten Stil verhaftet. JK

Manfred Trojahn
geb. 1949

Der am 22. Oktober 1949 in Cremlingen geborene Komponist Manfred Trojahn gehört mit Wolfgang Rihm, Hans-Jürgen von Bose zur Trias der Komponisten, die unter dem Signet »Neue Einfachheit« firmieren.

An der Staatlichen Hochschule für Musik in Hamburg studierte Trojahn von 1970 – 1974 bei Diether de la Motte Komposition und bei Karlheinz Zöller Föte. In dieser Zeit besuchte er auch Kurse von György Ligeti. 1974 erhielt er den Förderpreis für junge Komponisten ernster Musik der Stadt Stuttgart, 1975 das Bachpreis-Stipendium der Freien und Hansestadt Hamburg. 1979/80 verbrachte

Trojahn als Stipendiat in der Villa Massimo in Rom; 1991 übernahm er eine Kompositionsklasse an der Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf.

Trojahn selbst versteht sich als zeitgenössischer Komponist, der sich nicht scheut, auf das bewährte Material traditioneller Musik zurückzugreifen, um es in eine auf unmittelbaren Ausdruck angelegte Musiksprache einzuweben. Dem Dogma serieller, oder überhaupt jeder puristischen modernen Schreibweise sich widersetzend, arbeitet Trojahn mit tonalen Elementen.

So schreibt Trojahn hauptsächlich für das klassisch-romantische Instrumental-Ensemble. Traditionsreiche Gattungen, wie das Steichquartett (*3 Streichquartette* 1976–1983) oder die Symphonie (*3 Symphonien* 1974–1984) werden aufgegriffen, um das innovative Moment einer radikalen Subjektivität an der Tradition zu brechen. Der Einfluß Mahlers ist überdeutlich in der *2. Symphonie* zu vernehmen. Mahlersche Adagio-Gestik und üppiger Streicherklang lassen verwandtschaftliche Bezüge deutlich hörbar werden. In *Architectura caelestis* (1974–1976) für Frauenchor und großes Orchester nach einem Bild des Wiener Manieristen Ernst Fuchs lassen sich noch mikropolyphonische Techniken aus der Lehrzeit bei György Ligeti ausmachen.

Eine Zäsur in der musiksprachlichen Entwicklung Trojahns markieren die *5 See-Bilder* (1983) für Mezzosopran und großes Orchester (UA des Gesamtzyklus 1984 in Hamburg). Man nimmt hier nervöse symphonische Gesten und eine schwermütige Grundstimmung wahr, die dem symphonischen Kosmos der skandinavischen Symphoniker Allan Pettersson oder Jean Sibelius entnommen sein könnten. Im Sinne von Hans Werner Henze fühlt er sich einer »musica impura« verpflichtet, die sich ungebunden einer Vielheit von musikalischen Schreibweisen bedient. Neoklassizistische Elemente sind im 1982 entstandenen Flötenkonzert zu erkennen, das Trojahns Lehrer Karlheinz Zöller gewidmet ist, der auch den Solopart der Uraufführung spielte.

An aktuelle Avantgarde-Traditionen knüpft Trojahn mit seinen 7 Ballett-Szenen ... *une campagne noire de soleil* (... ein Land schwarz von der Sonne; seit 1982) an. Der Komponist versucht zwei gänzlich unterschiedliche Zeitabläufe spielen zu lassen. Anregungen hierzu bekam Trojahn literarisch durch Albert Camus' Beschreibung einer algerischen Ruinenstadt. Musikalische Einflüsse sind in der Polyrhythmik afrikanischer Musik zu suchen.

Die Oper *Enrico quarto* (UA: Schwetzingen 1991), nach einem Schauspiel von Luigi Pirandello, stellt den vorläufigen Höhepunkt in Trojahns kompositorischem Schaffen dar. Ein burleskes Stück, das die Thematik Wahnsinn, Schein und Sein in der bürgerlichen Gesellschaft mit an Rossini gemahnender Leichtigkeit gestrafft vorträgt. SA

Pjotr Iljitsch Tschaikowski 1840 – 1893

Der am 7. Mai 1840 in Wotkinsk (Ural) geborene Sohn eines Hüttendirektors zeigte schon in früher Jugend eine leidenschaftliche Begeisterung für Musik. Vor allem improvisierte er gern am Klavier, jedoch fiel niemandem seine außerordentliche Begabung auf. So begann er im Alter von 10 Jahren an der Rechtsschule in St. Petersburg zu studieren, und nach 9 Jahren erhielt er eine Anstellung als Beamter im Justizministerium. Erst nach 1861 gab Tschaikowski seiner Neigung zur Musik nach und studierte von nun an am Konservatorium in St. Petersburg bei Anton Rubinstein Komposition, dazu noch Klavier, Flöte und Orgel. Die drei Studienjahre standen in starkem Kontrast zu seinem früheren Beamtenleben: Aus dem Lebemann, der sich gern gesellschaftlichen Vergnügungen hingab,

war ein ernsthaft arbeitender Musiker mit bescheidener Lebensführung geworden.

1866 berief ihn Nikolaj Rubinstein, der Bruder seines Lehrers, ans Moskauer Konservatorium, wo er 11 Jahre lang Musiktheorie unterrichtete. In dieser Zeit komponierte er eine Reihe von Werken, in denen er seinen eigenen Stil immer stärker ausprägte und die ihm erste größere Erfolge eintrugen, so u. a. 4 Opern, die *Symphonien 1–3*, (1866, 1872, 1875), das bis heute sehr bekannte *1. Klavierkonzert* (1875) und *Schwanensee*, sein erstes großes Ballett (1876). Erholung von seiner Arbeit – er war auch als Musikkritiker tätig – suchte er bei verschiedenen Auslandsreisen nach Deutschland, Italien und Frankreich. Im Sommer 1877 heiratete Tschaikowski Antonia Miljukowa. Er hoffte, dadurch von Gewissensfragen befreit zu werden, die ihn aufgrund seiner von ihm selbst nicht akzeptierten Homosexualität quälten. Aber die Ehe geriet zum hoffnungslosen Desaster, aus dem Tschaikowski nach 3 Monaten für immer flüchtete. Im selben Jahr machte der seelisch labile, immer wieder von Depressionen belastete Komponist glücklicherweise die für ihn lebensentscheidende Bekanntschaft mit Nadescha Filaretowna von Meck. Sie bewunderte sein Schaffen und befreite ihn von allen materiellen Sorgen, indem sie ihm eine jährliche Pension aussetzte. Darüber hinaus verband beide eine tiefe, etwa 14 Jahre andauernde Freundschaft, die sich in mehr als 1200 Briefen ausdrückte. Einer persönlichen Begegnung gingen beide Zeit ihres Lebens aus dem Weg. Nach 1877 konnte sich Tschaikowski also ganz seinem kompositorischen Schaffen widmen. Es entstanden nun bedeutende Werke wie die Oper *Eugen Onegin* (1878) und das *Violinkonzert* (1878).

Pjotr Iljitsch Tschaikowski, um 1890

In der Folgezeit lebte Tschaikowski bei wachsendem Ruhm, häufig den Wohnort wechselnd, im Spannungsfeld zwischen von ihm ersehnter Zurückgezogenheit und Teilnahme am gesellschaftlichen Leben.In den 80er Jahren fanden seine Kompositionen in Europa und Amerika immer größeren Beifall, und er begann auch im Ausland häufiger selbst als Dirigent aufzutreten. 1890 entstand die Oper *Pique Dame*. Im gleichen Jahr wurde auch sein Ballett *Dornröschen* uraufgeführt, und er begann mit der Kompositon des Balletts *Der Nußknacker*. Alle drei Werke gehören heute noch zu den beliebtesten Stücken im Bühnenrepertoire. 1893 dirigierte Tschaikowski die Uraufführung seiner *6. Symphonie*, der »Pathétique«, die er als sein bestes Werk betrachtete, und starb 9 Tage danach, am 6. November 1893, als Opfer einer Choleraepidemie. Die Umstände seines Todes lassen einen Freitod nicht ganz ausschließen.

Mit Tschaikowski war der erste große Komponist Rußlands gestorben, der sich in einer internationalen Musiksprache ausdrückte, allerdings ohne dabei seine nationale Identität zu verlieren. In seiner vor allem auf der Melodie basierenden Musik schafft Tschaikowski Originalmelodien, deren Verwandtschaft mit der russischen Volksmusik unverkennbar ist. Und selbst wenn dies nicht der Fall ist, stellen seine Werke eine Atmosphäre her, die man als »russisch« empfindet. Daß er ein vollkommen dem Westen angepaßter Komponist war, der sich gelegentlich der russischen Volksmusik bediente – dieser ihm oft vor allem von russischen Komponisten wie Mussorgski und Borodin gemach-

te Vorwurf trifft also nicht zu. Neue musikalische Formen zu erfinden war nicht die besondere Begabung Tschaikowskis. Er hielt sich an »klassische« Formen, die er von Werk zu Werk dem jeweils angestrebten Ausdruck anpaßte. Durch diese strenge Formbindung wurde das sehr Gefühlsbetonte seiner Kompositionen einer Disziplin unterworfen, die ihr zugute kam. Dennoch ist es gerade die gelegentlich ausufernde Gefühlsseligkeit seiner Musik, die zu seiner Zeit wie heute Kritiker fand. Es ist die Frage, ob man diese Geringschätzung nicht als ästhetischen Snobismus einstufen muß, denn im krassen Widerspruch dazu steht Tschaikowskis anhaltende Beliebtheit beim Publikum.

Viele seiner Werke gehören noch heute zum ständigen Bühnen- und Konzertrepertoire und sind weltweit populär. Das gilt von seiner Instrumentalmusik vor allem für die *Symphonien Nr. 4, 5* und *6*, für das *Klavierkonzert Nr. 1* b-moll op. 23/1875), das *Violinkonzert* D-Dur op. 35 (1878), für die *Variationen über ein Rokokothema* für Violoncello und Orchester op. 33 (1876), das nach italienischen Volksliedmotiven gestaltete *Capriccio italien* op. 45 (1880), die symphonischen Dichtungen *Romeo und Julia* (ohne Opuszahl; 1869) und *Francesca da Rimini* op. 32 (1876), für die *Streicherserenade* C-Dur op. 48 (1880) und für einige kammermusikalische Werke wie die drei *Streichquartette* D-Dur op. 11 (1871), F-Dur op. 22 (1874) und es-moll op. 30 (1876).

Bühnenwerke

Von Tschaikowskis Opern haben sich *Eugen Onegin* (UA: Moskau 1879) und *Pique Dame* op. 68 (UA: St. Petersburg 1890) durchgesetzt. Besonders *Eugen Onegin* ist wegen seiner gefühlstiefen lyrischen Seelenschilderungen seit langem ein Standardwerk der internationalen Opernbühne. Von hohem musikalischem Rang sind auch Tschaikowskis klassische Ballettschöpfungen *Schwanensee* (UA: Moskau 1877), *Dornröschen* (UA: St. Petersburg 1890) und *Der Nußknacker* (UA: St. Petersburg 1892).

Schwanensee

Ballett in vier Akten – Libretto von V. P. Begitschew und Wassili Geltzer.
UA: Moskau 1877
Personen: Prinz Siegfried – Die Königin, seine Mutter – Benno, sein Freund – Wolfgang, sein Erzieher – Rotbart, ein böser Zauberer – Odile, seine Tochter – Odette, die Schwanenkönigin, eine verzauberte Prinzessin – Hofgesellschaft, Jagdgefolge des Prinzen, Schwanenmädchen.
Ort und Zeit: Märchenland und Märchenzeit.
Schauplätze: im Königsschloß und an dem im Wald gelegenen Schwanensee.

Dieses romantische Märchen gehört zu den schönsten Partituren der klassischen Ballettliteratur.
Bei einem Spaziergang im Wald geriet Prinzessin Odette in den Bereich des bösen Zauberers Rotbart, der sie und ihre Gefährtinnen in Schwäne verwandelte. Nur zwischen Mitternacht und Morgendämmerung dürfen sie ihre menschliche Gestalt annehmen. Schwört ein Mann in diesen Stunden der Prinzessin ewige Treue, dann kann der Zauber gebrochen werden. Wird jedoch der Treueschwur nicht gehalten, muß sie ein Schwan bleiben.
Auf dem Schloß wird der Geburtstag des Prinzen Siegfried gefeiert. Da fliegt ein Schwarm wilder Schwäne über den Park. Prinz Siegfried bricht mit seinen Jagdgenossen auf und verfolgt die Vögel bis zu dem Waldsee im Bereich des Zauberers Rotbart. Um Mitternacht nehmen die Schwäne menschliche Gestalt an, und die Schwanenkönigin wird zur Prinzessin Odette. Prinz Siegfried verliebt sich in sie und schwört ihr ewige Treue. Auf einem Ball im Schloß soll Prinz Siegfried seine Braut wählen, doch er weigert sich. Da taucht der Zauberer Rotbart als fremder Gast mit seiner Tochter Odile auf. Er will Prinz Siegfried dazu bringen, seinen Treueschwur zu brechen. Deshalb gibt er seiner Tochter das Aussehen der Prinzessin Odette. Der Prinz erliegt der Sinnestäuschung und wählt sie zu seiner Braut. Während der Zauberer triumphiert, erkennt Prinz Siegfried seinen Irrtum. Er eilt zum Schwanensee, um seine Geliebte um Verzeihung zu bitten. Odette vergibt ihm, doch sie kann den Treuebruch nicht ungeschehen machen. Sie beschließen, gemeinsam den Tod im See zu suchen, aber die Kraft der Liebe überwindet den Tod und bricht den Zauberbann.

Eugen Onegin

Oper in drei Akten – Text von Konstantin Schilowski und vom Komponisten nach dem gleichnamigen Versroman von Alexander Puschkin.
UA: Moskau 1879
Personen: Larina, Gutsbesitzerin (MS) – Tatjana (S) und Olga (A), ihre Töchter – Filipjewna, Amme (A) – Eugen Onegin (Bar) – Lenski, sein Freund, ein Dichter (T) – Saretzki (B) – Fürst Gremin (B) – Ein Hauptmann (B) – Triquet, ein Franzose (T) – Guillot, Kammerdiener – Landleute, Gutsbesitzer, Ballgäste, Offiziere.

Eugen Onegin. Fernsehinszenierung 1972.
Tatjana: Teresa Stratas; Onegin: Hermann Prey

Ort und Zeit: Rußland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.
Schauplätze: Vor dem Landhaus Larinas; Tatjanas Zimmer; im Garten des Landhauses; im Landhaus Larinas; an einem Flußufer; im Petersburger Palais des Fürsten Gremin.

Der junge Dichter Lenski ist mit Olga verlobt und führt seinen Freund Eugen Onegin im Landhaus seiner zukünftigen Schwiegermutter, der Gutsbesitzerin Larina, ein. Olgas Schwester Tatjana faßt sofort eine tiefe Zuneigung zu dem weltmännischen Eugen Onegin. In einem Brief gesteht sie ihm ihre Liebe. Onegin hat für diese Herzensbeichte eines rührend naiven und romantischen jungen Mädchens kein Verständnis und ist darüber hinaus auch nicht bereit, sich durch eine Heirat zu binden. Tief verletzt über die Abweisung und Mißachtung ihrer Gefühle zieht sich Tatjana zurück, während Eugen Onegin übermütig ihrer Schwester Olga den Hof macht. Von Saretzki angestachelt, wird Lenski von blinder Eifersucht erfaßt, und es kommt zu einem sinnlosen Duell, bei dem Eugen Onegin seinen Freund Lenski tötet.
Viele Jahre später kehrt der außer Landes gegangene Eugen Onegin als gereifter Mann in die Heimat zurück. Auf einem Ball trifft er Tatjana wieder, die inzwischen den Fürsten Gremin geheiratet hat. Nun begreift er, was er an Tatjana verloren hat, und gesteht ihr seine Liebe. Obwohl Tatjana ihre einstige Leidenschaft für Eugen Onegin nie vergessen hat, läßt sie sich von seiner stürmischen Werbung nicht hinreißen. Sie fühlt sich ihrem Mann verbunden und weist Eugen Onegin ab.
Das einfache Handlungsgefüge kann die besondere Eigenart dieser Oper nicht wiedergeben, denn die Wirkung liegt vorwiegend in der subtilen Schilderung von Stimmungen und psychischen Vorgängen.

Pique Dame
Oper in drei Akten – Text von Modest Iljitsch Tschaikowski nach der gleichnamigen Novelle von Alexander Puschkin.
UA: Moskau 1890
Personen: Hermann (T) – Graf Tomski (Bar) – Fürst Jeletzki (Bar) – Tschekalinski (T) – Surin (B) -Tschaplitzki (T) – Narumow (B)) – Ein Festordner (T) – Die Gräfin (MS) – Lisa, ihre Enkeltochter (S) – Pauline, deren Freundin (A) – Die Gouvernante (A) – Mascha, Kammermädchen (S) – Spaziergänger, Gouvernanten, Ammen, Kinder, Gäste, Spieler, maskierte Ballbesucher.
Personen des Intermezzos: Chloe (S) – Daphnis (A) – Plutus (Bar).
Ort und Zeit: St. Petersburg, Ende des 18. Jahrhunderts.
Schauplätze: Parkpromenade; Lisas Zimmer; Ballsaal in einem Palais; Schlafzimmer der Gräfin; Kasernenstube; am Ufer der Newa; Spielsalon.

Die Oper schildert die Lebenstragödie des russischen Offiziers Hermann, der von der Spielleidenschaft erfaßt wird und dafür die Geliebte, seine Ehre und schließlich sein Leben opfert. Er hat erfahren, daß Lisas Großmutter, eine reiche Gräfin, einst eine sehr schöne Frau gewesen sei und wegen ihrer ehemaligen Spielleidenschaft Pique Dame genannt wird. Man erzählt, daß sie in ihrer Jugend in Paris Hab und Gut beim Kartenspiel verloren habe.
Dann habe sie sich mit einer Liebesnacht das Geheimnis von drei Karten erkauft und damit ein ungeheures Vermögen erworben. Es sei ihr prophezeit worden, daß ein Verliebter, der durch sie das Geheimnis dieser drei Karten erfährt, zu ihrem Mörder werden wird. Hermann beschließt, Lisa zu benutzen, um von der alten Gräfin das Kartengeheimnis zu erfahren. In der Nacht steigt er in das Haus der reichen Gräfin ein und gesteht der bei ihr lebenden Lisa seine Liebe. Lisa, die mit dem Fürsten Jeletzki verlobt ist, will ihn abweisen, erliegt jedoch schließlich seiner leidenschaftlichen Werbung.
Bei einem Maskenball bemerkt Fürst Jeletzki Lisas Veränderung. Er bittet sie, sich ihm anzuvertrauen, doch kühl entzieht sie sich ihm. Sie gibt Hermann den Schlüssel zu einem geheimen Eingang ins Haus der Gräfin. Er soll den Ball noch vor der Gräfin verlassen,

da er durch deren Schlafzimmer gehen muß, um in Lisas Zimmer zu kommen.
Die vom Ball heimgekehrte Gräfin weist die Dienerschaft aus dem Zimmer, weil sie mit den Erinnerungen an ihre Jugendzeit im eleganten Paris allein sein will. Da kommt Hermann und verlangt von ihr das Geheimnis der drei Karten. Die Gräfin bleibt hartnäckig stumm, und er bedroht sie deshalb mit einer Pistole. Vor Schreck stirbt die Gräfin, und die hinzukommende Lisa hält Hermann für den Mörder und weist ihn aus dem Haus.
Der von seiner Spielleidenschaft und von Schuldgefühlen über den Tod der Gräfin und die Verzweiflung der Geliebten seelisch zerrüttete Hermann wird von Wahnvorstellungen verfolgt.
In einer Vision erscheint ihm die tote Gräfin. Sie befiehlt ihm, Lisa zu heiraten, und nennt ihm dafür die drei Glück und Reichtum bringenden Karten: Drei, Sieben und As. Lisa hat Hermann schriftlich um eine Unterredung gebeten. Um Mitternacht treffen die beiden am Newa-Kai zusammen, doch Hermann zeigt für sie überhaupt kein Verständnis. Er spricht nur von seiner Vision und den drei Glückskarten. Da Lisa ihn nicht zurückhalten kann, den Spielsalon aufzusuchen, stürzt sie sich in den Fluß.
Im Spielsalon trifft Hermann auf seine Offizierskameraden mit dem Fürsten Jeletzki. Er setzt sein ganzes Geld auf die Drei und gewinnt. Er verdoppelt den Einsatz, setzt auf Sieben und gewinnt wieder. Völlig dem Spielrausch verfallen, fordert er die Anwesenden zu einem dritten Spiel heraus. Fürst Jeletzki nimmt die Herausforderung an.
Das siegbringende As befindet sich in seiner Hand. Als Hermann seine Karte aufdeckt, ist es Pique Dame. In seinem Wahn verwandelt sich diese Karte in die Gestalt der Gräfin. Entsetzt gibt er sich selbst den Tod.

Dornröschen (La Belle au Bois Dormant)
Ballett in einem Prolog und drei Akten – Choreographie von Marius Petipa. Libretto von Iwan Wsewoloiski und Marius Petipa.
UA: 1890 St. Petersburg
Personen: Der König – Die Königin – Prinzessin Aurora – Der Zeremonienmeister Catalabutte – Prinz Désiré – Die guten Feen (darunter die Fliederfee) – Die böse Fee Carabosse – Die Pagen – Die vier anderen Prinzen – Gallisson, der Begleiter des Prinzen Désiré – Pierette – Pierrot – Colombine – Harlekin – Der gestiefelte Kater – Die weiße Katze – Aschenbrödel und Prinz Fortune – Der Blaue Vogel – Die Prinzessin Florissa – Rotkäppchen und der Wolf – Vier Ratten – Der Kleine Däumling, seine Brüder und der Menschenfresser – Hofdamen und Höflinge, Dorfmädchen und Burschen, Jäger, Nymphen.
Ort und Zeit: Märchenland und Märchenzeit.

In der Empfangshalle eines königlichen Schlosses wird das Tauffest der Prinzessin Aurora gefeiert. Sechs geladene Feen bringen ihre Geschenke und Segenswünsche. Aber der Zeremonienmeister Catalabutte hat vergessen, die böse Fee Carabosse einzuladen, die aus Rache dem Kind prophezeit, daß es sich am Finger stechen und sterben werde.
Diese Bedrohung wird durch die Fliederfee dahingehend abgemildert, daß die Prinzessin nur in einen langen Schlaf versinken solle, aus dem sie der Kuß eines Prinzen erlösen würde. Für die mittlerweile 16jährige Prinzessin, aus deren Umkreis man alle Nadeln verbannt hat, wird ein Geburtstagsfest ausgerichtet, an dem vier Prinzen aus aller Welt teilnehmen, um ihre Hand zu erringen. Als Aurora eine alte Frau sieht, die mit blinkenden Nadeln strickt, ist sie davon so fasziniert, daß sie mit ihnen spielt und sich sticht. Daraufhin taumelt sie und sinkt leblos zu Boden, während die Alte sich als Carabosse enthüllt und die Gesellschaft verhöhnt. Die Fliederfee wendet das tödliche Verhängnis ab, indem sie um das Schloß einen Wald entstehen läßt, in dessen Bannkreis die Prinzessin mit ihrem Gefolge in einen Zauberschlaf versinkt. Nach hundert Jahren – man ist mittlerweile im Rokokozeitalter – macht der junge Prinz Désiré mit seinem Gefolge eine Jagdpause. Die Fliederfee zeigt ihm in einer Vision die Erscheinung der Aurora und geleitet ihn in das verzauberte Schloß, wo er die schlafende Prinzessin mit einem Kuß wiedererweckt.
Zur Feier des Hochzeitsfestes tanzt nicht nur der ganze wiedererwachte Hofstaat, auch die guten Feen und verschiedene Märchengestalten. Der Pas de deux der Brautleute mündet in eine Schlußapotheose.
Dornröschen ist nach *Schwanensee* und vor dem *Nußknacker* das mittlere der drei großen abendfüllenden Ballette Tschaikowskis, der es für sein gelungenstes Ballett hielt. Es verkörpert am reinsten das Ideal des klassischen Balletts, das mit seiner Märchenhaftigkeit eine Blüte der Spätromantik ist. Der große französische Choreograph Marius Petipa schuf eine Synthese aus französischer und italienischer Schule, in der das Handlungsmoment der kurzen pantomimischen Passagen zugunsten einer Folge rein tänzerisch empfundener Nummern zurücktritt. Der Choreograph arbeitete eng mit dem Komponisten zusammen und machte diesem Vorgaben bis hin zur Anzahl der gewünschten Takte. Die Originalchoreographie nach Stepanows choreographischer Notation wurde durch die Rekonstruktion Nicholas Sergejews überliefert. Diese Version lag auch der berühmten Inszenierung der Diaghilew-Truppe 1921 zugrunde, in der das Schwergewicht mehr auf Handlung und Ausstattung gelegt wurde, während die Aufführungen des Kirow-Balletts die ursprüngliche Betonung des rein Tänzerischen besser bewahren.

Der Nußknacker
Ballett in zwei Akten – Libretto von Marius Petipa.
UA: St. Petersburg 1892
Personen: Der Präsident – Seine Frau – Klara und Fritz, ihre Kinder – Onkel Drosselmeyer – Der Großvater – Die Großmutter – Das Kindermädchen – Die Marketenderin, der Soldat, Harlekin und Colombine, mechanische Puppen – Der Nußknacker – Der Mäusekönig – Die Zuckerfee – Prinz Koklusch – Kinder, Gäste, Mäuse, Soldaten, Schneeflocken, Gnomen, Pagen, Spanier, Araber, Chinesen, Kosaken, Rohrflöten, Mutter Gigogne und die kleinen Polichinellen, Blumen und Bienen.
Ort und Zeit: Märchenland und Märchenzeit.
Schauplätze: Weihnachtsstube im Hause des Präsidenten; winterlicher Tannenwald; im Reich der Zuckerfee.

Dieses Märchenballett geht auf die Erzählung vom »Nußknacker und Mäusekönig« des romantischen Dichters E. T. A. Hoffmann zurück.
Im Hause des Präsidenten wird das Weihnachtsfest gefeiert. Unter den vielen Geschenken für die Kinder befindet sich auch ein Nußknacker. Als die Kinder nach der langen Weihnachtsfeier ins Bett gebracht werden, kann Klara vor Aufregung nicht einschlafen und kehrt heimlich in die Weihnachtsstube zurück. Im nächtlichen Mondschein sieht sie, wie der Nußknacker lebendig wird. Sie beobachtet seinen Kampf gegen den Mäusekönig. Als der Nußknacker den Kampf zu verlieren droht, greift Klara helfend ein und rettet den Nußknacker, der sie zum Dank dafür ins Reich der Süßigkeiten einlädt.
Der Nußknacker führt Klara durch einen Winterwald. Gnomen, Schneeflocken und Eiszapfen heißen Klara willkommen und wünschen eine gute Reise ins Reich der Süßigkeiten.
Am Ziel ihrer Reise angekommen, werden Klara und der Nußknacker von der Zuckerfee mit großem Gefolge empfangen. Der Nußknacker erzählt die Geschichte von seiner Errettung durch Klara, und der ganze Hofstaat huldigt den Gästen. Schokoladefiguren tanzen einen spanischen Tanz, Kaffeefiguren einen arabischen Tanz, Teefiguren einen chinesischen Tanz und Kosaken einen russischen Trepak. Sogar die Rohrflöten führen einen lieblichen Tanz auf. Dann kommt die dicke Mutter Gigogne mit ihren kleinen Polichinellen. Auf dem Höhepunkt des Festes tanzt die Zuckerfee mit dem Prinzen Koklusch, und dann erklingt der Blumenwalzer. Das große Ballettfinale ist ein Sinnbild für das von allen Kindern geliebte Reich der Süßigkeiten.

Symphonien

Die drei ersten Symphonien von Tschaikowski sind kaum bekannt und werden nur selten gespielt, während die Symphonien Nr. 4 bis 6 noch heute zu den beliebtesten Werken des internationalen Konzertrepertoires gehören.

Symphonie Nr. 1 g-moll op. 13 (Winterträume)
UA: St. Petersburg 1869

Das 1866 entstandene Werk beruht auf programmatischen Vorstellungen. Die viersätzige, stark mit russischer Volksmusik durchsetzte Symphonie schildert Winterträume und führt den Hörer auf einen verschneiten Pfad (I) und in ein trübes Nebelland (II), während das Scherzo (III) und das Finale mit einem Andante lugubre und zwei modifizierten Allegroteilen (IV) keine Programmkennzeichnung tragen.
Die beiden Mittelsätze wurden erstmals 1868 in St. Petersburg aufgeführt, die vollständige Symphonie ein Jahr darauf.

Symphonie Nr. 2 c-moll op. 17
UA: Moskau 1873

Tschaikowski hat jahrelang an diesem 1872 begonnenen, russische Volksliedthemen verarbeitenden Werk gefeilt. Schon gleich das Hauptthema des Kopfsatzes basiert auf dem Wolgalied. Es gibt aber auch Themen, die schlicht im volkstümlichen Ton erfunden sind. In formaler Hinsicht ist die Symphonie streng nach den Regeln gebaut und orientiert sich weitgehend am Verlauf der Beethovenschen »Eroica«.

Symphonie Nr. 3 D-Dur op. 29
UA: Moskau 1875

Diese Symphonie hat Ähnlichkeit mit dem Divertimento-Typus des 18. Jahrhunderts und ist in unmittelbarer Nachbarschaft zum Schwanensee entstanden. Der erste Satz beginnt mit einer düsteren Einleitung (Moderato assai. Tempo di marcia funebre), auf die ein Allegro brillante folgt; der zweite Satz (alla tedesca) ist im Ländlerrhythmus gehalten; der dritte Satz (Andante elegiaco) verwendet die Liedform und ergeht sich in Szenen des russischen Landlebens; der vierte Satz ist ein Scherzo, und der hymnische Finalsatz (Allegro con fuoco) zeigt Tschaikowski als Meister der Fuge. Wegen der im 5. Satz verarbeiteten Polonaise wird das Werk auch als »Polnische Symphonie« bezeichnet.

Symphonie Nr. 4 f-moll op. 36
Sätze: I. Andante sostenuto. Moderato con anima – II. Andantino in modo di canzone – III. Scherzo. Pizzicato ostinato. Allegro – IV. Finale. Allegro con fuoco.
UA: Moskau 1878

Wenn auch ein Zeitraum von fünfzehn Jahren zwischen den Entstehungszeiten der vierten und der sech-

sten Symphonie liegt, so bilden doch Tschaikowskis letzte drei symphonische Meisterwerke eine gewisse Einheit. Die Stimmungen, die diese Schöpfungen verbinden, sind stärker miteinander verwandt als die Grundstimmung irgendeiner dieser Symphonien mit einem beliebigen anderen Orchesterwerk Tschaikowskis. Immer wieder wechseln Partien von atemlosem Temperament und blendender Rasanz mit todesmatter Schwermut und brütender Träumerei. Über allen drei Werken liegt ein schwer zu definierender Zauber aufrichtiger, intimer menschlicher Aussage.

Die vierte Symphonie wurde etwa zusammen mit dem *Eugen Onegin* beendet, doch es gibt kaum spezifische Opernelemente in dieser Symphonie, obwohl einige Kommentatoren in den schwermütigen Akzenten dieses Werks eine Parallele zu den ausdruckstiefen Lyrismen des *Eugen Onegin* sehen. Gegenüber seiner Gönnerin Frau von Meck hat Tschaikowski einen Zusammenhang mit den Wirrsalen seiner kurzen Ehe angedeutet; außerdem wies er darauf hin, daß es eine »Ausdruckssymphonie nach dem Muster der Fünften von Beethoven« sei. Er führt diese Verwandtschaft in erster Linie auf das Einleitungsthema des ersten Satzes zurück, das die Schicksalsgewalt, das Fatum, darstellen soll. Weiter erklärt er: »Das Glück ist da! – aber nein, – es waren nur Träume.« Den ausgelassenen Trubel eines Volksfestes soll man sich beim letzten Satz vorstellen. »Doch kaum hat man Ablenkung gefunden, meldet sich das unerbittliche Fatum aufs neue.« Das Schicksalsmotiv des ersten Satzes taucht noch einmal auf, wird jedoch in die ausgelassene Volksfeststimmung hineingezogen. »Freue dich an der Freude anderer, und du kannst das Leben ertragen«, kommentiert Tschaikowski den Ausklang dieser Symphonie.

Ungeachtet dessen, ob Tschaikowski tatsächlich solche Vorstellungen hatte, handelt es sich jedenfalls nicht um Programmusik im eigentlichen Sinn, sondern allenfalls um ein Äquivalent in Tönen für Stimmungen und Empfindungen, die nur so mitgeteilt werden konnten.

Symphonie Nr. 5 e-moll op. 64

Sätze: I. Andante. Allegro con anima – II. Andante cantabile, con alcuna licenza – III. Valse. Allegro moderato – IV. Andante maestoso. Allegro vivace.

UA: St. Petersburg 1888 unter der Leitung des Komponisten

Wenn an der inneren Verwandtschaft der letzten Symphonien noch ein Zweifel bestehen sollte, so würde er durch Tschaikowskis Worte über das Programm seiner Fünften beseitigt. Er schrieb dazu: »Introduktion. Völlige Ergebung in das Schicksal oder, was dasselbe ist, in den unergründlichen Ratschluß der Vorsehung.« Später spricht er dann noch von Zweifeln, Klagen und Vorwürfen. Diese Fünfte verdient den Namen einer Schicksalssymphonie vielleicht mehr als ihre beiden Geschwister.

Trotz ihrer exzessiven Gefühlsausbrüche ist die 5. Symphonie gerade in formaler Hinsicht ein Musterbeispiel akademischer Perfektion. Zur formalen Einheitlichkeit trägt bei, daß das Schicksalsmotiv, wie die »idée fixe« in der »Symphonie fantastique« von Berlioz in allen vier Sätzen wiederkehrt, entweder in der Originalgestalt, wie im 1. und 2. Satz oder im 3/4 Takt (Valse, 3. Satz), oder nach Dur gewendet im Finale.

Gegenüber der unausweichlichen Wucht der Ecksätze bringen die beiden Binnensätze Lichtblicke, Reminiszenzen an Möglichkeiten von Glück. Besonders das Hornsolo des 2. Satzes mit seiner resignativen Wehmut ist eines der schönsten lyrischen Themen, die Tschaikowski erfunden hat. Die Heiterkeit und die Siegeszuversicht des Finales wirken so aufgesetzt, stellenweise bombastisch und nicht endenwollend, daß man den Verdacht nicht los wird, daß der Komponist diesem Kraftakt selbst nicht recht traut.

Von den zeitgenössischen deutschen Komponisten, die das Werk hoch geschätzt haben, ist Brahms der wichtigste, denn er hat auch die von Tschaikowski als Übermaß an Farbigkeit bezeichnete klangliche Hypertrophie gewisser Teile empfunden. Der eigentliche Entdecker der e-moll-Symphonie aber war der berühmte Leipziger Gewandhauskapellmeister Arthur Nikisch (1855 – 1922), der das bedeutende Werk in Rußland zum Triumph führte, nachdem es bei der Uraufführung unter Tschaikowskis Leitung nur einen mäßigen Erfolg gehabt hatte.

Symphonie Nr. 6 h-moll op. 74 (»Pathétique«)

Sätze: I. Adagio. Allegro non troppo. Andante. Adagio vivo. Andante mosso – II. Allegro con grazia – III. Allegro molto vivace – IV. Finale. Adagio lamentoso.

UA: St. Petersburg 1893 unter der Leitung des Komponisten

Die treffende Bezeichnung dieses Meisterwerkes stammt von Tschaikowskis Bruder Modest. Am absoluten Charakter dieser »Pathétique« besteht kein Zweifel. Das bestätigt der Komponist mit einer Erklärung, die widerspruchsvoll in sich selbst zu sein scheint, aber doch den Wahrheitskern enthüllt. Er sagt, dem Werk läge ein Programm zugrunde, aber ein Programm, das allen ein Rätsel bleiben wird.

In diesem letzten symphonischen Werk hatte Tschaikowski, der kurz nach der Uraufführung starb, den Mut, das von ihm stets befolgte Steigerungsprinzip außer acht zu lassen. Die Idee, den langsamen Satz an den Schluß zu stellen, ist einzigartig und ohne Vorbild. Nicht umsonst sprach der Komponist selbst von einem Requiem. Im übrigen erscheinen Tschaikowskis Form-

typen in zugespitzter, ja überspitzter Deutlichkeit. Der wild sich aufbäumende Kopfsatz beginnt mit einer lastend melancholischen Einleitung. Das einer abfallenden Linie folgende lyrische Seitenthema mit seiner gleichsam verklärten Innigkeit wird kontrastiert mit dem russischen Sterbechoral »Ruhe mit den Heiligen«, der hier die Rolle des Schicksalsmotivs übernimmt. Der Walzer des 2. Satzes steht merkwürdigerweise im 5/4 Takt, schwankt also zwischen geraden und ungeraden Werten. Das Scherzo des 3. Satzes verbindet eine Perpetuum-Mobile-Figur mit einem Marschthema, das sich wie eine Erinnerung allmählich in den Vordergrund schiebt, ein Effekt, wie er vergleichbar dann auch bei Debussy im Mittelteil der »Fêtes« in Erscheinung tritt. Auch das Thema des abschließenden Adagios ist absteigend angelegt. Nach zweimaligem vergeblichem Aufbäumen setzt der endgültige Zusammenbruch ein, der in ungeschönter Resignation endet.

Instrumentalkonzerte

Die Klavierkonzerte

Tschaikowski hatte kein besonderes Verhältnis zum Klavier, hielt sich auch nicht für einen Pianisten, obwohl er sehr wohl klavierspielen konnte. Um so verblüffender ist es, daß er mit seinem *1. Klavierkonzert b-moll op. 23* ein Werk schrieb, das vermutlich das bekannteste und beliebteste seiner Gattung überhaupt ist. Es ist so bekannt und allgegenwärtig, daß es erst eines gewissen Abstandes bedarf, um einige Besonderheiten wahrzunehmen, die durchaus ungewöhnlich sind. Da sind die Proportionen der einzelnen Sätze. Der 1. Satz ist länger als der zweite und dritte zusammen.

Der Anfang des Konzertes ist ja beinahe so populär wie das Klopfmotiv von Beethovens »Schicksals-Symphonie«. Nach einem dreimaligen schmetternden Hornsignal, das vom Orchester mit Fortissimo-Schlägen beantwortet wird, setzt der Solist mit wuchtigen Akkordsäulen ein, über denen sich eine blühende Melodie in den Streichern entfaltet. Diese steht in Des-Dur, während das Stück wenige Takte vorher noch in b-moll begonnen hatte. Mindestens ebenso ungewöhnlich ist, daß der Komponist diesen Einstand vorüberrauschen läßt, ohne im weiteren Verlauf noch einmal darauf zurückzukommen.

Der bewegte Hauptteil orientiert sich lose an der klassischen Sonatenform. Das 1. Thema (Allegro con spirito) geht auf ein Lied zurück, das Tschaikowski auf dem ukrainischen Jahrmarkt in Kamenka von blinden Bettelmönchen hörte. Es wird vom Klavier zuerst in atemlos springenden Achtelpassagen, dann in Doppeloktaven vorgetragen. Ein lyrisches Seitenthema von Schumannschem Charakter, das auch im Finale aufscheint, schließt sich an. Nach bunt kaleidoskopischer Verarbeitung der Themen und einer pompösen Kadenz mündet der Satz in eine zügige Stretta.

Der 2. Satz (Andante Semplice) ist dreiteilig, wobei eine zarte, zuerst in den Holzbläsern erscheinende Melodie vom Soloinstrument aufgegriffen und umspielt wird. Der Prestissimo-Mittelteil, figuriert als Scherzo und ist pianistisch äußerst anspruchsvoll. Tschaikowski benutzt dafür eine Passage aus dem französischen Chanson »Il faut s'amuser, danser et rire« (Man muß sich vergnügen, tanzen und lachen). Das rasante Finale bringt ein stechendes Tanzmotiv mit sperrigen Gegenakzenten. Das Seitenthema aus dem 1. Satz sorgt zum Ausgleich für kantablen Fluß. Eine breit angelegte Orchestersteigerung mündet in die Kadenz, die mit lärmenden Doppeloktavpassagen und halsbrecherischen Sprüngen durch den gesamten Tastenumfang führt. Nach hymnischer Verbreiterung des erwähnten Seitenthemas setzt das Klavier zu einem atemberaubenden Schlußspurt an.

Der Komponist hatte das Konzert ursprünglich Nicolai Rubinstein gewidmet, der sich aber so abfällig darüber äußerte, daß Tschaikowski die Widmung zugunsten von Hans Bülow änderte, der das Konzert erstmals 1875 mit dem Bostoner Symphonie-Orchester vortrug. Später sah Rubinstein seine Fehleinschätzung ein und führte das Konzert bei der Pariser Weltausstellung von 1878 zum umjubelten Triumph, den es seither unfehlbar auslöst.

Tschaikowski schrieb noch zwei weitere Klavierkonzerte, wovon zumindest das *2. Klavierkonzert G-Dur op. 44* – pianistisch ebenfalls äußerst anspruchsvoll – hinter dem ersten kaum zurücksteht. Auch hier fällt die ungewöhnliche Länge des 1. Satzes auf. Im lyrischen Mittelsatz spielt das Klavier nur eine figurative Rolle, während sich die melodischen Ereignisse im Zwiegespräch zwischen Violine und Violoncello zutragen. Das prägnante Finale mit einem synkopisch verwegenen Hauptthema ist sicher der geglückteste Satz dieses Konzertes.

Das *3. Klavierkonzert Es-Dur op. 75* basiert auf Skizzen zu einer Symphonie, die nicht weiter realisiert wurde. Das einsätzige Werk wartet wiederum mit einer virtuosen Kadenz auf und demonstriert Tschaikowskis Konstrastseligkeit zwischen motorischer Entfesselung und unwiderstehlich süßer Melodie.

Violinkonzert D-Dur op. 35

Sein einziges Violinkonzert schrieb Tschaikowski innerhalb weniger Wochen im Frühjahr 1878 in Clarens am Genfer See. Das Werk steht damit in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur *4. Symphonie* und zur Oper *Eugen Onegin*, deren melancholischer Grundzug (in der Gestalt des Lenski) namentlich auf den langsamen Satz des Konzertes ausstrahlt. Die Anwesenheit des Tschai-

kowski-Schülers und Geigers Iosef I. Kotek beschleunigte den Kompositionsprozeß des Violinkonzertes enorm, da die spieltechnischen Probleme fortlaufend überprüft und korrigiert werden konnten.
Das Ergebnis war eines der bedeutendsten Solokonzerte des 19. Jahrhunderts, dessen eminente Virtuosität – etliche zeitgenössische Geiger erklärten das Werk für unspielbar – in keinem Moment auf Kosten der musikalischen Aufrichtigkeit und Seelentiefe geht. Daß der als westlich verpönte Tschaikowski sein Violinkonzert als originär russisch bezeichnete, weist unmittelbar auf den Charakter des Werkes, angesiedelt zwischen dem Seelen-Seismogramm der Canzonetta und den schroffen rhythmischen wie dynamischen Härten des Finalsatzes. Die für Tschaikowskis Ästhetik so entscheidenden emotionalen Zwischentöne waren freilich gerade in Westeuropa Anlaß für beißende, ja üble Polemik. Nach der Wiener Erstaufführung 1881 entgleiste der damalige Kritiker-Papst Eduard Hanslick mit der Frage, ob es Musik gäbe, »die man stinken hört«; angesichts des dauerhaft durchgesetzten Werkes ein lächerliches und ärgerliches Kuriosum.

Alexander Tscherepnin 1899 – 1977

Tscherepnin, den sein Biograph Willi Reich einen »musikalischen Weltbürger« nennt, zählte im Deutschland der 20er Jahre zu den meistaufgeführten zeitgenössischen Komponisten. Er wurde am 20. Januar 1899 in St. Petersburg geboren. Sein Vater Nikolaj Tscherepnin, ein Schüler Rimski-Korsakows, wirkte als Dirigent am kaiserlichen Opernhaus in St. Petersburg. Er ließ sich 1921 mit seiner Familie in Paris nieder, wo er die Ballettaufführungen der Diaghilew-Truppe leitete. Seine Frau war die Tochter des französischen Malers Albert Benois. Der junge Alexander vervollkommnete in Paris seine pianistische Ausbildung und reiste von 1925 bis 1933 als Konzertpianist in viele Städte. Bei einer Tournee in China lernte er seine (zweite) Frau, die Pianistin Lee Hsien Ming, kennen. Er blieb einige Jahre in China und Japan, wo er den Musikunterricht reformierte und auch für seine kompositorische Tätigkeit wesentliche Anregungen gewann. Nach einer Zwischenstation in Paris übersiedelte er 1949 in die USA, wo er bis 1964 eine Professur in Chicago innehatte. Am 29. September 1977 ist er in Paris gestorben.

Tscherepnins frühe Kompositionen sind im wesentlichen Klaviermusik, in der motorische Elemente auf den Einfluß von Strawinsky und Prokofiew hinweisen. Eigentümlich wirkt die Vermischung von Dur und Moll und die Verwendung einer Neuntonleiter, die aus drei gleichen Tetrachorden zusammengesetzt ist. Die von ihm als »Intropunktus« bezeichnete Überschichtung verschiedener Rhythmen ist von mittelalterlichen Modellen abgeleitet. Im weiteren Verlauf seiner Entwicklung nahm Tscherepnin Elemente russischer, georgischer, ägyptischer und chinesischer Musik auf. Er schrieb mehrere Opern (*OI – OI* nach einem Text von Leonid Andrejew und *Die Hochzeit der Sobeide* nach Hugo von Hofmannsthal), acht Ballette *(Die Fresken von Adschanta, Trepak, Die Frau und ihr Schatten)*, vier *Symphonien*, sechs *Klavierkonzerte* und u. a. auch ein *Konzert für Mundharmonika* und Orchester.

Seine Söhne Sergej (geb. 1941) und Iwan (geb. 1943), beide Schüler von Boulez und Stockhausen, sind ebenfalls kompositorisch aktiv. SH

Edgar Varèse
1883 – 1965

Varèse ist einer der großen Pioniere der modernen Musik, dessen Bedeutung nicht dadurch geringer wird, daß sich seine Werke wegen ihrer ausgefallenen Besetzung der Routine des Konzertbetriebs verschließen. Er machte als erster mit den prophetischen Visionen seines Freundes Busoni Ernst, der in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* eine Emanzipation von den Zwängen des tradierten Instrumentariums und des temperierten Systems gefordert und das Entstehen einer Maschinenmusik prophezeit hatte. Varèse beschäftigte sich zeitlebens mit den Möglichkeiten einer neuen Klangerzeugung, verwendete z. B. eine Sirene und organisierte Geräusche, schuf in *Déserts* eine der frühesten Kompositionen unter Einbeziehung elektronischer Mittel. In *Ionisation* beschränkte er sich als erster auf ein Ensemble aus Schlaginstrumenten. Ähnlich wie später Messiaen ließ er sich von exotischer Musik beeinflussen und suchte in seinen Kompositionen Analogien zu Prinzipien der Astronomie und Mathematik. Grete Wehmeyer macht in ihrem Buch über Varèse aber darauf aufmerksam, daß diese Ausweitung des Klanglichen und die Bevorzugung großer Besetzungen eine direkte Fortsetzung der spätromantischen Tradition ist. Daß für ihn die Verwendung elektronischer Mittel nicht gleichbedeutend mit Progressivität schlechthin war, beweist die programmatische Bedeutsamkeit, die man aus Titeln wie *Déserts* (Einöden) ablesen kann. Trotzdem würden die bruitistischen Klangexzesse von *Arcana*, die weit über Antheils witzige Werke hinausgehen, auch heute noch in einem durchschnittlichen Symphoniekonzert verstörende Wirkungen hinterlassen. Heinrich Strobel meinte 1932: »Kein Ohr hält diese Musik auf die Dauer aus.«

Edgar Varèse wurde am 22. Dezember 1883 in Paris geboren, begann erst ein Ingenieurstudium, ehe er bei Widor, d'Indy und Roussel Musik studierte. Romain Rolland förderte ihn. Als 23jähriger ging Varèse 1908 nach Berlin, wo er Freundschaft mit Busoni schloß und aus Hofmannsthals Versdrama »Ödipus und die Sphinx« eine Oper machte. Ein Vergleich etwa mit der »Elektra« wäre natürlich reizvoll (Strauss setzte sich erstaunlicherweise für den jungen Komponisten ein), aber die Partitur verbrannte mit den meisten bis dahin entstandenen Werken während des Krieges in einem Möbelspeicher. Varèse ließ sich nicht entmutigen, ging in die Vereinigten Staaten, wo er sich mit Instrumentierungen für den Broadway und fürs Kino den Lebensunterhalt verdiente und 1921 die International Composers' Guild gründete, die erste Gesellschaft in Amerika, die nur zeitgenössische Werke aufführte. 1923 führte er in diesem Rahmen seine Komposition *Hyperprism* für Bläser und Schlagzeug (mit Peitsche, Amboß und Sirene) auf, in der es keine Themenbildung im herkömmlichen Sinn mehr gibt, sondern kurze Klangblöcke, die sich auf verschiedenen Tempoebenen gegeneinander bewegen. Die Kritik verglich die Wirkung mit einem Feueralarm im zoologischen Garten. Das nächste Werk, *Octandre* (altgriechisch: Acht Männer), ist ein Oktett für vier Holzbläser, drei Blechbläser und Kontrabaß. Es ist als einziges von Varèses Werken mehrsätzig. In den *Integrales* für Bläser und Schlagzeuger (1925) versuchte er seine Vorstellung von »räumlicher Musik« (spatial music) durch gleitende Verschiebung von Klangfarben- und Rhythmusebene zu erreichen. Bevor er 1927 eingebürgert wurde, schrieb er 1925 das ungemein farbige Orchesterwerk *Amériques*, eine Huldigung an das Amerika seiner Jugendträume und Inbegriff von »neuen Welten auf unserem Planeten«. *Arcana* für sehr großes Orchester führte 1930 in Berlin zu einem Skandal, der Strobel die schon zitierte Äußerung entlockte. *Ionisation* für 41 Schlaginstrumente und 2 Sirenen wurde zwischen 1929 und 1931 in Paris komponiert. Varèse hatte zeitlebens eine Vorliebe für Schlaginstrumente: »Das Schlagzeug hat – was seine Klanglichkeit betrifft – eine Vitalität, die die anderen Instrumente nicht haben.« Unklar ist, ob Varèse sich dabei von balinesischer Musik anregen ließ, wie sein Schüler Chou Wen-Chung behauptet. *Ecuatorial* (1934) für Männerstimmen, Instrumente und Ondes Martenot verwen-

det einen Text aus dem Popol Vuh, dem heiligen Buch der Maya. Nur in seinem letzten Werk, dem *Nocturnal*, bezieht sich Varèse noch einmal auf einen Text, diesmal aus dem »House of Incest« von Anaïs Nin, aber die Worte werden aus dem Zusammenhang gerissen und haben nur noch phonetisches Gewicht. Die *Déserts*, an denen er von 1949 bis 1954 gearbeitet hat, waren als Begleitung zu einem Film gedacht, der jedoch nie zustande kam. Neben konventionellen Instrumenten finden auch Tonbandzuspielungen Verwendung, die den Instrumentalklang mit organisierten Geräuschen speisen.

Ein Höhepunkt im Schaffen von Varese war sein *Poème électronique* für den Philips-Pavillon anläßlich der Brüsseler Weltausstellung 1958. Als Material verwendete er verfremdete Glocken, Chöre, Sänger, Maschinengeräusche, Klavierakkorde. Die Musik wurde über drei Kanäle geleitet, wobei Rhythmik und Klangbild jeweils verschieden waren. Sie drang aus 425 Lautsprechern porendicht auf die Besucher ein.

1950 leitete Varèse beim Darmstädter Ferienkurs einen Kompositonskurs und erregte Aufsehen mit seinen radikalen Ansichten. Obwohl sich seine Musik noch zu seinen Lebzeiten international durchzusetzen begann, litt er zunehmend an Depressionen und Klaustrophobie. Er starb am 6. November 1965 in New York an den Folgen einer Notoperation.

Varèses Einbeziehung des Geräuschhaften in die Musik machte Schule und ist vor allem bei Penderecki zu spüren, hat aber auch auf die Musique concrète Einfluß gehabt.

Arcana für großes Orchester
UA: Philadelphia 1927; europäische EA: Berlin 1932

Ein Passus aus der »Hermetischen Astronomie« des Paracelsus ist der Partitur vorangestellt: »Ein Stern ist höher als alle anderen. Dies ist der apokalyptische Stern; der zweite Stern ist der des Aszendenten. Der dritte ist der der Elemente und deren sind ihrer vier, so daß sechs Sterne feststehen. Neben diesen gibt es noch einen weiteren Stern, die Phantasie, die einen neuen Stern und einen neuen Himmel zeugt.« Varèse wollte dieses Zitat aber nicht programmatisch mißverstanden wissen, er empfand es eher wie eine Widmung. Der musikalische Ablauf ist durch häufige Fortissimohöhepunkte gekennzeichnet, die sich aus zunächst wenigen Instrumenten aufbauen. Eine Anfangsmelodie und ein Trompetensolo werden expositionsartig vorgestellt. Die erwähnten Steigerungen, in denen sich Aktivität verkörpert, nehmen im Verlauf des Stückes an Häufigkeit und Intensität zu, bis sie schließlich das Ausgangsmaterial überwuchert haben, ein Sieg des dynamischen Prinzips sozusagen, Sinnbild für die Zukunftsgläubigkeit und Hoffnung von Varèse, der zur Zeit der Niederschrift schwer erkrankt war. SH

Ralph Vaughan Williams 1872 – 1958

Der neben Edward Elgar und Frederick Delius bedeutendste englische Komponist der Jahrhundertwende ist in Deutschland hauptsächlich durch sein Frühwerk *Fantasie über ein Thema von Thomas Tallis* für Streichorchester bekannt geworden. Daß er Englands bedeutendster Symphoniker überhaupt ist, dessen Rang etwa mit dem von Jean Sibelius in Finnland, mit Carl Nielsen in Dänemark oder auch mit Gustav Mahler in Deutschland verglichen werden kann, hat man hierzulande noch nicht zur Kenntnis genommen, wohl aber in den USA, wo André Previn eine Gesamteinspielung seiner Symphonien vorgelegt hat.

Vaughan Williams wurde am 12. Oktober 1872 als Sohn eines Pfarrers zu Down Ampney (Glouçestershire) geboren. Er war kein Wunderkind, sondern entwickelte sich wie Leos Janácek langsam zu seiner Höchstform (seine letzten drei Symphonien schrieb er mit über 80 Jahren). Er

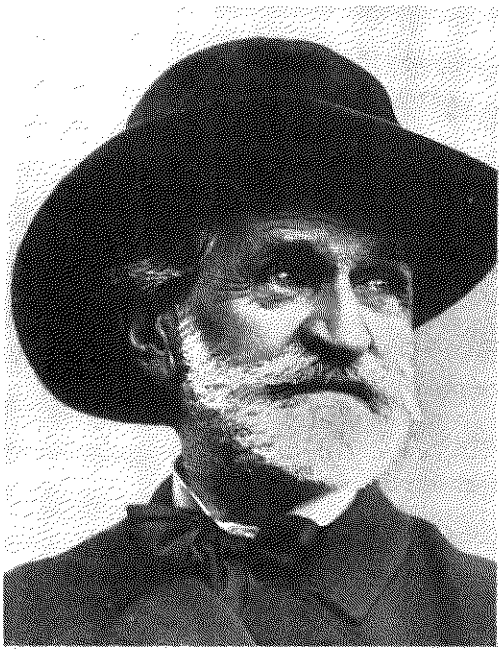
studierte Musik bei Gustav Holst und John Ireland, in Berlin bei Max Bruch und einige Monate bei Maurice Ravel in Paris. Bahnbrechend wirkten seine Bestrebungen zur Sammlung und Erneuerung des englischen Volkslieds, hierin Béla Bartók und Zoltán Kodaly vergleichbar. In seinen eigenen Werken verschmähte er anfänglich durchaus nicht das unmittelbare Zitat, später erfand er aus dem Geist der großen elisabethanischen Tradition, auch spielte das kontrapunktische Vorbild Bachs eine Rolle. Das soll nicht heißen, daß seine Musik antiquiert klingt. Hat die *Tallis-Fantasie* noch etwas hymnisch Schwelgerisches und macht sich in der 1. Symphonie ein gewisser Hang zum Exotismus bemerkbar, so wird in den späteren Symphonien der Zugriff härter, immer an der Grenze der Tonalität, mit dem Willen zu unbedingter Expression. Einige seiner neun Symphonien haben kennzeichnende Beinamen. Die 1. Symphonie, die schon erwähnte *Sea Symphony*, basiert auf Texten von Walt Whitman und verwendet zum Orchester zusätzlich Sopran, Bariton und Chor, auch die 2., die *Londoner*, ist programmatischer Natur und zeichnet das Leben der großen Stadt mit den Klängen von Big Ben und Marktrufen, die 3., *A Pastoral Symphony*, das englische Landleben. Die 4. Symphonie, ein hochdramatisches Werk voll schneidender Dissonanzen, ist ein Wendepunkt, der die mittlere Werkgruppe einleitet. die 7. Symphonie, die *Sinfonia Antarctica*, verwendet noch einmal Stimmen und basiert auf der Filmmusik zu *Scott of the Antarctic*.

Von Vaughan Williams sechs Opern wird nur *Riders to the Sea* (1937) häufiger gespielt, von seinen Chorwerken sind die bedeutendsten das apokalyptische Oratorium *Sancta Civitas* (1926) und das *Magnificat* (1932), von seinen Balletten *Job*. Daneben entstanden Instrumentalkonzerte für Klavier, Violine, Oboe und Baßtuba sowie eine Romanze für Mundharmonika und die bekannte Violinromanze *The Lark Ascending* (Die aufsteigende Lerche). SH

Giuseppe Verdi
1813 – 1901

Als Sohn eines Gastwirts wurde Giuseppe Verdi am 10. Oktober 1813 in Roncole bei Busseto im damaligen Herzogtum Parma geboren. Ein wohlhabender Kaufmann und Musikliebhaber ermöglichte dem begabten, aber mittellosen jungen Mann eine solide musikalische Ausbildung in Busseto und dann in Mailand. 1836 wurde Verdi städtischer Musikdirektor von Busseto und heiratete die Tochter seines Gönners.

Nach Kompositionen für Kirche und Konzert wurde 1839 in Mailand seine erste Oper *Oberto, conte di San Bonifazio* uraufgeführt, die Verdi einen Werkvertrag mit dem Teatro alla Scala eintrug und ihn mit dem berühmten italienischen Musikverlag Ricordi in Verbindung brachte. Während der Arbeit an seiner zweiten, der heiteren Oper *Un giorno di regno (Il finto Stanislao)*, die 1840 in Mailand ausgepfiffen



Giuseppe Verdi, um 1895

wurde, verlor er seine Frau und seine beiden Kinder durch eine Epidemie. Das stürzte Verdi in eine schwere Krise, so daß er nie wieder eine Oper schreiben wollte. Erst 1842 erschien dann seine nächste Oper *Nabucco* und errang in Mailand einen überwältigenden Erfolg. Die in dieser Oper geschilderte Freiheitssehnsucht des von den Babyloniern besiegten und geknechteten jüdischen Volkes, das nach schweren Prüfungen von seinen Leiden befreit wird und in die Heimat zurückkehren darf, wurde von Verdis Landsleuten als Ausdruck ihres eigenen Verlangens nach nationaler Einigkeit und Freiheit empfunden.

Über Nacht wurde Verdi als großer Patriot und volksverbundener Opernkomponist berühmt. Bereits ein Jahr später kam das Werk in Wien und 1845 in Paris heraus. Es folgten dann die Opern *I Lombardi alla prima crociata* (UA: Mailand 1843) und *Ernani* (UA: Venedig 1844), die Verdis Ruf als neuer großer Meister der italienischen Oper festigten.

In rascher Folge entstanden dann mehrere Opern, von denen vor allem *I due Foscari* (UA: Rom 1844) und *La battaglia di Legnano* (UA: Rom 1849) erfolgreich waren. In diese Schaffensperiode gehören auch Verdis erste Bemühungen, literarisch gehaltvolle Stoffe bzw. Dramen der Weltliteratur für die Oper zu adaptieren.

Macbeth (UA: Florenz 1847; zweite Fassung Paris 1865) entstand nach Shakespeares gleichnamiger Tragödie und *Giovanna D'Arco* (UA: Mailand 1845), *I masnadieri* (UA: London 1847) und *Luisa Miller* (UA: Neapel 1849) nach Schillers Dramen »Die Jungfrau von Orleans«, »Die Räuber« und »Kabale und Liebe«. Wenn auch Verdis Ringen um eine kongeniale Opernform für Schiller erst im *Don Carlos* und für Shakespeare erst im *Othello* und im *Falstaff* letzte Erfüllung fand, ist doch seine frühe Oper über das Königsmörder-Ehepaar Macbeth bereits ein Meisterwerk.

Wie Verdi die seelisch-moralische Selbstzerfleischung der Lady Macbeth, der zwar jedes Mittel recht ist, um auf den Thron zu kommen, die aber nach vollbrachter Tat nicht die Kraft hat, mit dieser Gewissensbelastung zu leben, mit den Mitteln der Arien-Oper glaubhaft macht, das ist eine geniale Vorwegnahme seiner späteren großen Musikdramatik, die der italienischen Oper ein Höchstmaß an subtiler musikalischer Charakterisierungskunst und eine unvergleichlich differenzierte Skala menschlicher Empfindungen von maßloser Leidenschaft bis zu inniger Liebeslyrik und Todesverklärung abgewinnt.

Mit der Oper *Rigoletto* setzte Verdis mittlere Schaffensperiode ein, deren Meisterwerke *Il trovatore, La Traviata, Les vêpres siciliennes* (UA: Paris 1855), *Simone Boccanegra* (UA: Venedig 1857; zweite Fassung: Mailand 1881), *Un ballo in maschera, La forza del destino, Don Carlos* und *Aida* im Zeichen einer psychologischen Vertiefung und Erweiterung der traditionellen italienischen Opernformen stehen, wobei das Orchester größere dramatische Bedeutung erhält, ohne die führende Rolle des Gesangs anzutasten, der seinerseits der dramatischen Idee untergeordnet wird.

Nach dem weltweiten Erfolg seiner Oper *Aida* schrieb Verdi, der inzwischen das Landgut Sant' Agata bei Busseto erworben hatte und mit der ehemaligen Opernsängerin Giuseppina Strepponi bewirtschaftete, die er 1859 zu seiner zweiten Frau machte, sechzehn Jahre lang kein weiteres Bühnenwerk.

1873 entstand sein *Streichquartett* e-moll, das 1876 in Mailand uraufgeführt wurde. Zwei Jahre vorher hatte Mailand die Uraufführung seines berühmten *Requiems* auf den Tod des italienischen Dichters Alessandro Manzoni (1785–1873) erlebt, das noch heute zu den internationalen Standardwerken dieser Gattung zählt und oft im Konzertsaal zu hören ist. Dann wurde es still um den größten Meister der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts, bis er sich im 74. Lebensjahr mit *Othello* und dann als Achtzigjähriger noch einmal mit *Falstaff* zu Wort meldete und damit sein Lebenswerk krönte und das Musikdrama italienischer Prägung zur Vollendung führte.

Vom breiten Opernpublikum in aller Welt verehrt und vom Fachurteil als bedeutendster Opernkomponist neben Richard Wagner anerkannt, starb Verdi am 27. Januar 1901 in Mailand.

Opern

Die in Deutschland bekanntesten und am häufigsten aufgeführten Verdi-Opern sind aus seiner frühen Schaffenszeit *Nabucco* und *Macbeth*, aus seiner mittleren Schaffensperiode *Rigoletto*, *Der Troubadour*, *La Traviata*, *Ein Maskenball*, *Die Macht des Schicksals*, *Don Carlos* und *Aida* sowie seine beiden Alterswerke *Othello* und *Falstaff*, wobei die Werke seiner mittleren Schaffenszeit die größte Volkstümlichkeit besitzen. Die frühen Opern *I Lombardi*, *Ernani*, *I due Foscari*, *La battaglia di Legnano*, *Luisa Miller* u. a. konnten sich in Deutschland leider ebensowenig durchsetzen wie aus seiner mittleren Schaffensperiode *Les vêpres siciliennes* und *Simone Boccanegra*, obwohl immer wieder neue Versuche unternommen werden, diese zum Teil musikalisch sehr gehaltvollen Werke vor dem Vergessen zu bewahren. Seine übrigen frühen Opern *Oberto*, *Un giorno di regno*, *Alzira* (UA: Neapel 1845), *Giovanna d'Arco*, *Attila* (UA: Venedig 1846), *I masnadieri*, *Il Corsaro* (UA: Triest 1848) und *Stiffelio* (UA: Triest 1850) werden selbst in Italien kaum noch gespielt.

So sehr Verdi seinen Opernstil auch ständig verfeinert und vervollkommnet hat, blieb er doch stets der italienischen Tradition verbunden. Sein Orchester wird nie symphonisch im Sinne Wagners. Da ihm der szenische Realismus über alles geht, lehnt er jede Symbolik ab. Die Gestalten seiner Opern sind Menschen aus Fleisch und Blut und keine Weltanschauungssymbole.

Interessant ist Verdis Verhältnis zu seinen Textdichtern, da er sie alle zwang, seinen musikalisch-szenischen Entwürfen dienstbar zu sein. Unter seinen Librettisten sind Francesco Maria Piave (1810–1876), Salvatore Cammarano (1801–1852) und für die Spätwerke der italienische Dichter und Komponist Arrigo Boito (1842–1918) die wichtigsten. Anfangs arbeitete er mit Temistocle Solera (1815–1878) zusammen, der den nationalen Stil der Frühwerke glücklich traf. Die »starken und wilden Stoffe« waren es, deren Gestaltung Verdi in Opern wie *Ernani* seinem Textdichter zur Pflicht machte. Die frühen Opern Verdis kommen aus dem Stilkreis von Vincenzo Bellini und Gaetano Donizetti, aber ihr melodischer Atem ist glühender, die Kantilene ist stärker, leidenschaftlicher, die Rhythmik feuriger, schlagender. Die psychologische Darstellungskraft seiner Musik ist in den drei genialen Werken der *Rigoletto*-Zeit besonders ausgeprägt, obwohl mindestens in den beiden ersten Opern die grelle Theatralik in der Art von Victor Hugo noch nachklingt. Waren es bei den vorangegangenen patriotischen Opern vor allem die großen Chorszenen, die durch melodische Vehemenz begeisterten, so liegt in der späteren Entwicklung der musikalische Zauber in der Fülle von melodisch-dramatischen Einzelgesängen und solistischen Ensembles. In der *Maskenball*-Zeit erreicht Verdis Können eine neue Meisterschaft. Gewaltige Inspirationsfülle, verbunden mit machtvoll formendem Ausdruck, offenbart zehn Jahre später die *Aida*, wobei der Komponist auch die stofflichen Probleme überlegen und originell bezwingt. Freilich bedeutet diese Repräsentationsoper mit ihren Massenszenen nach Art der Großen Oper ein Abweichen von der schon im *Don Carlos* gefundenen Linie des Dramas der individuellen Konflikte. Endlich erreicht Verdi mit über 70 Jahren den Gipfel seines Könnens mit dem *Othello*, einem der reifsten Kunstwerke der ganzen Operngeschichte. Im *Falstaff* kündigt Verdi schon ein neues Kapitel der Musikgeschichte an.

Nabucco

Oper in vier Akten – Text von Temistocle Solera nach der biblischen Geschichte.
UA: Mailand 1842
Personen: Nabucco (Nebukadnezar II.), König von Babylon (Bar) – Fenena, seine legitime Tochter (MS) – Abigail, seine Adoptivtochter (S) – Der Oberpriester des Baal (B) – Abdallo, babylonischer Krieger (T) – Ismael, hebräischer Feldherr, Neffe des Königs von Jerusalem (T) – Zacharias, Hohepriester der Hebräer (B) – Rahel, seine Schwester (S) – Babylonische Hofleute, babylonische und hebräische Krieger, Leviten, Volk Israel.
Ort und Zeit: Jerusalem und Babylon, 587 v. Chr.
Schauplätze: im Tempel Salomons zu Jerusalem; im Königspalast und in den Hängenden Gärten zu Babylon; am Ufer des Euphrat.

Der historische Hintergrund der Oper ist die assyrische Eroberung des Südreichs Juda. Die Handlung reflektiert das biblische Geschehen in vier Bildfolgen.

Jerusalem. Im Tempel Salomos ist das Volk Israel im Gebet versammelt. Das babylonische Heer steht vor den Toren der Stadt. Nabuccos Tochter Fenena, die den hebräischen Feldherrn Ismael einst aus dem babylonischen Kerker befreit hat und ihm aus Liebe nach Jerusalem gefolgt ist, befindet sich als Geisel in der Gewalt des Hohepriesters Zacharias. Nun will Ismael sie befreien.

Durch eine List ist Abigail, Nabuccos machtgierige Adoptivtochter, in den Tempel eingedrungen, um den Babyloniern die Pforten des Heiligtums von innen zu öffnen. Sie beschimpft ihre Schwester als Verräterin, aber auch sie liebt Ismael und verspricht ihm Rettung und Freiheit, wenn er ihr folgt. Da dringt Nabucco mit seinem Heer in den Tempel ein. Zacharias droht mit Fenenas Tötung, doch Ismael entreißt ihm die Waffe. Nabucco läßt den Tempel zerstören und das Volk Israel in die Gefangenschaft führen.

Die drei folgenden Akte spielen in Babylon.

Der Gottlose. Das Streben der ehrgeizigen Abigail zielt

auf die babylonische Königskrone. Abigail gilt als ältere Schwester Fenenas, ist jedoch in Wirklichkeit die von Nabucco adoptierte Tochter einer Sklavin. Deshalb will sie die rechtmäßige Thronfolgerin Fenena ausschalten, die Nabucco während eines Feldzugs als Statthalterin eingesetzt hat. Abigail läßt das Gerücht verbreiten, daß Nabucco in der Schlacht gefallen sei. Unter dem Vorwand, daß Fenena durch ihre Sympathie mit den hebräischen Gefangenen gegen den babylonischen Gott Baal frevle, entreißt sie ihr die Macht. Mit Waffengewalt fordert sie von Fenena, die inzwischen durch den Hohepriester Zacharias für den jüdischen Glauben gewonnen wurde, die Krone. Da kehrt der totgesagte Nabucco von seinem Feldzug zurück und weist Abigail in ihre Schranken. Empört erklärt er, daß nur er König ist, und versteigt sich zu der Anmaßung, sogar mehr als ein König, nämlich ein Gott zu sein. Auf diese Lästerung folgt ein Donnerschlag. Nabucco wird wahnsinnig. Abigail ergreift die Krone.
Die Prophezeiung. Abigail fordert von dem geistesgestörten Nabucco die Unterschrift unter ein Dokument, das den Tod des gefangenen Volkes Israel beschließt. Auf diese Weise will sie ihre Rivalin Fenena endgültig beseitigen lassen. Nabucco durchschaut ihren Plan und droht, das Geheimnis ihrer niederen Herkunft zu enthüllen. Abigail läßt Nabucco in den Kerker werfen. Musikalischer Höhepunkt der Oper ist der große Gefangenenchor des Volkes Israel, in dem die Hebräer ihrer Sehnsucht nach der Heimat und nach Befreiung aus der Knechtschaft bewegenden Ausdruck verleihen. Der Hohepriester Zacharias prophezeit das Ende der babylonischen Gefangenschaft.
Das zerstörte Götzenbild. Verzweifelt wendet sich Nabucco an den Gott der Hebräer und erhält dadurch neue Kraft. Die Verdüsterung seines Gemüts weicht, und er gewinnt seine alten Anhänger wieder, mit deren Hilfe er Fenena retten will, die bereits zum Tode geführt wird. Nabucco und seine Krieger verhindern den Mord, und das Götzenbild des Baal stürzt ein. Abigail gibt sich selbst den Tod. Fenena vergibt der Sterbenden, die zur Sühne für ihre Freveltat den König bittet, Fenena und Ismael zu vereinen. Nabucco läßt das Volk Israel in die Heimat zurückführen und gelobt, in Jerusalem einen neuen Tempel errichten zu lassen zu Ehren des einen Gottes Jehovah.

Macbeth
Oper in vier Akten – Text von Francesco Maria Piave und Andrea Maffei nach dem gleichnamigen Drama von William Shakespeare.
UA: Florenz 1847
Personen: Duncan, König von Schottland – Malcolm, sein Sohn (T) – Macbeth (Bar) und Banquo (B), Feldherren des Königs – Lady Macbeth (S) – Ihre Kammerfrau (MS) – Ihr Arzt (B) – Macduff, ein schottischer Edler (T) – Fleance, Banquos Sohn – Hexen, Geistererscheinungen, Abgesandte des Königs, gedungene Mörder, schottische Edle und Flüchtlinge, englische Soldaten, Diener.
Ort und Zeit: Schottland, Anfang des 11. Jahrhunderts.

Seinen Heerführern Macbeth und Banquo verdankt König Duncan die siegreiche Niederwerfung eines schottischen Aufstandes unter der Führung des Thans von Cawdor. Hexen prophezeien, daß Macbeth der künftige Than von Cawdor und König von Schottland sein werde und Banquos Nachkommen den Königsthron besteigen werden. Unmittelbar darauf kommen Abgesandte des Königs Duncan und melden, daß Macbeth zum neuen Than von Cawdor ernannt wurde. Diese rasche Erfüllung der Prophezeiung spornt den Ehrgeiz des Macbeth an, nun auch die Königswürde zu erlangen. Der Gedanke an einen Königsmord nimmt langsam Gestalt an. Lady Macbeth unterstützt diesen Plan und zerstreut die Skrupel ihres Gatten. Ihre Machtgier läßt sie nicht ruhen, bis das Ziel erreicht ist. Als Gast auf der Burg seines Feldherrn Macbeth wird der König im Schlaf ermordet. Lady Macbeth legt den Dolch, mit dem ihr Mann den König tötete, zu den schlafenden Wachsoldaten und beschmiert diese mit Blut. Am nächsten Morgen entdeckt Macduff den Meuchelmord. Da des Königs Sohn Malcolm nach dem Tod seines Vaters nach England floh, wird er des Mordes verdächtigt.
Macbeth ist nun König von Schottland, aber die Prophezeiung der Hexen, daß Banquos Nachkommen den Thron besteigen werden, läßt ihn nicht zur Ruhe kommen. Auf Betreiben seiner Frau will er Banquo und dessen Sohn Fleance umbringen lassen. Banquo wird getötet, sein Sohn kann jedoch entfliehen.
Die Mordtaten belasten das Gewissen des neuen Königs, und er ist nicht in der Lage, sich so gut zu verstellen wie seine Frau. Das schlechte Gewissen treibt ihn dazu, die Hexen aufzusuchen, um sein weiteres Schicksal zu erfahren. Er wird vor Macduff gewarnt, zugleich aber beruhigt, daß ihm von keinem Menschen Gefahr drohe, der von einem Weib geboren wurde, und daß er unbesiegbar sei, solange nicht der Wald von Birnam gegen ihn anrücke. Um seinen angemaßten Thron zu bewahren, verstrickt sich Macbeth in immer weitere Bluttaten. Auch Lady Macbeth ist der Gewissensbelastung auf die Dauer nicht gewachsen. Die Erinnerung an ihre mit Blut beschmierten Hände beginnt sie zu verfolgen. Sie findet keinen Schlaf mehr, wandelt von Halluzinationen gepeinigt nachts durch die Burg, versucht immer wieder, das Blut an ihren Händen loszuwerden und stirbt im Wahnsinn.
Nachdem sich schottische Edle unter der Führung von Macduff und Malcolm in England vereint haben, um Macbeth zu stürzen, erfüllt sich die Prophezeiung der

Hexen. Macbeth wird gemeldet, daß der Wald von Birnam gegen ihn anrückt. Es sind die Soldaten des rechtmäßigen Thronerben, die sich mit Baumzweigen getarnt haben. Macduff fordert den Königsmörder zum Zweikampf heraus. Macbeth will ihn durch die Weissagung der Hexen abschrecken, daß er nur von einem besiegbar sei, der nicht vom Weibe geboren wurde. Macduff aber ist nicht auf natürliche Weise, sondern durch eine Operation zur Welt gekommen. Er tötet Macbeth.

Rigoletto

Oper in drei Akten – Text von Francesco Maria Piave nach dem Schauspiel »Le roi s'amuse« von Victor Hugo.

UA: Venedig 1851

Personen: Der Herzog von Mantua (T) – Rigoletto, Hofnarr (Bar) – Gilda, seine Tochter (S) – Giovanna, ihre Gesellschafterin (A) – Der Graf von Ceprano (Bar) – Die Gräfin von Ceprano (S) – Der Graf von Monterone (B) – Borsa (T) und Marullo (Bar), Höflinge – Sparafucile, ein Bandit (B) – Maddalena, seine Schwester (A) – Hofleute, Palastwache, Diener.

Ort und Zeit: Herzogtum Mantua im 16. Jahrhundert.

Schauplätze: im Palast des Herzogs; Straße vor Rigolettos Haus und dem Palast des Grafen von Ceprano; einsame Gegend mit der Spelunke des Sparafucile.

Höfische Feste und Liebesabenteuer bilden den Lebensinhalt des jungen Herzogs von Mantua. Beim Tanz macht er der hübschen Gräfin von Ceprano den Hof, und der bucklige Hofnarr Rigoletto verspottet deren Mann. Skrupellos rät er dem Herzog, den Grafen von Ceprano verhaften zu lassen, um freies Spiel zu haben. Da unterbricht der Graf von Monterone das Fest, der ebenfalls unter einem nichtigen Vorwand verhaftet worden war, und fordert nun vom Herzog Rechenschaft für die Schändung seiner Tochter. Auch er wird von Rigoletto verhöhnt. In Empörung und Verzweiflung verflucht der Graf den Narren.

Im Schutze der Dunkelheit schleicht Rigoletto in das Haus, wo er seine Tochter Gilda vor dem Zugriff des Herzogs verborgen hält. Ein Bandit bietet ihm seine Dienste an und erklärt, daß er gegen entsprechendes Entgelt Nebenbuhler verschwinden lasse. Rigoletto weist ihn ab. Der Fluch des Grafen Monterone bedrückt ihn, und er sucht Trost und Ablenkung bei der geliebten Tochter. Immer wieder verbietet er Gilda, das Haus außer zum Kirchgang zu verlassen. Als er weggeht, schleicht sich der in Gilda verliebte Herzog in der Verkleidung eines armen Studenten ins Haus und erklärt Gilda seine Liebe. Durch das Nahen einiger Hofleute wird das Rendezvous gestört. Gilda bleibt mit ihren Gedanken an den Studenten, der ihr Herz gewonnen hat, allein.

Hofleute haben Rigoletto beobachtet und vermuten in Gilda eine Liebschaft des Hofnarren. Durch eine Entführung des Mädchens will man dem Spötter einen Streich spielen. Von dunklen Ahnungen getrieben, kehrt Rigoletto zurück, doch die Hofleute täuschen ihn und reden ihm ein, daß es sich um eine Entführung der Gräfin Ceprano handelt. Mit verbundenen Augen wird er ohne sein Wissen zum Mithelfer bei der Entführung seiner Tochter. Als er die Augenbinde löst, begreift er entsetzt, was geschehen ist und daß sich der Fluch des Grafen Monterone grausam erfüllt hat.

Rigoletto ist den Entführern in den Palast des Herzogs nachgeeilt, doch er wird von ihnen wegen seines vermeintlichen Liebchens verspottet. Da gesteht er verzweifelt, daß Gilda seine Tochter ist. Betroffen erkennen die Hofleute ihre Schuld, denn sie haben das Mädchen inzwischen dem Herzog zugeführt. Als Rigoletto seine Tochter wieder in die Arme schließen kann, ist das Unglück bereits geschehen und Gilda entehrt.

Graf Monterone, der als Aufrührer gegen den Herzog ins Gefängnis geführt wird, hat seinen Glauben an die Gerechtigkeit verloren, doch Rigoletto schwört, auch seinen Schmerz an dem Herzog mit zu rächen.

Der Narr erinnert sich an das Angebot des Banditen Sparafucile und dingt ihn als Mörder. Mit Hilfe der verführerischen Schwester des Banditen wird der Herzog in einen Hinterhalt gelockt. Um Gilda von ihrer Liebe zu heilen, zeigt ihr Rigoletto, daß der Herzog bereits einem neuen Liebesabenteuer nachgeht und um Maddalena wirbt. Rigoletto befiehlt seiner Tochter, als Mann verkleidet nach Verona zu fliehen, und verspricht ihr, baldigst nachzukommen. Nun vereinbart er mit Sparafucile, um Mitternacht den Sack mit der Leiche abzuholen und dann selbst in den nahen Fluß zu werfen.

Maddalena hat sich, ohne zu wissen, daß es sich um den Herzog handelt, in ihren Freier verliebt und beschwört ihren Bruder, ihm das Leben zu schenken und dafür irgendeinen Fremden umzubringen. Gilda, die noch einmal zurückgekehrt ist und ihr Gespräch belauscht hat, opfert sich für den Geliebten. Als sie an der Tür der Spelunke klopft und unter dem Vorwand, vor dem aufziehenden Unwetter Zuflucht zu suchen, Einlaß begehrt, wird sie von Sparafucile erdolcht. Um Mitternacht erhält Rigoletto den Sack mit der Leiche und triumphiert. Als er aber plötzlich die Stimme des Herzogs hört, der von seinem Liebesabenteuer heimkehrend ein Lied trällert, will er sich vergewissern und findet im Sack seine sterbende Tochter.

Il trovatore (Der Troubadour)

Oper in vier Akten – Text von Salvatore Cammarone und Leone Emanuele Bardare nach dem gleichnamigen spanischen Schauspiel von Antonio García Gutiérrez.

UA: Rom 1854
Personen: Graf Luna (Bar) – Leonora, Gräfin von Sargasto (S) – Inez, ihre Vertraute (S) – Azucena, eine Zigeunerin (A oder MS) – Manrico, Troubadour (T) – Ferrando, Feldhauptmann im Heer des Grafen Luna (B) – Soldaten und Anhänger des Grafen Luna, Anhänger Manricos, Zigeuner, Nonnen.
Ort und Zeit: Spanien zu Anfang des 15. Jahrhunderts.
Schauplätze: vor dem Palast des Grafen Luna; Schloßgarten der Gräfin von Sargasto; Zigeunerlager; Kreuzgang im Kloster; Feldlager des Grafen Luna; Burgsaal; Hof im Palast des Grafen Luna; Kerker.

Mehr als bei jeder anderen Oper Verdis sollte hier das Verlangen und Bemühen des Opernbesuchers, den komplizierten und verwirrenden Einzelheiten der Handlung nachzuspüren, zurücktreten gegenüber der musikalischen Gesamtwirkung. Das Werk ist gleichsam eine musikalisch-szenische Abstraktion der Gefühlswelten seiner Hauptpersonen, des Grafen Luna, der Gräfin Leonora, der Zigeunerin Azucena und des Troubadours Manrico. Es geht um menschliche Grundsituationen, um die bis zum Affekt gesteigerten elementaren Gefühle der Liebe, der Eifersucht, des Hasses und der Rache.
Der Zweikampf. Ferrando erzählt die Vorgeschichte. Der alte Graf Luna hatte zwei Söhne. Der Bruder des jetzigen Grafen Luna wurde im Kindesalter schwer krank. Man glaubt, daß er von einer Zigeunerin behext worden war. Die Alte wurde gefangen und als Hexe auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Aus Rache raubte Azucena, die Tochter der alten Zigeunerin, das kranke Grafenkind, dessen halbverkohlte Leiche dann in der erloschenen Feuerstelle des verlassenen Zigeunerlagers gefunden wurde.
Der jetzige Graf Luna wirbt um die Gräfin Leonora, aber diese liebt den Troubadour Manrico. Es kommt zum Zweikampf, doch Manrico schont das Leben des besiegten Rivalen.
Die Zigeunerin. Manrico, der als Gefolgsmann eines aufständischen Herzogs Gegner des Grafen Luna ist, wurde in der Schlacht schwer verwundet. Die Zigeunerin Azucena, die Manrico als ihr Kind aufgezogen hat, pflegt ihn gesund. Am Lagerfeuer erlebt sie in einer Vision noch einmal ihre Vergangenheit. Um den Feuertod ihrer Mutter zu rächen, hatte sie das Kind des alten Grafen geraubt, dann jedoch, außer sich vor Wut und Verzweiflung, den Grafensohn mit ihrem eigenen Kind verwechselt, das sie in die Flammen des Lagerfeuers warf. Mit ihrer Erzählung steigert Azucena den Haß Manricos gegen den Grafen Luna.
Da Leonora glaubt, daß ihr geliebter Manrico in der Schlacht getötet wurde, will sie in ein Kloster gehen. Während der feierlichen Nonnenweihe wird sie von Manrico aus dem Kloster entführt. Der eifersüchtige Graf Luna, der die Gräfin ebenfalls in seine Gewalt bringen wollte, wird durch seine Anhänger vom offenen Kampf am geweihten Ort zurückgehalten.
Der Sohn der Zigeunerin. Auf der Suche nach Manrico wird Azucena von den Soldaten des Grafen Luna in der Nähe des Feldlagers aufgegriffen. Ferrando erkennt in ihr die Zigeunerin, die einst den Bruder des Grafen geraubt hat. Als die sich verzweifelt wehrende Azucena nach ihrem Sohn Manrico ruft, triumphiert Graf Luna, die Mutter seines Todfeindes in seiner Gewalt zu haben, und befiehlt, die Zigeunerin zur Strafe für den Kindesmord auf dem Scheiterhaufen zu verbrennen.
Manrico hat Leonora auf eine Burg gebracht, die nun vom Grafen Luna belagert wird. Der Entscheidungskampf zwischen Manricos Truppen und dem Heer des Grafen steht bevor. Die drohende Gefahr verbindet Manrico und Leonora nur noch fester. Während aus der Burgkapelle Orgelklang ertönt, der ihre Vermählungsfeier einleitet, schwören sie sich ewige Liebe und Treue. Ein Bote berichtet Manrico von der Gefangennahme seiner Mutter und ihrer Verurteilung zum Feuertod. Sofort trennt er sich von der Geliebten, um die Mutter zu retten.
Die Hinrichtung. Bei seinem Versuch, Azucena zu befreien, wurde Manrico gefangengenommen und zu ihr in den Kerker geworfen. Leonora will das Leben des Geliebten retten und bietet sich dem Grafen Luna als Preis für die Freilassung Manricos an. Luna glaubt sich am Ziel seiner Wünsche, doch Leonora nimmt heimlich Gift, um dem Geliebten die Treue zu bewahren.
Manrico und Azucena sehen ihrem Tod entgegen. Leonora kommt zu Manrico in den Kerker, um ihm seine Freilassung mitzuteilen. Verzweifelt glaubt er, daß ihn die Geliebte verraten hat, doch noch einmal beteuert ihm Leonora ihre Liebe und Treue und stirbt in seinen Armen. Der getäuschte Graf Luna befiehlt die sofortige Hinrichtung Manricos. Darauf verkündet Azucena dem Grafen Luna, daß der hingerichtete Manrico sein eigener Bruder war, und vollendet damit die Rache am Tod ihrer Mutter.

La Traviata

Oper in drei Akten – Text von Francesco Maria Piave nach dem Roman »Die Kameliendame« von Alexandre Dumas d. J.
UA: Venedig 1853
Personen: Violetta Valéry (S) – Alfred Germont (T) – Georg Germont, sein Vater (Bar) – Flora Bervoix (MS) – Gaston, Vicomte de Létorières (T) – Baron Douphol (Bar) – Marquis d'Obigny (B) – Doktor Grenvil (B) – Annina, Violettas Dienerin (MS) – Joseph, Violettas Diener (T) – Damen und Herren der Pariser Gesellschaft, Diener, Maskierte.
Ort und Zeit: Paris und Umgebung um 1850.

Schauplätze: Violettas Salon; Gartensaal in einem Landhaus bei Paris; Ball- und Spielsaal bei Flora; Violettas Schlafzimmer.

Der schönen Violetta Valéry, die sich im Kreise ihrer vielen Verehrer zum ungehemmten Genuß der Freuden des Lebens bekennt, begegnet in dem jungen Alfred Germont die große Liebe. Sie befürchtet jedoch, daß ihr Glück zu spät kommt, denn sie ist bereits durch eine schwere Krankheit gezeichnet. Sie will Alfred abweisen, doch betroffen von seinem echten Gefühl, reicht sie ihm eine Kamelienblüte. Wenn diese verblüht sei, dann dürfe er zu ihr kommen, das heißt am folgenden Tag.
Violetta gibt ihr bisheriges Leben auf und führt mit dem Geliebten in einem Landhaus bei Paris ein glückliches Leben. Aber Alfreds leidenschaftliches Verhältnis zu Violetta kompromittiert seine angesehene Familie, und die geplante Heirat seiner Schwester ist gefährdet. Da Alfred Germont gegen alle Vorhaltungen seiner Familie taub ist und unter keinen Umständen auf Violettas Liebe verzichten will, wendet sich der verzweifelte Vater schließlich mit der Bitte an Violetta, ihr Verhältnis mit seinem Sohn zu beenden. Empört weist sie das Ansinnen zurück, begreift dann aber die Not des Vaters, der an die Zukunft seiner ganzen Familie denken muß, und erklärt sich zu dem Opfer bereit. Sie verläßt Alfred, der an ihre vorgetäuschte Untreue glaubt, und stürzt sich wieder in die Pariser Vergnügungen, um den Geliebten zu vergessen. Alfred, der die Zusammenhänge nicht begreift, vermutet nun, daß Violetta ihn mit dem Baron Douphol betrügt, und provoziert einen Skandal, indem er Violetta auf einer Gesellschaft für die Zeit, die sie ihm geopfert hat, sein im Spiel gewonnenes Geld vor die Füße wirft. Obwohl Alfreds Vater über das Benehmen seines Sohnes empört ist, glaubt er schweigen zu müssen. Zu spät erkennt Alfred schließlich Violettas Liebe. Als er zu der Schwerkranken eilt, erliegt sie, die nur die Hoffnung aufrechterhalten hatte, den Geliebten noch einmal wiederzusehen, ihrem Lungenleiden.

Un ballo in maschera (Ein Maskenball)
Oper in drei Akten – Text von Antonio Somma nach dem Schauspiel »Gustave III ou Le bal masqué« von Augustin Eugène Scribe.
UA: Rom 1859
Personen: Gustav III., König von Schweden (T) – René, Graf Anckarström (Bar) – Amelia, seine Gattin (S) – Ulrika, eine Wahrsagerin (A) – Oskar, Page des Königs (S) – Graf Horn (B) und Graf Ribbing (B), Verschwörer – Kristian, ein Matrose (Bar) – Ein Richter (T) – Ein Diener Amelias (T) – Hofgesellschaft, Offiziere, Matrosen, Volk, Maskierte.
Ort und Zeit: Stockholm im Jahr 1792.
Schauplätze: im Königlichen Schloß; bei der Wahrsagerin Ulrika; auf dem Galgenberg vor der Stadt; im Haus des Grafen Anckarström; Maskenball im Opernhaus.

König Gustaf von Schweden liebt Amelia, die Frau seines besten und treuesten Freundes René, des Grafen Anckarström. Auch Amelia liebt den König, wehrt sich aber verzweifelt gegen ihre leidenschaftliche Zuneigung. Bei der im Hafenviertel lebenden Wahrsagerin Ulrika sucht sie Rat und Hilfe in ihrer Gewissensnot. Ulrika nennt Amelia ein Mittel gegen ihre verbotene Liebe, das aus Pflanzen gebraut werden muß, die von ihr selbst um Mitternacht auf dem Galgenberg vor der Stadt zu pflücken sind.
Um sich von ihren Künsten zu überzeugen, hat auch der König mit seinen Freunden Ulrika aufgesucht. Sie verkündet ihm seinen baldigen Tod durch denjenigen, der ihm als nächster die Hand reicht. Da das sein Freund René ist, glaubt er der Wahrsagerin nicht und lacht darüber.
Um Mitternacht trifft der König, der Amelias Gespräch mit der Wahrsagerin belauscht hat, die Geliebte vor der Richtstätte am Galgenberg. Beide gestehen sich ihre Liebe. Da kommt René, um den König vor nahenden Verschwörern zu warnen. Er wechselt mit dem König den Mantel und verspricht, die verschleierte Dame sicher zur Stadt zurückzubringen, ohne mit ihr ein Wort zu wechseln. Kaum ist der König in Sicherheit, kommen die Verschwörer, um sich auf den vermeintlichen König zu stürzen, erkennen jedoch René und wollen nun wissen, wer sich hinter dem Schleier verbirgt. René stellt sich schützend vor die ihm Anvertraute, doch die Verschwörer greifen zur Waffe. Um ihren Gatten zu retten, gibt sich Amelia zu erkennen. René kann seine Fassungslosigkeit nicht verbergen, und die Verschwörer verspotten den getäuschten Ehemann.
Außer sich vor Wut, glaubt sich René von seiner Frau und seinem Freund betrogen. Amelia soll für die Untreue mit ihrem Leben büßen, doch dann schließt er sich aus Rache der Verschwörung gegen den König an. Durch das Los wird er dazu auserwählt, den König auf dem Maskenball zu ermorden.
Inzwischen hat sich der König dazu durchgerungen, auf Amelia zu verzichten. Er beschließt, René als Gesandten zusammen mit Amelia nach Finnland zu schicken und ordnet deren sofortige Abreise an. Auf dem Maskenball nimmt der König für immer von Amelia Abschied, doch bevor René erfahren kann, daß er von seiner Frau und seinem Freund nicht betrogen wurde, bringt er den König um.
Die Zensur beanstandete diese historische Königsmördergeschichte vor der Uraufführung. Trotz heftiger Proteste mußte Verdi die Opernhandlung ändern. Aus König Gustav III. wurde ein englischer Gouverneur in

Boston, und dementsprechend verlegte man die Handlung von Schweden nach Amerika. In der Theaterpraxis setzt sich zunehmend die Originalfassung wieder durch.

La forza del destino (Die Macht des Schicksals)
Oper in vier Akten – Text von Francesco Maria Piave und Antonio Ghislanzoni nach dem gleichnamigen spanischen Drama von Angelo Pérez de Saavedra.
UA der ersten Fassung: St. Petersburg 1862
UA der zweiten Fassung: Mailand 1869
Personen: Der Marchese von Calatrava (B) – Leonore de Vargas, seine Tochter (S) – Carlos des Vargas, sein Sohn (Bar) – Don Alvaro (T) – Preziosilla, Zigeunerin (MS) – Mastro Trabuco, Maultiertreiber und Hausierer (T) – Ein Alkalde (B) – Fra Melitone, Klosterpförtner (B) – Pater Guardian (B) – Ein Feldscher (B) – Curra, Leonores Kammerzofe (MS) – Franziskanermönche, spanische und italienische Soldaten, Marketenderinnen, spanisches und italienisches Volk.
Ort und Zeit: Spanien und Italien, Mitte des 18. Jahrhunderts.
Schauplätze: Landhaus des Marchese von Calatrava; spanische Dorfschenke; Franziskanerkloster in Spanien; Kriegslager in der Nähe von Rom; Berglandschaft mit einer Eremitenklause in der Nähe des Klosters.

Wie beim *Troubadour*, geht auch dieser Stoff auf eine literarische Vorlage der spanischen Romantik zurück, wobei es weniger auf Logik der Handlungsdetails als vielmehr auf den farbigen Gesamteindruck ankommt. Auch hier sind es elementare Gefühle, die das Handeln der Personen bestimmen. Liebe, Haß, Rache, Treue, Glauben, Schuld und Sühne.
Leonores Liebe zu Don Alvaro, einem Mestizen mit königlichem Blut der Inkas, bringt sie dazu, sich über rassische und standesmäßige Vorurteile ihrer Familie hinwegzusetzen. Daraus ergibt sich eine Kette tragischer schicksalhafter Vorgänge.
Leonore will mit Don Alvaro fliehen, wird jedoch von ihrem Vater, der vergeblich diese Verbindung zu verhindern suchte, überrascht. Ein versehentlich losgehender Schuß tötet den Vater, der sterbend seine Tochter verflucht. Auf der Flucht vor ihrem Bruder Carlos, der den Tod des Vaters und die vermeintliche Entehrung der Schwester rächen will, wird Leonore von ihrem Geliebten getrennt. Da sie ihn für tot hält, sucht sie Zuflucht bei den Mönchen eines Franziskanerklosters.
Don Alvaro, der seinerseits glaubt, daß Leonore getötet wurde, geht unter dem Namen Federico Herrero als Offizier der spanischen Truppen nach Italien. Durch sein Dazwischentreten bei einem Streit rettet er seinem Kriegskameraden Felice de Bornos das Leben, ohne zu wissen, daß dieser in Wirklichkeit Leonores Bruder ist. Beide schließen Freundschaft. In der Schlacht wird Alvaro schwer verwundet. Durch einen schicksalhaften Zufall erfährt Carlos, daß sein Freund der Mörder seines Vaters und der Verführer seiner Schwester ist. Er fordert ihn zum Duell. Soldaten trennen die Kämpfenden. Nun sucht auch Don Alvaro Vergessen und Frieden im Kloster.
Nach Jahren spürt ihn Don Carlos dort auf und fordert ihn erneut zum Zweikampf heraus. In dem ihm aufgezwungenen Duell verletzt Alvaro seinen Gegner tödlich und sucht bei einem in der Nähe des Duellplatzes lebenden Eremiten priesterlichen Beistand für den Sterbenden. Der Eremit ist Leonore, die ihren Geliebten wiedererkennt. Sie eilt zu ihrem sterbenden Bruder, der mit letzter Kraft seine Rache vollzieht und die Schwester tötet.

Don Carlos
Oper in vier Akten – Text von Josèphe Méry, Camille du Locle und Antonio Ghislanzoni nach dem gleichnamigen Drama von Friedrich Schiller.
UA der fünfaktigen Erstfassung: Paris 1867
UA der zweiten Fassung: Mailand 1884
Personen: Philipp II., König von Spanien (B) – Elisabeth von Valois, seine Gemahlin in dritter Ehe (S) – Don Carlos, Infant von Spanien aus der ersten Ehe des Königs (T) – Rodrigo, Marquis von Posa (Bar) – Prinzessin Eboli (MS) – Der Großinquisitor (B) – Graf von Lerma (T) – Tebaldo, Page der Königin (S) – Ein Mönch (B) – Engelsstimme (S) – Edelleute, Hofdamen der Königin, Pagen, Leibwachen des Königs, Mönche, Abgesandte der niederländischen Provinz Flandern, Soldaten, Inquisitoren, Ketzer, Volk.
Ort und Zeit: Spanien um 1560.
Schauplätze: Im Kloster San Gerónimo de Yuste; vor dem Kloster; Garten der Königin in Madrid; großer Platz vor der Kathedrale; Gemach des Königs im Schloß zu Madrid; Kerker.

Einleitung und Schluß des Werkes, die im spanischen Kloster San Gerónimo de Yuste vor dem Grabmal Karls V. spielen, weichen vom Ablauf des Schillerschen Dramas ab und geben der Oper eine das Geschehen umspannende mystische Dimension. Im übrigen entspricht der Handlungsverlauf Schillers bekanntem Drama um den spanischen König Philipp II. und seinen Sohn, den Infanten Don Carlos, der die Frau seines Vaters, die spanische Königin Elisabeth von Valois, liebt, die vor ihrer Eheschließung seine Verlobte war.
Am Grab Kaiser Karls V. gedenkt Don Carlos seiner Verlobungszeit mit Elisabeth von Valois in Fontainebleau. Ein Mönch, in dessen Stimme er Karl V. zu erkennen glaubt, spricht ihm Trost zu. Da kommt der Marquis Posa aus Flandern und beschwört den Infan-

ten, sich der Zukunft dieser Provinz anzunehmen. Marquis Posa, der Freund und Vertraute des Infanten, verkörpert den Freiheits- und Unabhängigkeitswillen der von Spanien unterdrückten Niederlande. Um sich von seiner hoffnungslosen Liebe zur Königin zu befreien, will Carlos als Statthalter nach Flandern gehen. Als König Philipp während des Staatsakts einer Ketzerverbrennung das Freiheitsbegehren der von Carlos geführten Abordnung der flandrischen Stände schroff zurückweist, zieht der Infant gegen seinen Vater den Degen. Der König befiehlt, Carlos zu entwaffnen, doch da niemand es wagt, Hand an den Thronfolger zu legen, nimmt ihm Marquis Posa den Degen ab und übergibt den Freund dem König.

Der König fühlt sich von Betrug und Verrat umgeben und will sich vom Großinquisitor das Recht bestätigen lassen, den rebellierenden Infanten mit dem Tod bestrafen zu dürfen. Der Großinquisitor fordert jedoch nicht nur den Tod des Infanten, sondern vor allem die Auslieferung des Rebellen Posa, dem es gelang, das Vertrauen des Königs zu gewinnen, an die Inquisition. Prinzessin Eboli erweckt in dem König Mißtrauen gegen die Treue der Königin, um sich an Carlos für die Zurückweisung ihrer Liebe zu rächen. Elisabeth ist empört. Als Eboli bereut und der Königin ihre eigene ehebrecherische Beziehung zum König gesteht, verbannt Elisabeth sie vom Hofe.

Posa besucht den Infanten im Kerker, um ihm seine baldige Freilassung anzukündigen, da er sich selbst dem König gegenüber als Urheber der Rebellion in Flandern bezeichnet hat. Nachdem er von seinem Freund Abschied genommen und ihm versichert hat, daß sein Handeln stets von der Absicht bestimmt war, ihn zu beschützen, wird Posa von den Kugeln der Inquisition tödlich getroffen. Der König bringt seinem Sohn den Degen zurück. Da fordert das erregte Volk die Freilassung des Infanten. Das Erscheinen des Großinquisitors, vor dem alle auf die Knie sinken, befreit den König aus der kritischen Situation.

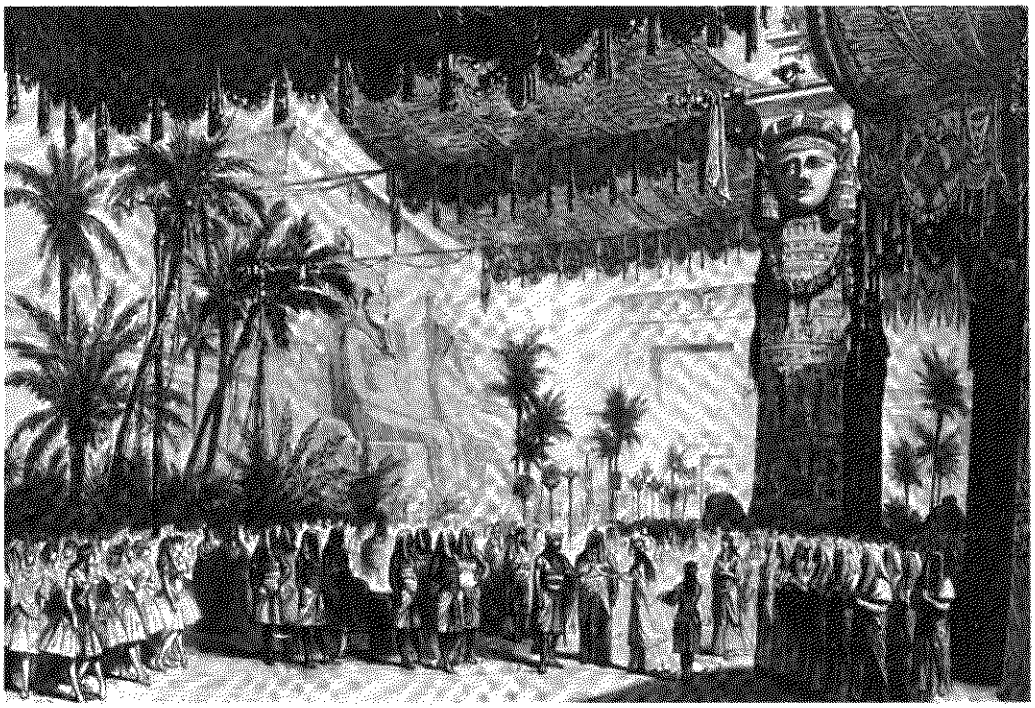
Im Kloster San Gerónimo de Yuste wartet Carlos auf Elisabeth, um sich von ihr zu verabschieden. Er will Spanien verlassen und nach Flandern gehen. Als ihn die Schergen der Inquisition ergreifen wollen, erscheint ihm wieder die Mönchsgestalt Kaiser Karls V., der ihn rettend ins Klosterheiligtum zieht.

Nach der späteren Fassung erkennt Don Carlos die Ausweglosigkeit und Hoffnungslosigkeit seiner Situation und gibt sich selbst den Tod.

Aida

Oper in vier Akten – Text von Antonio Ghislanzoni nach einer Erzählung des französischen Ägyptologen Auguste Mariette.

UA: Kairo 1871



Aida. Szenenbild aus der Pariser Uraufführung, 1880

Personen: Der König von Ägypten (B) – Amneris, seine Tochter (A oder MS) – Ramphis, Oberpriester (B) – Radames, Feldherr (T) – Amonasro, König von Äthiopien (Bar) – Aida, seine Tochter (S) – Ein Bote (T) – Eine Priesterin (S) – Hofstaat, Priester und Priesterinnen, Krieger, äthiopische Gefangene.
Ort und Zeit: Ägypten zur Zeit der Pharaonen.
Schauplätze: Königspalast zu Memphis; Tempel des Ptah zu Memphis; Sonnenzelt der Amneris; vor den Toren Thebens; am Ufer des Nil; Grabgewölbe unter dem Tempel des Ptah.

Aida, die Tochter des äthiopischen Königs Amonasro, lebt in ägyptischer Gefangenschaft als Sklavin der Pharaonentochter Amneris. Sie wird von dem ägyptischen Feldherrn Radames geliebt, der nun ausersehen wurde, einen neuen Feldzug gegen Äthiopien anzuführen. Da beide Liebende einander feindlich gegenüberstehenden Völkern angehören, werden sie in einen Widerstreit der Gefühle zwischen patriotischer Pflicht und Herzensneigung verstrickt. Die ägyptische Königstochter Amneris wurde dem Feldherrn Radames für seinen Sieg zugesprochen und wird so Aidas Rivalin. Unter den gefangenen Äthiopiern befindet sich auch Aidas Vater, aber niemand weiß, daß er der König des feindlichen Landes ist. Er fordert von seiner Tochter, ihre Liebe zu Radames zu benutzen, um den Feldherrn zum Verrat des Aufmarschplanes seiner Truppen zu

Othello. Hamburgische Staatsoper, 1975. Othello: Placido Domingo, Jago: Sherrill Milnes, Cassio: Werner Hollweg, Emilia: Hanna Schwarz, Desdemona: Katia Ricciarelli, Lodovico: Harald Stamm

bewegen. Da sie dazu nicht bereit ist und Amneris ihrer Vereinigung mit Radames in Ägypten entgegensteht, bittet sie den Geliebten, mit ihr nach Äthiopien zu fliehen. Amneris überrascht die zur gemeinsamen Flucht Entschlossenen, und Radames stellt sich dem Gericht der Priester. Wegen seines Verrats wird er zur Einmauerung in eine Grabkammer verurteilt. Radames nimmt das Urteil auf sich.
Als sich das Grab über ihm geschlossen hat, gelten seine letzten Gedanken Aida, die plötzlich neben ihm steht. Sie hat sich in die Gruft geschlichen, um mit dem Geliebten zu sterben.

Othello
Oper in vier Akten – Text von Arrigo Boito nach dem gleichnamigen Drama von William Shakespeare.
UA: Mailand 1887
Personen: Othello, der Mohr von Venedig (T) – Desdemona, seine Gemahlin (S) – Jago, Fähnrich (Bar) – Emilia, seine Frau (MS) – Cassio, Hauptmann (T) – Rodrigo, ein venezianischer Edler (T) – Lodovico, Gesandter der Republik Venedig (B) – Montano, Othellos Vorgänger als venezianischer Statthalter von Zypern (B) – Ein Herold (B) – Edelleute, Seeleute, Krieger, Volk.
Ort und Zeit: Zypern um 1570.
Schauplätze: vor und im Kastell des venezianischen Statthalters von Zypern.

Shakespeares berühmte Eifersuchtstragödie gehört zu den großen Bühnenwerken der Weltliteratur und erfuhr durch Verdi eine kongeniale musikalische Ausdeutung. Hier erreicht Verdis Ringen um ein modernes Musikdrama italienischer Prägung seinen Höhepunkt und seine Vollendung.
Der Schwarze Othello, siegreicher Feldherr der Republik Venedig und venezianischer Statthalter von Zypern, wird auf dem Gipfel seines Ruhms und seiner Macht von dem mißgünstigen Zyniker Jago zu Fall gebracht. Jago entdeckt die Verwundbarkeit Othellos. Der sieggewohnte, selbstbewußte Feldherr hat eine Schwäche: seine Liebe zu seiner Frau Desdemona und seine Eifersucht. Mit diabolischer Freude bohrt Jago in dieser Wunde, reißt sie immer weiter auf, bis das Opfer die Herrschaft über sich selbst und damit zugleich jede Vernunft verliert. In diesem Zustand glaubt Othello allen Einflüsterungen Jagos über die Untreue seiner Frau, selbst wenn sie noch so töricht und plump sind. Schließlich sieht er für seine rasende Eifersucht und den gestauten Haß nur noch den Ausweg, seine Frau zu töten. Trotz ihrer Unschuldsbeteuerungen erwürgt er Desdemona. Dann erst weicht die Verblendung. Nach vollbrachter Tat kehrt Othellos Vernunft zurück. Jagos teuflisches Spiel wird aufgedeckt, doch es ist zu spät. Verzweifelt über seine Wahnsinnstat und den Tod der über alles geliebten Frau, nimmt sich Othello das Leben.

Falstaff. Bayerische Staatsoper München. Falstaff: Dietrich Fischer-Dieskau

Falstaff
Komische Oper in drei Akten – Text von Arrigo Boito nach der Shakespeare-Komödie »Die lustigen Weiber von Windsor«.
UA: Mailand 1893
Personen: Sir John Falstaff (Bar) – Ford (Bar) – Alice, seine Frau (S) – Ännchen, deren Tochter (S) – Fenton (T) – Doktor Cajus (T) – Mrs. Meg Page (MS) – Mrs. Quickly (MS) – Bardolph (T) und Pistol (B), Falstaffs Kumpane – Bürger, Diener, Maskierte.
Ort und Zeit: Windsor, Anfang des 15. Jahrhunderts.
Schauplätze: im Gasthof zum Hosenband; Garten an Fords Haus; Platz vor dem Gasthof; im Park von Windsor.

Die Handlung dieses Werks entspricht in ihren wesentlichen Grundzügen der Oper »Die lustigen Weiber von Windsor« von Otto Nicolai. Allerdings weist die Dramaturgie der Personen einige Veränderungen auf. Im Mittelpunkt stehen nicht die lustigen Weiber, die mit dem liebestollen Falstaff ihr übermütiges Spiel treiben, sondern hier wird Falstaff zum komisch-tragischen Helden, der, obwohl man ihm übel mitgespielt hat, am Ende ein heiteres lebensphilosophisches Fazit

zieht. In diesem Sinne sind die Hauptgestalten szenisch und musikalisch stärker profiliert und psychologisch differenzierter herausgearbeitet. Während in Nicolais Nummernoper der Belcantogesang und das romantische Melos im Vordergrund stehen, dient bei Verdi die durchkomponierte Musik der Kennzeichnung der Charaktere und Situationen, wobei ein höchst origineller, außerordentlich kunstvoller und stilistisch in die Zukunft weisender Parlandostil die Komödienszene beherrscht.

Neben dem *Othello* gehört *Falstaff* zu Verdis reifsten Schöpfungen und zu den überragenden Leistungen der internationalen Opernkunst.
Weise lächelnd nahm der greise Komponist, der das italienische Musikdrama wie kaum ein anderer prägte, mit diesem Werk, das mit einer großartigen Fuge und mit den Worten »Alles ist Spaß auf Erden« versöhnlich ausklingt, Abschied von seiner Epoche und wies zugleich mit kühnen Neuerungen in das kommende Jahrhundert.

Henri Vieuxtemps
1820 – 1881

Der belgische Violinvirtuose, Schüler von Charles Bériot und Lehrer der hervorragenden Geiger Jenö Hubay und Eugène Ysaye, war nach Niccolò Paganini einer der gefeiertsten Solisten seiner Zeit. Er wurde am 17. Februar 1820 in Verviers geboren, trat schon mit sechs Jahren öffentlich auf, lernte in Kassel seinen Kollegen Louis Spohr kennen und erspielte sich die Anerkennung Robert Schumanns. Er verbrachte das Leben eines reisenden Virtuosen, hielt sich ein paar Jahre als Solist des Zaren in St. Petersburg auf und hatte seinen Wohnsitz ein Jahrzehnt lang in der Nähe von Frankfurt, wo er nach seinen eigenen Angaben die schönsten Jahre seines Lebens verbrachte. Er reiste dreimal in die USA und hatte zuletzt eine Professur in Brüssel. Vieuxtemps starb in einem Sanatorium in Algier am 6. Juni 1881.

Seine sechs Violinkonzerte, die er für seinen eigenen Gebrauch schrieb, verbinden die Virtuosität Paganinis mit dem Bemühen um gehaltvollere kompositorische Qualität. Trotzdem gelang es ihm nicht immer, Leerlauf und hohles Pathos zu vermeiden. Seine besten Konzerte sind das vierte und das fünfte, von Berlioz überschwenglich gelobt und auch heute noch oft gespielt. SH

Heitor Villa-Lobos
1887 – 1959

Villa-Lobos ist die Vaterfigur der brasilianischen Musik und der bedeutendste südamerikanische Komponist der Neuzeit überhaupt, der seinem Land in der Kunstmusik einen Platz verschaffte, wie dies Béla Bartók oder Manuel de Falla für ihr Land geleistet hatten. Seine Wertschätzung ist vor allem in Frankreich und in den USA beträchtlich. Seine Werke sind mittlerweile auf Schallplatte gut vertreten.

Villa-Lobos wurde am 5. März 1887 in Rio geboren. Über seine Jugend ist nicht viel bekannt. Sein Vater, der früh starb, unterrichtete ihn im Spielen des Cellos, das zeitlebens sein Lieblingsinstrument bleiben sollte. Eine geregelte Ausbildung hat er – in seiner Jugend von unsteter Natur – nicht

genossen. Er brachte sich das kompositorische Handwerk autodidaktisch bei. 1925 stellte er zum erstenmal eigene Werke in einem Konzert dem Publikum vor. Mäzene ermöglichten es ihm 1923, nach Frankreich zu gehen, wo er sieben Jahre blieb und bei der Avantgarde auf begeistertes Echo stieß. Zurückgekehrt, wurde er mit der Organisation der Musikerziehung seines Landes betraut. 1942 gründete er ein Konservatorium zur Ausbildung von Schulmusikern, 1944/45 besuchte er die USA als Dirigent eigener Werke. Nach seiner Rückkehr gründete er die Academia Brasileira de Musica, deren Präsident auf Lebenszeit er war. Am 17. November 1959 ist er in Rio de Janeiro gestorben.

Villa-Lobos hinterließ eine kaum übersehbare Masse von rund tausend Werken, darunter 12 Symphonien, 17 Streichquartette, sieben Opern, Instrumentalmusik vor allem für Klavier und Gitarre. Am bekanntesten wurden die zwischen 1920 und 1929 entstandenen 14 *Chôros* für verschiedene Besetzungen vom Soloinstrument bis zum großen Orchester sowie die neun *Bachianas Brasileiras* (1930–1945), in denen folkloristische Thematik in barockisierende Polyphonie eingeschmolzen wird. Zu seinen beliebtesten Werken zählen auch die symphonischen Dichtungen *Amazonas* und *Uirapuru* (Der verzauberte Vogel), die *Danças Características Africanas* sowie die vierteilige Suite aus dem Film *Descobrimento do Brasil* (Die Entdeckung Brasiliens). Aus der Fülle der Klavierkom-

Heitor Villa-Lobos mit der brasilianischen Dichterin Dora Vasconcellos (links), Autorin einiger der von ihm vertonten Liedtexte

positionen seien als wichtigste genannt das exorbitant schwierige *Rudepoema*, der entzückende Zyklus von Kinderstücken *La Prole do Bebê*, den Artur Rubinstein bekannt gemacht hat, und *Momoprecoce* (etwa »übermütiger Karnevalsprinz«) für Klavier und Orchester. Das typisch brasilianische Idiom tritt am stärksten in den *Chansons typiques brésiliennes* für Singstimme oder Orchester hervor. In ihnen findet sich der hinreißende Macumbagesang *Xangô*.

Villa-Lobos war auch avantgardistischen Experimenten nicht abgeneigt. Mit seiner 1939 komponierten *New York Sky-Line* lieferte er eines der ersten Beispiele einer aus quasi grafischen Zufallsstrukturen gewonnenen Komposition, ein Verfahren, das später John Cage und seine Schule kultivierten. Das thematische Material wurde aus der bekannten Wolkenkratzer-Silhouette, auf Notenpapier gelegt, gewonnen. Avantgardisten wie Oliver Messiaen zählen zu Villa-Lobos' Bewunderern, wobei nicht verschwiegen sein soll, daß sich in dem riesigen Werkkomplex des brasilianischen Komponisten auch viel routinierte Auftragsarbeit angesammelt hat. SH

Antonio Vivaldi
1678 – 1741

Über das Leben dieses großen zukunftsweisenden italienischen Meisters des Spätbarock ist nur wenig zuverlässig bekannt. Er wurde wahrscheinlich 1678 in Venedig geboren und von seinem Vater ausgebildet, der ab 1685 als Violinist im Orchester von San Marco wirkte. Vermutlich war er außerdem Schüler des Komponisten Giovanni Legrenzi (1626 – 1690), der zu dieser Zeit Konservatoriumsdirektor in Venedig und Kapellmeister an San Marco war. 1703 wurde Antonio Vivaldi zum Priester geweiht und dann wegen seiner rotblonden Haare »il prete rosso« (der rothaarige Priester) genannt. Als Violinvirtuose, Kapellmeister und Musikpädagoge war er vor allem in Venedig tätig, wirkte aber auch einige Zeit in Mantua und unternahm viele Reisen innerhalb Italiens sowie ins Ausland.
Er schrieb zahlreiche *Opern* und viele große *Instrumentalwerke*, die ihn in ganz Europa bekannt machten. Sein umfangreiches Schaffen zeichnete sich durch große Experimentierfreude aus und beeinflußte fast alle namhaften Komponisten seiner Zeit. Neben Arcangelo Corelli, Giuseppe Torelli (1658 – 1709) und Tommaso Albinoni trug vor allem Vivaldi entscheidend zur Ausprägung des Concerto grosso bzw. der vorklassischen Solokonzertform bei. Er erfand ständig neue formale und spieltechnische Bereicherungen und war damit auch für die Entwicklung der Violintechnik von großer Bedeutung. Johann Sebastian Bach war von Vivaldis Violinkonzerten so beeindruckt, daß er neun dieser Konzerte für Klavier bearbeitete und sich davon auch zu einem eigenen Klavierkonzert anregen ließ. Aber darüber hinaus schrieb Vivaldi auch viele *Konzerte* für Cello, Flöte, Oboe, Fagott, Klarinette, Trompete und andere Instrumente sowie *Violinsonaten*, *Triosonaten* und hervorragende kirchliche und weltliche *Vokalwerke*, darunter das Oratorium *Judith* (1716). Mitunter zeigen Vivaldis Konzerte, von denen oft mehrere unter einem Sammeltitel zusammengefaßt sind, programmatische Tendenzen wie zum Beispiel die 12 Konzerte *L'estro armonico*, die 4 Konzerte *Le quattro stagioni (Die vier Jahreszeiten)* und die 12 Konzerte *La stravaganza*.

Vivaldi starb 1741 während eines Aufenthaltes in Wien. Dort wurde er am 28. Juli 1741 begraben.

Le quattro stagioni (Die vier Jahreszeiten)
Dieser beliebte Jahreszeitenzyklus umfaßt die ersten 4 Nummern des op. 8, das aus insgesamt 12 Konzerten für Violine solo mit Streichorchester (und Cembalo oder Orgel) besteht, von denen 7 programmatisch und lautmalerisch Vorgänge und Erscheinungen der Natur

in Töne bannen. Vivaldi gab dem ganzen Zyklus den Titel *Il Cimento dell' Armonia e dell' Invenzione* (Die Erprobung der Harmonie und der Erfindung). Jedem der Jahrezeitenkonzerte hat der Komponist ein Sonnett vorangestellt, das bis in die Einzelheiten mit der Musik korrespondiert.

La Primavera (Der Frühling) beginnt mit einem freudigen Allegro-Tutti, Vogelgesang und der Laut murmelnder Bäche schließen sich an. Nach Donner und Blitz stellt sich Beruhigung ein. Der Mittelteil bringt den Traumgesang eines Hirten im Schlaf, der 3. Satz ist eine »Danza pastorale«.

L'Estate (der Sommer) schildert mit stockenden Sekundschritten das Schmachten in der Sommerhitze. Dann belebt sich aber die Szene mit Vogelrufen. Die Ruhe des Hirten wird durch Insektenschwärme und bedrohlichen Donner empfindlich gestört, bis schließlich ein regelrechtes Unwetter hereinbricht.

Das Herbstkonzert (*L'Autunno*) beginnt mit einem heiteren Bauerntanzlied.

Der Wein rieselt in langen Violinläufen und der Zustand der Trunkenheit wird mit drastischem Behagen imitiert. Die Bezechten fallen schließlich in traumschweren Schlaf (Mittelsatz), bis sie vom Lärm einer morgendlichen Hetzjagd geweckt werden (Schlußsatz).

Der Winter (*L'Inverno*) führt sich mit stockendem Schritt und mit schneidender Kälte ein, die durch scharfes Bogenvibrato und quälende Dissonanzen glaubhaft gemacht wird.

Der Mittelsatz vermittelt das wohlige Gefühl häuslicher Geborgenheit, während die Leute draußen sich nur in schlingernden Triolenschritten über das Eis bewegen können und der Turbulenz der entfesselten Winde ausgesetzt sind (Schlußsatz).

Wladimir Vogel 1896 – 1984

Vogels Bedeutung liegt vor allem in seiner neuartigen Form des solistischen und chorischen Sprechens, die wohl ursprünglich durch die Begegnung mit dem Sprechgesang in Schönbergs »Pierrot lunaire« angeregt und durch ein direktes Verhältnis zur Literatur zusätzlich motiviert worden ist. Interessant mag in diesem Zusammenhang der Hinweis sein, daß Vogel, nur ein Jahr jünger als Orff, sieben Jahre nach Orff ebenfalls die Hölderlin-Übertragung der »Antigone« des Sophokles vertonte, für Männersprechchöre und Schlagzeug, während Orff ein riesiges Instrumentarium heranzog.

Wladimir Rudolfowitsch Vogel wurde am 17. Februar 1896 in Moskau geboren, kam 1918 nach Berlin, wo er sich zunächst als Schaufensterdekorateur durchschlug und nebenbei bei Heinz Tiessen studierte, der ihn mit den Werken Schönbergs vertraut machte. Er wechselte dann in die Kompositionsklasse Ferruccio Busonis, der mit seiner neoklassizistischen Ästhetik ein Gegenpol zum Expressionismus war. Nach den ersten kompositorischen Erfolgen wurde Vogel Lehrer am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium, 1933 ging er über Straßburg, Brüssel, Paris und London in die Schweiz, wo er zunächst in Ascona lebte und 1964 nach Zürich übersiedelte, wo er am 19. Juli 1984 starb.

Vogels Frühwerk schwankt zwischen den Einflüssen Schönbergs *(Komposition für ein und zwei Klaviere)* und Busoni *(Sinfonia fugata)*. Seine volle Eigenart fand er mit seinem ersten Chorwerk *Wagadus Untergang durch die Eitelkeit* (nach einer Aufzeichnung von Spielmannsgeschichten der Berberstämme durch Leo Frobenius). Polyphone Künste und rhythmische Ostinatofiguren kennzeichnen dieses Oratorium, das neben sprechenden und singenden Stimmen die ungewöhnliche Besetzung von fünf Saxophonen vorsieht. Nach seiner Übersiedlung nach Ascona entstand das monumentale vierstündige Oratorium *Thyl Klaas* (nach dem »Ulenspiegel« von Charles de Coster), eine Anklage gegen politische und konfessionelle Borniertheit. Hier ist die typische Sprechchortechnik voll ausgebildet und auch die Adaption Schönbergschen Reihendenkens, wie sie sich in seinem *Epitaffio per Alban Berg* für Klavier (1936) angebahnt hatte, endgültig vollzogen. Die *Arpiade* nach

Texten des surrealistischen Dichters Jean Arp erregte beim Musikfest der IGNM 1955 Aufsehen. Es folgte das Oratorium *Jona ging doch nach Ninive* (1958) und die Dramma-Oratorio genannte *Flucht* (1963/64) nach Robert Walser. Daneben entstanden einige reine Orchesterwerke (*Ritmica ostinata* 1932, *Tripartita* 1936, *Spiegelungen* 1954, *Passacaglia* 1956), ein *Violinkonzert* 1938 und ein *Cellokonzert* (1957). SH

Jan Václav Voříšek 1791 – 1825

Der Böhme Voříšek gehört zu jenen tragischen Künstlergestalten, deren vielversprechende Laufbahn durch einen schicksalhaften Einbruch jäh und unwiderruflich beendet worden ist. Geboren wurde er am 11. 5. 1791 in Wamberg. Bereits in jungen Jahren vermittelte ihm sein Vater die musikalischen Grundlagen. Später in Prag traf er auf den Komponisten Tomášek, der sein Talent vollends zur Entfaltung brachte. Da der soziale Aufstieg als Musiker im eigenen Land mehr als unsicher war, ließ Voříšek sich 1813 in Wien nieder, wo er bald schon die Bekanntschaft Beethovens machte, der sich anerkennend über seine 1818 erschienenen *12 Rhapsodien für Klavier*, op. 1 äußerte. Den ersten, leider aber auch letzten Höhepunkt seines beruflichen Werdens erlebte er 1823 mit der Ernennung zum 1. Hoforganisten, dann brach eine latente, unheilbare Tuberkulose aus, an der er schließlich am 19. November 1825 in Wien starb. Seine relativ wenigen Werke lassen uns in ihrer teils lyrischen, teils dramatischen Ausdrucksweise sowie ihrer erkennbar eigenen Melodik ahnen, daß an diesem bis heute weithin Unbekannten ein bedeutender Romantiker verlorengegangen ist. Er gilt als Begründer der Musikform des Impromptus: Seine eigenen *6 Impromptus für Klavier*, op. 7 (1822) sollen Schubert nachhaltig beeinflußt haben. JK

Richard Wagner
1813 – 1883

Richard Wagner, 1869

Wahrscheinlich war der Polizeibeamte Carl Friedrich Wilhelm Wagner der Vater des am 22. Mai 1813 in Leipzig geborenen Wilhelm Richard Wagner. Da der Vater jedoch schon wenige Monate später starb, die Mutter bald darauf den Schauspieler, Bühnenschriftsteller und Maler Ludwig Geyer heiratete und der junge Wagner anfangs Richard Geyer genannt wurde, vermutete er selbst in seinem Stiefvater den leiblichen Vater.

Richard Wagner verbrachte seine Kindheit in Dresden und interessierte sich zunächst vor allem für Literatur. Erst als die Mutter, deren zweiter Mann 1821 starb, 1827 wieder nach Leipzig übersiedelte, begann er sich intensiver mit Musik zu beschäftigen. Während seiner unruhigen Leipziger Universitätsjahre nahm er dann bei verschiedenen Lehrern privaten Violin-, Klavier- und Kompositionsunterricht und arbeitete später als Theaterkapellmeister in Magdeburg, Königsberg und Riga. Wegen Verschuldung floh er auf einem Schiff von Riga nach London, ging dann von 1839 bis 1842 nach Paris und schlug sich dort mit Gelegenheitsaufträgen mühsam durch. Seine frühen Instrumental- und Vokalwerke sind heute vergessen. Erst mit der bereits in Riga begonnenen und in Paris vollendeten Oper *Rienzi* (UA: Dresden 1842) und mit der durch die stürmische Seefahrt von Riga nach London inspirierten Oper *Der Fliegende Holländer* (UA: Dresden 1843) begann dann Wagners allgemein bekanntes musikdramatisches Schaffen. Als *Rienzi* von der Dresdner Oper und *Der Fliegende Holländer* von Berlin zur Uraufführung angenommen wurden, kehrte Wagner nach Deutschland zurück. Der Erfolg seiner Großen Oper in fünf Akten über den Aufstieg und Fall des römischen Volkstribunen *Rienzi* nach einem historischen Roman von Edward George Bulwer brachte Wagner die Stellung eines Königlich Sächsischen Kapellmeisters der Dresdner Hofoper ein und veranlaßte ihn, den *Fliegenden Holländer* in Berlin zurückzuziehen und ebenfalls in Dresden herauszubringen. Dort entstanden die romantischen Opern *Tannhäuser* (UA: Dresden 1845) und *Lohengrin* (UA: Weimar 1850). Außerdem beschäftigte sich Wagner in dieser Zeit bereits mit dem Text zu der Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* (UA: München 1868) und mit Plänen zur Bearbeitung des Siegfried- und Nibelungen-Stoffes.

Als Dirigent machte er sich durch die Aufführung von Ludwig van Beethovens 9. Symphonie und mehrerer Opern Christoph Willibald Glucks, darunter »Iphigenie in Aulis«, einen Namen. Für die Beisetzungsfeierlichkeiten des von London nach Dresden überführten Carl Maria von Weber komponierte er einen Trauermarsch und einen selbstverfaßten Chor und hielt die Trauerrede. Dann sympathisierte er mit der revolutionären Bewegung von 1848 und beteiligte sich aktiv am Dresdner Maiaufstand des Jahres 1849. Nach der Niederschlagung dieses Aufstandes mußte er fliehen. Ohne Stellung

und völlig mittellos, ging er zunächst nach Weimar zu Franz Liszt, der selbstlos half, den *Lohengrin* zur Aufführung brachte und außerdem dafür sorgte, daß der *Tannhäuser* von mehreren deutschen Opernhäusern angenommen wurde, und schließlich nach Zürich und Paris. Dann kehrte Wagner nach Zürich zurück und lebte dort bis 1858. Die künstlerische Selbstbesinnung dieser Zeit, die nur 1855 von einer Einladung als Gastdirigent nach London unterbrochen wurde und in der Wagner vorwiegend literarisch arbeitete und u. a. die Schriften »Die Kunst und die Revolution« (1849), »Das Kunstwerk der Zukunft« (1850), »Die Operndichtungen nebst einer Mitteilung an meine Freunde« (1851) sowie »Oper und Drama« (1852) veröffentlichte, war für sein weiteres Schaffen von entscheidender Bedeutung. Wagner selbst hat diesen inneren Reifeprozeß, den er mit seinen Schriften vollzog, als Schritt aus dem Unbewußtsein ins Bewußtsein bezeichnet. Von seinen späteren Schriften sind in diesem Zusammenhang noch zu nennen: »Zukunftsmusik« (1861), »Über Staat und Religion« (1864), »Über das Dirigieren« (1869), »Beethoven« (1870), »Religion und Kunst« (1880) und das erst wesentlich später veröffentlichte autobiographische Werk »Mein Leben«.

Einige Zeit lebte Wagner hoch über dem Zürichsee in der Villa des ihm freundschaftlich verbundenen Großkaufmanns Otto Wesendonck und stand in enger Beziehung zu dessen Frau Mathilde, von der er fünf Gedichte, die bekannten *Wesendonck-Lieder*, vertonte. Dieses Liebesverhältnis, das ihn zu seiner großen musikdramatischen Dichtung *Tristan und Isolde* (UA: München 1865) anregte, fand dann ein abruptes Ende. Wagner verließ Zürich und ging erst nach Venedig, dann nach Luzern, wo er 1859 *Tristan und Isolde* vollendete. Anschließend hielt er sich in Paris und Brüssel auf. Für die Pariser Große Oper bearbeitete er seinen *Tannhäuser* und erweiterte die Venusberg-Szenen mit einem großen Ballett; durch Intrigen kam es jedoch bei der ersten Aufführung am 13. März 1861 zu einem Skandal, und Wagner mußte sein Werk nach der dritten Aufführung zurückziehen. Inzwischen hatte man ihn in Deutschland amnestiert, und er ging nach Karlsruhe und dann nach Wien. Dort hörte er zum ersten Male seinen *Lohengrin*, der seit der Weimarer Uraufführung von verschiedenen Bühnen herausgebracht wurde und sich langsam durchzusetzen begann. Trotzdem war Wagners wirtschaftliche Situation aussichtslos. Vorübergehend hielt er sich in Biebrich bei Wiesbaden auf, um seinem Mainzer Verleger Schott näher zu sein, und arbeitete dort an der Partitur seiner Oper *Die Meistersinger von Nürnberg*. Dann unternahm er eine Konzertreise nach Prag, St. Petersburg und Budapest und ging 1863 wieder nach Wien. 1864 schrieb er verzweifelt an einen Freund: »Ich bin am Ende ... ich kann nicht weiter ... ich muß irgendwo in der Welt verschwinden.« Dem ihm nahestehenden Dichter-Komponisten Peter Cornelius gestand er: »Ein Licht muß sich zeigen, ein Mensch muß mir erstehen, der jetzt energisch hilft – dann habe ich noch Kraft, die Hilfe zu vergelten.«

Wenig später stand er in der Münchner Residenz dem jungen König Ludwig II. von Bayern gegenüber, der 1864 den Thron bestiegen hatte, Wagner schwärmerisch verehrte und ihm unbegrenzte Gastfreundschaft und sorgenfreies Schaffen anbot. In München kamen dann *Tristan und Isolde* (1865), *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868), *Das Rheingold* (1869) und *Die Walküre* (1870) zur Uraufführung. Auf Veranlassung Wagners wurde der junge Pianist und Dirigent Hans von Bülow (1830 – 1894) nach München berufen, der ein leidenschaftlicher Verehrer Liszts und Wagners war und Liszts Tochter Cosima geheiratet hatte. Er leitete die Uraufführungen von *Tristan und Isolde* und der *Meistersinger von Nürnberg*. Als die intimen Beziehungen zwischen Wagner und Cosima offenkundig und die Staatsausgaben für Wagners Bühnenprojekte immer größer wurden, bildete sich eine starke Opposition gegen Wagner. Es kam zum Bruch mit dem König, und Wagner ging 1866 nach Triebschen bei Luzern, vollendete dort die Komposition der *Meistersinger* und setzte die Arbeit an seinem großen Werk *Der Ring des Nibelungen* fort. Cosima trennte sich von ihrem Mann und lebte mit Wagner zusammen, dessen erste Frau Minna 1866 in Dresden gestorben war. 1869 wurde in Triebschen Cosimas und Wagners Sohn Siegfried geboren; 1870 heirateten sie. 1872 übersiedelte die Familie nach Bayreuth, wo im gleichen Jahr der Grundstein zu dem Festspielhaus gelegt wurde, das

Wagner als nationales Theater vorschwebte, dann aber ausschließlich der Aufführung seiner Werke vorbehalten blieb. 1876 wurde dann im neuerbauten Festspielhaus, das durch Spenden und einem von König Ludwig II. von Bayern gewährten hohen Kredit finanziert worden war, zum ersten Male *Der Ring des Nibelungen* vollständig aufgeführt. 1882 erlebte Bayreuth die Uraufführung des *Parsifal*. Danach reiste Wagner mit seiner Familie in den Süden, wo er am 13. Februar 1883 in Venedig starb. Er wurde im Garten seiner Bayreuther Villa Wahnfried beigesetzt.

Bühnenwerke

Außer den allgemein bekannten Bühnenwerken umfaßt Wagners Schaffen einige frühe Opern sowie zahlreiche Orchesterwerke, Klavierkompositionen, Chorwerke und Lieder. Davon sind jedoch nur noch die 5 »Wesendonck-Lieder« und das »Siegfried-Idyll« (1870) lebendig, das Wagner nach Motiven aus seinem *Ring des Nibelungen* gestaltete. Alles andere ist zu Recht vergessen, so daß heute nur noch sein Bühnenschaffen ab der Großen Oper *Rienzi* gewürdigt wird.

Während Wagners erste Opern noch italienischen und französischen Vorbildern nachgestaltet sind und im *Rienzi* die Große Oper nach dem Beispiel Giacomo Meyerbeers und Gasparo Spontinis angestrebt wurde, sind in den romantischen Opern *Der Fliegende Holländer* und *Tannhäuser* vor allem Einflüsse von Carl Maria von Weber und Heinrich Marschner wirksam. Zwar waren diese Opern bereits wichtige Entwicklungsschritte auf dem Weg zu Wagners späterer symphonischer Musikdramatik, und das alte Nummernprinzip wurde langsam durch die große musikalische Szene ersetzt, aber der endgültige Bruch mit den traditionellen Opernformen vollzog sich erst im *Lohengrin*.

Nach dieser Entwicklung vom *Rienzi* bis zum *Lohengrin* bereitete sich in einer jahrelangen musikschöpferischen Pause, die mit intensiven theoretischen Auseinandersetzungen ausgefüllt war, ein grundsätzlicher Formen- und Stilwandel vor, der die europäische Musik jahrzehntelang fast despotisch beherrschte und bis in unsere Zeit nachdrücklich beeinflußte. Mit den großen Musikdramen *Tristan und Isolde, Die Meistersinger von Nürnberg, Der Ring des Nibelungen* und *Parsifal* verwirklichte Wagner dann seine Opernreform, die einem großen symphonischen Orchester die Aufgabe übertrug, den Sinngehalt des Bühnengeschehens zu verkünden.

Dieser symphonischen Orchesteraufgabe hat alles andere zu dienen. So entstand im Zusammenwirken mit Gesang, Spiel, Kostüm und Bühnenbild das Wagnersche Gesamtkunstwerk, die theatralische symphonische Szene.

Zur Verwirklichung dieses theatralisch-symphonischen Anliegens entwickelte Wagner seine aus Leitmotiven erwachsene »ewige Melodie«.

Man hat errechnet, daß von den etwa 90 Leitmotiven im *Ring des Nibelungen* über 30 bereits im *Rheingold* eingeführt werden. Gut 20 kommen dann in der *Walküre* und dann noch einmal 20 im *Siegfried* hinzu, während in der *Götterdämmerung* nur noch etwa zehn neue Leitmotive auftrauchen. Das bedeutet, daß mit den *Rheingold*- und *Walküre*-Motiven im Verlaufe der umfangreichen Tetralogie gewaltige Wandlungen vor sich gehen. Verfolgt man ein Motiv aus *Rheingold* in seiner Entwicklung, dann erkennt man, wie es sich bis zur *Götterdämmerung* fortwährend verwandelt und lebendig an dem teilnimmt, was Wagner als »höchste Kombinationsfülle« bezeichnet. Die fortwährende unveränderte Wiederkehr eines Motivs, und sei es noch so faszinierend, wäre monoton, würde das musikalische Drama nicht Entwicklungen und Veränderungen schaffen, die Spannungen erzeugen und die Anteilnahme ständig wachhalten. Erst aus dem Zusammenwirken der Grundgesetze von Ton und Wort, von musikalischer und dramatischer Gestaltung ergibt sich die besondere Einheit der Konzeption, die Wagners Musikdramatik ausmacht.

So sehr Wagner zeitlebens um die Durchsetzung seines Werkes kämpfen mußte, so unbestritten war dessen Geltung nach seinem Tod. Wagners übermächtiger Schatten wirkte geradezu lähmend auf die nachfolgenden Komponistengenerationen in Europa. Noch der junge Richard Strauss konnte sich nur mühsam vom Wagnerschen Tonfall lösen. Einer der wenigen, die von vornherein in ihrem Schaffen einen völlig eigenen Ton anschlugen, war Gustav Mahler, den Kurt Blaukopf zurecht als »Zeitgenossen der Zukunft« bezeichnete.

Die Rezeption Wagners ist eng mit der Geschichte der Bayreuther Festspiele verknüpft, die bis zur Gegenwart von Mitgliedern der Wagnerfamilie geleitet werden. Waren die Inszenierungen zu Wagners Lebzeiten noch aufdringlich naturalistisch, was schon Wagner selber zu Unmutsäußerungen bewog, so begannen bereits unter Siegfried Wagner die Bemühungen, mit teilweise abstrahierten Bühnenräumen und dramaturgischer Lichtregie die Werke »dem modernen Empfinden« anzupassen. Die schwierige Situation nach Ende des Zweiten Weltkriegs meisterte Wieland Wagner mit einer weitgehenden »Entrümpelung« der Szene, einer Reduzierung auf geometrische Grundflächen und ei-

ner Lichtregie, die den symbolischen Charakter der mythologischen Vorgänge zur Geltung brachte. Nach seinem Tod 1966 übernahm der Bruder Wolfgang Wagner die Leitung der Festspiele. Er beauftragte 1976 Patrice Chereau mit einer Neuinszenierung des Rings, die um den Preis von Stilbrüchen die gesellschaftskritischen Züge herausarbeitete. Harry Kupfer begann 1978 mit einer Neuinszenierung des *Fliegenden Holländers* seine psychologisch motivierte Regiearbeit, die in der Ringinszenierung von 1988 zu einer widersprüchlich aufgenommenen Entmythologisierung führte.

Der Fliegende Holländer
Romantische Oper in drei Akten – Text vom Komponisten.
UA: Dresden 1843
Personen: Daland, ein norwegischer Seefahrer (B) – Senta, seine Tochter (S) – Mary, Sentas Amme (A) – Erik, ein Jäger (T) – Der Steuermann auf Dalands Schiff (T) – Der Fliegende Holländer (Bar) – Matrosen, Mädchen und Frauen.
Ort und Zeit: Norwegen zu sagenhafter Zeit.
Schauplätze:norwegische Felsenküste; in Dalands Haus; Hafenbucht.

Ein norwegisches Segelschiff sucht in einem Fjord Schutz vor dem Sturm. Unbemerkt vom Steuermann, den der Schlaf übermannt hat, legt neben Dalands Frachter ein zweites Schiff an. Es ist das Schiff des Fliegenden Holländers, der nach der Sage alle sieben Jahre an Land gehen darf, um ein treu liebendes Mädchen zu finden. Wird er wieder enttäuscht, so ist er verdammt, weitere sieben Jahre ruhelos die Meere zu befahren. Der fremde Seemann bittet Daland um seine Gastfreundschaft und belohnt ihn reich dafür. Daland lädt den wohlhabenden Fremden zu sich ein und bietet ihm seine Tochter Senta zur Frau an.
Im zweiten Akt nimmt die von Senta gesungene Ballade die kommende Entwicklung vorweg. Senta ist von der alten Sage über das Schicksal des Fliegenden Holländers, der dazu verdammt ist, ruhelos zu leben, bis ihn ein liebendes Weib durch ihre bedingunslose Treue erlöst, so fasziniert, daß sie davon nicht mehr loskommt. Da meldet der in Senta verliebte Jäger Erik die Heimkehr ihres Vaters. Zugleich wird er durch seine Traumerzählung zum Vorboten des nahenden Unglücks. Als sich dann Senta und der Fremde gegenüberstehen, ahnen sie beide ihr Schicksal. Senta erkennt in dem Seefahrer den Fliegenden Holländer und ist sofort bereit, ihn zu heiraten, und der Holländer hofft, durch die Liebe und Treue dieses Mädchens endlich von seiner Verzweiflung befreit zu werden.
Im dritten Akt wird der Holländer Zeuge eines Gesprächs zwischen Senta und Erik, der die Geliebte beschwört, den Fremden zu lassen, und sie daran erinnert, daß sie ihm einst Liebe und Treue geschworen habe. Der Holländer glaubt sich betrogen und eilt auf sein Schiff, aber Senta beweist ihm ihre Treue bis zum Tod, indem sie sich vom Felsen ins Meer stürzt. Das Schiff des Holländers versinkt, und der Verdammte ist endlich erlöst.

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg
Romantische Oper in drei Akten – Text vom Komponisten.
UA: Dresden 1845
Personen: Hermann, Landgraf von Thüringen (B) – Elisabeth, seine Nichte (S) – Die Minnesänger Tannhäuser (T), Wolfram von Eschenbach (Bar), Walther von der Vogelweide (T), Biterolf (B), Heinrich der Schreiber (T) und Reinmar von Zweter (B) – Frau Venus (S oder MS) – Ein junger Hirt (S) – Thüringische Grafen und Ritter, Edelfrauen, Knappen, Pilger, Gefolge der Frau Venus.
Ort und Zeit: Thüringen im Mittelalter.
Schauplätze: Reich der Frau Venus im Innern des Hörselbergs; Waldtal vor der Wartburg im Frühling; Sängersaal auf der Wartburg; Waldtal vor der Wartburg im Herbst.

Tannhäuser, der zwischen Venus und Elisabeth, zwischen triebhafter und idealischer Liebe hin- und hergerissen ist, hält sich im unterirdischen Zauberreich der Frau Venus auf, hat aber die Welt nicht vergessen und sehnt sich zurück zu den Menschen. Er verläßt das Reich der Verführerin. Als der Zauber von ihm weicht, befindet er sich in einem Waldtal nahe der Wartburg, wo er einst gelebt und mit anderen Minnesängern manchen Wettstreit ausgetragen hat.
Landgraf Hermann ist gerade mit Rittern und Sängern in diesem Waldgebiet auf der Jagd. Tannhäuser wird erkannt und vom Landgrafen eingeladen, auf die Wartburg zurückzukehren. Er will ablehnen, doch als Wolfram von Eschenbach ihm Elisabeths Namen nennt, nimmt Tannhäuser die Einladung freudig an.
Elisabeth, die Tannhäuser liebt und seit seinem Weggang nicht mehr dem Wettstreit der Sänger gelauscht hatte, betritt nun glücklich wieder den Sängersaal. Tannhäusers Rückkehr soll mit einem großen Wettstreit gefeiert werden. Der Landgraf stellt die Aufgabe, das wahre Wesen der Liebe zu besingen, und verspricht dem Sieger allerhöchsten Lohn aus den Händen Elisabeths. Wolfram besingt die unschuldige, romantische, reine Liebe, doch Tannhäuser, der sein Erlebnis im Venusberg nicht vergessen kann, hält ihm die sinnliche Liebe entgegen und preist den Genuß. Die anderen Sänger ergreifen Wolframs Partei. Tannhäuser antwortet ihnen immer schroffer und gesteht schließlich seinen Aufenthalt bei Frau Venus. Der Sän-

gerwettstreit droht in einen blutigen Kampf auszuarten. Elisabeth greift schlichtend ein, und Tannhäuser gelobt, nach Rom zu pilgern, um seine Schuld zu büßen.
Sehnsüchtig wartet Elisabeth auf die Rückkehr des Geliebten und betet für die Vergebung seiner Sünde. Als die Büßer entsühnt aus Rom heimkehren und Tannhäuser sich nicht unter ihnen befindet, stirbt Elisabeth vor Gram.
Wolfram, der an Elisabeths Schicksal tiefen Anteil nimmt und sie bei ihren einsamen Gebeten oft heimlich beobachtet hat, trifft Tannhäuser im Wald abseits der Pilgerschar und erfährt von ihm, daß ihn der Papst auf ewig verdammt habe. Wie der Stab in des Papstes Hand nie mehr frisch ergrünen kann, wird auch Tannhäuser nie erlöst werden. Verzweifelt will Tannhäuser zu Frau Venus zurückkehren, die aus dem Hörselberg auftaucht und ihn zu sich ruft, dich da nennt Wolfram noch einmal beschwörend Elisabeths Namen, und der Zauberspuk weicht. Während Boten das Wunder verkünden, daß der Stab des Papstes frisch ergrünt ist, stirbt Tannhäuser erlöst von seiner Schuld.

Lohengrin
Romantische Oper in drei Akten – Text vom Komponisten.
UA: Weimar 1850
Personen: Heinrich der Vogler, deutscher König (B) – Elsa von Brabant (S) – Gottfried, ihr Bruder – Lohengrin (T) – Friedrich von Teramund, brabantischer Graf (Bar) – Ortud, seine Gemahlin (S oder MS) – Der Heerrufer des Königs (Bar) – Edelleute und Volk.
Ort und Zeit: Brabant im frühen Mittelalter.
Schauplätze: am Ufer der Schelde bei Antwerpen; vor der Burg und dem Münster von Antwerpen; Brautgemach in der Burg.

Sehnsucht aus der Höhe zur Tiefe und aus der Tiefe zurück zur Höhe ist die Ideenfolge des musikalischen Vorspiels, das zu Wagners schönsten Eingebungen gehört und in seiner außerordentlich geschlossenen Anlage eine Exposition des ganzen Dramas gibt.
König Heinrich ist nach Antwerpen gekommen, um die Männer von Brabant zum Kampf gegen die Ungarn zu gewinnen. Zugleich hält er Gerichtstag. Der brabantische Graf Telramund bezichtigt Elsa, die Tochter des verstorbenen Herzogs von Brabant, des Mordes an ihrem Bruder Gottfried und erhebt Anspruch auf die Thronfolge für sich und seine Gemahlin Ortrud, die dem alten friesischen Fürstengeschlecht entstammt, das in vergangenen Jahrhunderten in Brabant herrschte. Statt sich zu rechtfertigen, erzählt Elsa, daß ihr im Traum ein Ritter in gleißender Rüstung erschienen sei, der für ihre Unschuld eintreten werde. Tatsächlich erscheint dann ein fremder Ritter in einem von einem weißen Schwan gezogenen Nachen, um gegen den Ankläger Telramund zu kämpfen, fordert aber von Elsa, ihn nie nach seinem Namen und seiner Herkunft zu fragen. Er besiegt Telramund im Zweikampf, wobei der Ausgang des Kampfes als Gottesurteil gilt, schenkt aber dem Besiegten das Leben. Freudig reicht Elsa ihrem Retter die Hand zum Ehebund, wird jedoch von Ortrud immer wieder in Versuchung geführt, ihr Versprechen, den geheimnisvollen Ritter nie nach seinem Namen und seiner Herkunft zu befragen, zu brechen. Zunächst widersteht sie diesen Anfechtungen, doch am Abend der Hochzeit kann sie schließlich ihre Neugier nicht länger zurückhalten. Sie stellt die verbotene Frage. Kurz darauf dringt Telramund in das Brautgemach ein, um den verhaßten Ritter umzubringen, wird aber von diesem getötet.
Am nächsten Morgen verkündet der Ritter, daß er Lohengrin, der Sohn Parzivals ist und zu den Gralsrittern gehört, die ausgesandt werden, um bedrohte Unschuld zu beschützen. Weil Elsa jedoch seinen Namen gefordert hat, muß er sie wieder verlassen. Elsa ist verzweifelt, und Ortrud triumphiert. Da verwandelt sich der nahende Schwan in Elsas totgeglaubten Bruder Gottfried zurück, den jungen Herzog von Brabant, der von Ortrud verzaubert worden war. Endgültig besiegt, bricht Ortrud tot zusammen. Als Lohengrin entschwindet, stirbt Elsa an Reue und Trennungsschmerz.

Tristan und Isolde
Oper in drei Akten – Text vom Komponisten.
UA: München 1865
Personen: Tristan (T) – Isolde (S) – Brangäne (MS) – Kurwenal (Bar) – König Marke (B) – Melot (T oder Bar) – Ein Steuermann (Bar) – Ein Hirt (T) – Schiffsleute, Ritter und Knappen, Frauen aus Isoldes Gefolge.
Ort und Zeit: England und Frankreich zu sagenhafter Zeit.
Schauplätze: auf einem Schiff; am Hof von König Marke in Cornwall; auf Tristans Burg in der Bretagne.

Die Vorgeschichte der Handlung ist, daß der mit der irischen Königstochter Isolde verlobte Irenfürst Morold die aufsässigen Bewohner von Cornwall mit Waffengewalt zur Erfüllung ihrer Tributpflicht zwingen wollte. König in Cornwall ist Marke. Tristan, sein Neffe, hatte die Iren besiegt und anstatt des geforderten Tributs das abgeschlagene Haupt Morolds nach Irland gesandt. Doch war Tristan im Kampfe von Morold schwer verwundet worden. Unter dem Namen Tantris reiste Tristan zu Isolde nach Irland, deren berühmte Heilkünste ihm helfen sollten, wieder zu gesunden. Durch einen Zufall entdeckte Isolde an seinem Schwert eine Scharte, in die genau der Splitter paßte, den sie in Morolds Haupt gefunden hatte, und wußte dadurch, daß sie den Mörder ihres Verlobten

vor sich hatte. Sie will Tristan töten, doch ihr Haß schlägt in Liebe um. Ohne den Mörder ihres Bräutigams der Rache des irischen Königshauses auszuliefern, entläßt sie den geheilten Tantris, der ihr ewige Dankbarkeit und Treue schwört. Der heimgekehrte Tristan rät dann König Marke, um die irische Königstochter zu freien. Als Brautwerber fährt Tristan an den irischen Königshof, doch Isolde hat für sein Handeln kein Verständnis und fühlt sich von ihm mißachtet und verhöhnt. Um den alten Streit zwischen den beiden Völkern endgültig zu beenden, geht Isolde bewußt einem aus politischen Gründen geschlossenen Ehebund entgegen. Was daraus entsteht, ist kaum noch äußere Handlung, sondern inneres Geschehen, das sich bis zum tragischen Ende zwangsläufig vollzieht.

Das Orchestervorspiel stellt die unstillbare Liebessehnsucht dar, die sich bis zum Höhepunkt einer geradezu physischen Erregung steigert, um in Todesstarre zu versinken.

Auf der Fahrt von Irland nach Cornwall beschließt Isolde, gemeinsam mit dem vermeintlich treulosen Tristan zu sterben. Sie erzählt Brangäne die Vorgeschichte und befiehlt ihr, von den Zaubertränken, die ihr die Mutter mitgab, den Todestrank auszuwählen. Sie will ihn mit dem ungetreuen Tristan als Sühnetrank für Morolds Tod trinken. Brangäne vertauscht jedoch den Todestrank mit dem Liebestrank und löst damit äußerlich die innerlich bereits unabwendbare Tragödie aus. Die weitere Handlung dient nur noch dazu, die metaphysisch vertiefte Liebe von Tristan und Isolde in allen nur denkbaren Phasen darzustellen. Fast der ganze zweite Akt ist mit Zwiegesängen der Liebenden ausgefüllt, die weltvergessen zueinander finden, während sich König Marke mit Melot und anderen Begleitern auf der Jagd befindet. Melot, der vorher die heimlichen Zusammenkünfte von Tristan und Isolde belauscht und dem König davon berichtet hatte, überrascht nun mit König Marke die schuldlos Schuldigen. Umsonst waren Brangänes Warnrufe und der Ruf Kurwenals: »Rette dich, Tristan!«

Wie im Traume greift Tristan zu seinem Schwert, aber er wird von Melot schwer verwundet, und König Marke findet keine Erklärung für Tristans Verrat.

Kurwenal hat Tristan in die Bretagne auf das Schloß seiner Väter gebracht und hofft, daß der Todkranke hier genesen wird. In verzehrenden Fieberphantasien durchlebt Tristan alle Hoffnungen und Leiden der Liebessehnsucht. Als dann endlich das ersehnte Schiff mit Isolde kommt, ist er am Ende seiner Kraft. Tristan schleppt sich der Geliebten entgegen und stirbt in Isoldes Armen. Da naht ein zweites Schiff mit König Marke, der verzeihen und Tristan und Isolde miteinander verbinden will, da er inzwischen durch Brangäne von dem Liebestrank erfahren hat und den inneren Zwang der Liebenden begreift. Doch er kommt zu spät. Da Tristans treuer Kurwenal glaubt, der König sei in feindlicher Absicht gekommen, greift er zum Schwert, tötet Melot, wird selbst schwer verwundet und stirbt zu Tristans Füßen, während Isoldes Leben in einer letzten großen Liebesklage verströmt.

Die Meistersinger von Nürnberg

Oper in drei Akten – Text vom Komponisten.

UA: München 1868

Personen: Hans Sachs, Schumacher und Poet (B-Bar) – Veit Pogner, Goldschmied (B) – Eva, seine Tochter (S) – Magdalene, ihre Amme (A) – Kunz Vogelgesang, Kürschner (T) – Konrad Nachtigall, Spengler (B) – Sixtus Beckmesser, Stadtschreiber (Bar oder B) – Fritz Kothner, Bäcker (Bar) – Balthasar Zorn, Zinngießer (T) – Ulrich Eißlinger, Gewürzkrämer (T) – Augustin Moser, Schneider (T) – Hermann Ortel, Seifensieder (B) – Hans Schwarz, Strumpfwirker (B) – Hans Foltz, Kupferschmied (B) – Walther von Stolzing, ein junger Ritter aus Franken (T) – David, Lehrjunge bei Hans Sachs (T) – Ein Nachtwächter (B) – Bürger und Bürgerinnen, Gesellen, Lehrbuben, Mädchen, Volk.

Ort und Zeit: Nürnberg um die Mitte des 16. Jahrhunderts.

Schauplätze: in der Katharinenkirche; Straße mit den Häusern des Goldschmieds Pogner und des Schuhmachers Hans Sachs; Werkstatt des Hans Sachs; Festwiese vor der Stadt.

Fast zwanzig Jahre dauerte es vom ersten dichterischen Entwurf, der mit der endgültigen Fassung fast nichts mehr zu tun hat, bis zur fertigen Partitur der *Meistersinger*, Wagners heiter-gelöstem Werk.

Am Nachmittag vor dem Johannisfest ist in der Nürnberger Katharinenkirche Gottesdienst. Beim Verlassen des Gotteshauses treffen die beiden Personen zusammen, denen als Liebespaar am Schluß der Oper gemeinsam mit Hans Sachs, dem guten Lenker aller Geschicke, der Jubel des Volkes gilt: Eva, die Tochter des Goldschmieds Pogner, und der junge fränkische Ritter Walther von Stolzing.

Einen Tag zuvor hatte der Ritter Evchen zum erstenmal gesehen und sich sogleich in sie verliebt. Auf die Frage, ob Evchen noch ledig sei, hatte man ihm die Antwort erteilt, daß sie am Johannistage dem Sieger im Wettsingen zugesprochen werde. Sofort entschließt sich der Verliebte, an dem Turnier teilzunehmen. David, der Lehrbub von Hans Sachs, erzählt ihm jedoch so viel von den Regeln des Wettsingens, daß dem Ritter der Kopf ganz heiß wird. Junker Stolzing begreift, daß seine Zukunft in den Händen des Merkers liegt, der beim Wettsingen alle Verstöße gegen die Regeln zu vermerken hat.

Als sich die würdigen Meister versammeln, darunter auch Pogner mit dem Stadtschreiber Sixtus Beckmes-

Die Meistersinger von Nürnberg. Münchner Erstaufführung, 1868. Hans Sachs (auf der Schusterbank), Beckmesser (Mitte)

ser, der sich um Evchen bemüht und deshalb bei dem künftigen Schwiegervater beliebt macht, bewirbt sich der Ritter um die Teilnahme am Wettsingen, und wird nach Fürsprache von Hans Sachs zum Probesingen zugelassen. Kothner liest pflichtgemäß die Regeln vor, und als Schiedsrichter nimmt Sixtus Beckmesser den Platz des Merkers in dem verschlossenen Gestühl ein, das die Lehrbuben errichtet haben. Walther von Stolzing singt sein Lied, besteht jedoch die Probe nicht.
Beckmesser kreidet in seinem Gemerk alles an, was nach den Regeln der Meister und nach seinem eigenen, sehr parteiischen Dafürhalten falsch war. »Versungen und vertan«, lautet das Urteil, gegen das nur Meister Sachs Bedenken erhebt.
Am nächsten Abend sitzt Hans Sachs gedankenversunken in seiner Werkstatt. Das Lied des Ritters geht ihm nicht aus dem Sinn. Der schwere Duft des Flieders, der ganze Zauber der frühsommerlichen Johannisnacht, seine tiefe Zuneigung für das junge Evchen, das zur Jugend und nicht zu ihm, dem alternden Meister, gehört, das alles macht ihn nachdenklich, bis er durch Evas zutrauliches Geplauder sein inneres Gleichgewicht wiederfindet.
Da dem Ritter Stolzing das Singen nach den Regeln der Meister allzu schwerfällt und keine andere Möglichkeit besteht, das geliebte Evchen zu gewinnen, das sich heimlich mit ihm trifft, beschließt er, sie zu entführen. Doch an dem unermüdlich arbeitenden Hans Sachs und am Nachtwächter kommen sie nicht ungesehen vorbei. Während die beiden Verliebten unter einer Linde beieinanderstehen, singt Beckmesser vor Evchens Haus ein Ständchen, das deren Amme Magdalene in Evchens Kleidern huldvoll annimmt, ohne daß der verliebte Stadtschreiber die Täuschung bemerkt. Hans Sachs stört das Ständchen durch laute Schläge mit seinem Schusterhammer und lautem Gesang, bis alle Nachbarn aufwachen. David erkennt am Fenster seine geliebte Magdalene und stürzt sich eifersüchtig auf den vermeintlichen Nebenbuhler Beckmesser. Es kommt zu einer Prügelei, an der sich immer mehr Leute, vor allem die Lehrbuben, beteiligen. Erst das Nachtwächterhorn und das Eingreifen von Hans Sachs machen der turbulenten Szene ein Ende, und nächtlichter Friede kehrt in der Stadt ein.
Hans Sachs klagt über die Irrungen und Täuschungen der Menschen, über Wahn und Trug des Lebens und

erlebt später bei Evchens Anblick noch einmal die Verwirrung seiner Gefühle, bis er sich schließlich zum Verzicht durchringt und dadurch seine Sicherheit zurückgewinnt. Selbstlos steht er den jungen Liebenden bei und hilft Walther von Stolzing, aus einem Traum, den der Ritter in der Nacht hatte, sein Preislied nach den strengen Regeln der Meistersinger zu formen. Als dann Beckmesser das Blatt mit dem Lied in der Annahme stiehlt, Hans Sachs habe es verfaßt, läßt er ihn in diesem Glauben und nutzt den Diebstahl listig dazu, Evchen und den Ritter zusammenbringen zu können.
Das Wettsingen der Nürnberger Handwerksmeister am Johannistag auf einem Wiesenplatz an der Pegnitz ist ein großes Volksfest. Die Zünfte marschieren auf; die Lehrbuben tanzen; die Meistersinger werden freudig begrüßt. Dann singt Beckmesser das gestohlene Lied. Da er es jedoch nicht recht verstanden hat, trägt er es falsch vor und wird ausgelacht. Wütend erklärt er dem versammelten Volk, daß dieses unverständliche, vermaledeite Lied nicht von ihm, sondern von Hans Sachs sei. Dieser klärt den Irrtum auf, nennt den wahren Verfasser, und Stolzing singt es dann in der rechten Weise. Dafür wird ihm der Preis zugesprochen. Er erhält Eva zur Frau, und alles jubelt dem glücklichen jungen Paar und Hans Sachs, dem väterlich gütigen Meister, zu.

Der Ring des Nibelungen
Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend
Das Rheingold (Vorabend)
Die Walküre (Erster Tag)
Siegfried (Zweiter Tag)
Götterdämmerung (Dritter Tag)
Erste Gesamtaufführung: Bayreuth 1876

Das Rheingold
Oper in einem Akt – Text vom Komponisten.
UA: München 1869
Personen: Die Götter Wotan (Bar), Donner (B-Bar), Froh (T) und Loge (T) – die Göttinnen Fricka (MS), Freia (S) und Erda (A) – die Nibelungen Alberich (B-Bar) und Mime (T) – Die Riesen Fasolt (B) und Fafner (B) – Die Rheintöchter Woglinde (S), Wellgunde (S) und Floßhilfe (A).
Ort und Zeit: germanische Götter- und Heldenwelt in sagenhafter Zeit.
Schauplätze: auf dem Grund des Rheinstroms; Landschaft am Rhein; im unterirdischen Reich der Nibelungen; im Reich der Götter.

In der Tiefe des Rheins bewachen drei Wasserjungfrauen das Rheingold, das Alberich ihnen entreißen möchte. Aber die Rheintöchter wissen, daß derjenige, der das Gold raubt und daraus einen Ring schmiedet, die Welt zwar beherrschen kann, aber dafür der Liebe entsagen muß. Schließlich gelingt es Alberich, das Gold zu rauben, doch obwohl er der Liebe abschwört, bleibt er nicht lange im Besitz dieses Schatzes, aus dem er von Mime den Macht verleihenden Ring und auch den Tarnhelm schmieden läßt, mit dem man sich in jede gewünschte Gestalt verwandeln kann.
Währenddessen hat sich der Göttervater Wotan die Götterburg Walhall gegen ein leichtsinniges Versprechen von den Riesen Fasolt und Fafner bauen lassen. Er versprach den beiden Riesen die Göttin Freia zum Lohn. Nun bestehen die Riesen auf dieser Abmachung. Schließlich erklären sie sich bereit, statt Freia Gold anzunehmen. Mit Hilfe des Feuergottes Loge wird deshalb Alberich gefangen. Für seine Freiheit muß er das Rheingold an die Götter ausliefern. Er verflucht den Ring, den Wotan dann nach langem Zögern mit der Tarnkappe zu dem Gold legt, das den Riesen übergeben wird. Aus Habgier und weil Alberichs Fluch zu wirken beginnt, erschlägt Fafner seinen Bruder Fasolt und nimmt den Schatz allein in Besitz.
Während die Götter in ihre von den Riesen erbaute Burg Walhall einziehen, klagen in der Tiefe die Rheintöchter über den geraubten Schatz, auf dem Alberichs Fluch lastet. Nur ein freier Mann, der nicht durch Verträge gebunden ist, den Schatz mit dem Schwerte zurückerobert und ihn dann mit dem Ring den Rheintöchtern zurückgibt, kann den furchtbaren Fluch lösen.

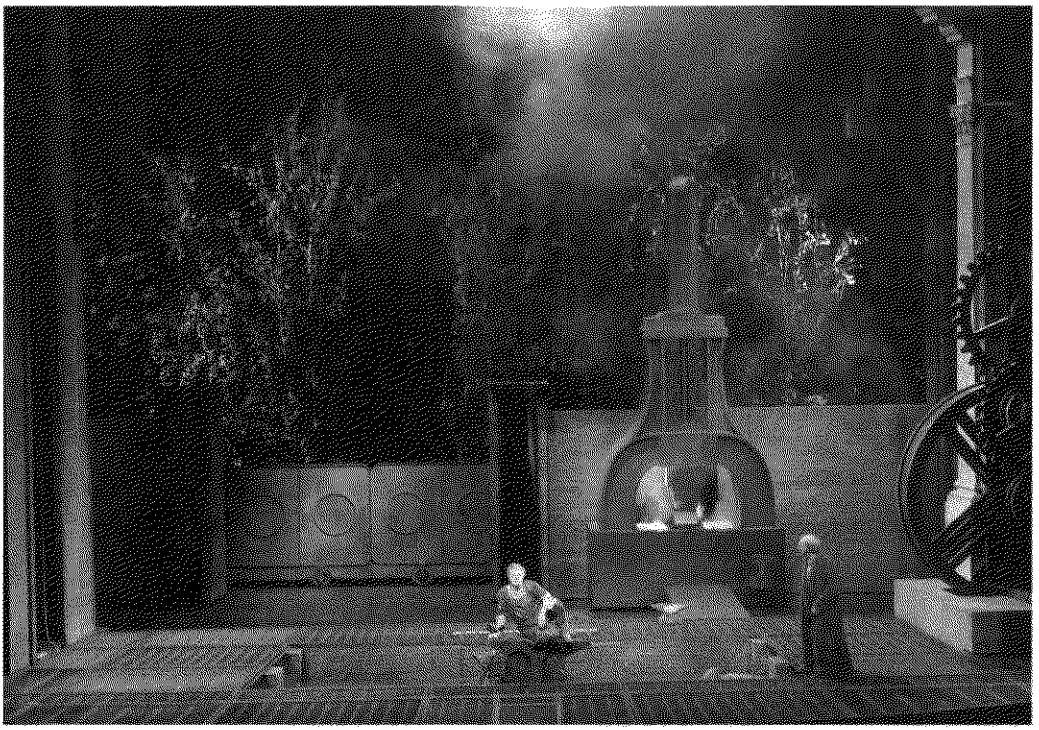
Die Walküre
Oper in drei Akten – Text vom Komponisten.
UA: München 1870
Personen: Wotan (Bar) – Fricka (MS) – Hunding (B) – Sieglinde (S) – Siegmund (T) – Die Walküren Brünnhilde (S), Gerhilde (S), Orthilde (S), Waltraute (MS), Schwertleite (A), Helmwige (S), Siegrune (MS), Grimgerde (A) und Roßweiße (MS).
Ort und Zeit: germanische Götter- und Heldenwelt in sagenhafter Zeit.
Schauplätze: in Hundings Hütte; Felsengebirge; felsiger Berggipfel.

Ohne zu wissen, daß sein Vater der Gott Wotan ist, zog der junge Siegmund einst mit ihm in die Welt. Als sie in die Heimat zurückkehrten, fanden sie das Haus zerstört und die Mutter erschlagen. Von Siegmunds Schwester Sieglinde, die offenbar verschleppt worden war, fehlte jede Spur. Da sich bald darauf der Vater von Siegmund trennte, schlug sich der junge Held allein durch und kommt an einem Frühlingstag zu Hundings Waldhütte. Siegmunds Schwester Sieglinde ist Hundings Frau. Zunächst erkennen sich die Geschwister nicht, fühlen sich aber sofort zueinander hingezo-

gen. Hunding gewährt dem Fremden Gastrecht, läßt ihn aber nicht im Zweifel darüber, daß er ihn am folgenden Tage als Feind betrachten werde. Siegmund ist waffenlos. Da funkelt ein Schwertgriff rettend in der Dunkelheit. Wotan selbst hatte das Schwert einst bis zum Griff in die Esche gestoßen, und niemand hatte es bisher herauszuziehen vermocht. Siegmund gelingt es, und er erwartet den Kampf mit Hunding.
Sieglinde gibt ihrem Mann einen Schlaftrunk und verbringt mit Siegmund eine Liebesnacht, in der Siegfried gezeugt wird.
Brünnhilde freut sich auf den bevorstehenden Kampf, den nach Wotans Willen Siegmund gewinnen soll. Da ihm jedoch seine Gemahlin Fricka, die Beschützerin von Ehe und Familie, Vorhaltungen macht und Strafe für den Ehebruch und die Geschwisterliebe verlangt, ändert Wotan seinen Entschluß.
Siegmund muß sterben. Traurig verkündet Brünnhilde dem Helden den nahen Tod, versucht dann jedoch, gegen Wotans Gebot, Siegmund zu retten. Wotan selbst greift ein, und so wird Siegmund von Hunding getötet. Brünnhilde beschützt Sieglinde und bringt auch die Trümmer von Siegmunds Schwert Notung in Sicherheit.
Obwohl Wotan das eigenmächtige Handeln Brünnhildes versteht, muß er sie bestrafen. Er nimmt ihr die Gottheit, versenkt sie auf dem Walkürenfelsen in tiefen Schlaf und läßt von Loge einen Feuerkreis um sie ziehen, den nur ein Held überwinden kann, der keine Furcht kennt.

Siegfried
Oper in drei Akten – Text vom Komponisten.
UA: Bayreuth 1876
Personen: Siegfried (T) – Mime (T) – Der Wanderer/Wotan (Bar) – Alberich (B-Bar) – Fafner (B) – Erda (A) – Brünnhilde (S) – Stimme des Waldvogels (S).
Ort und Zeit: germanische Götter- und Heldenwelt in sagenhafter Zeit.
Schauplätze: Mimes Höhle im Walde; tief im Wald; am Fuße eines felsigen Berges; felsiger Berggipfel.

Sieglinde ist an der Geburt Siegfrieds gestorben. Der junge Held wurde von Mime aufgezogen. Der Zwerg hofft, Siegfried dazu benutzen zu können, das Rheingold und vor allem den Ring zu erwerben. Um den Schatz besser bewachen zu können, hat sich der Riese Fafner in einen Drachen verwandelt. Vor der Drachen-



Siegfried. Bayreuther Festspiele, 1978. Inszenierung: Patrice Chereau. Schmiedeszene des 1. Aktes. Siegfried: Manfred Jung, Loge: Heinz Zednik

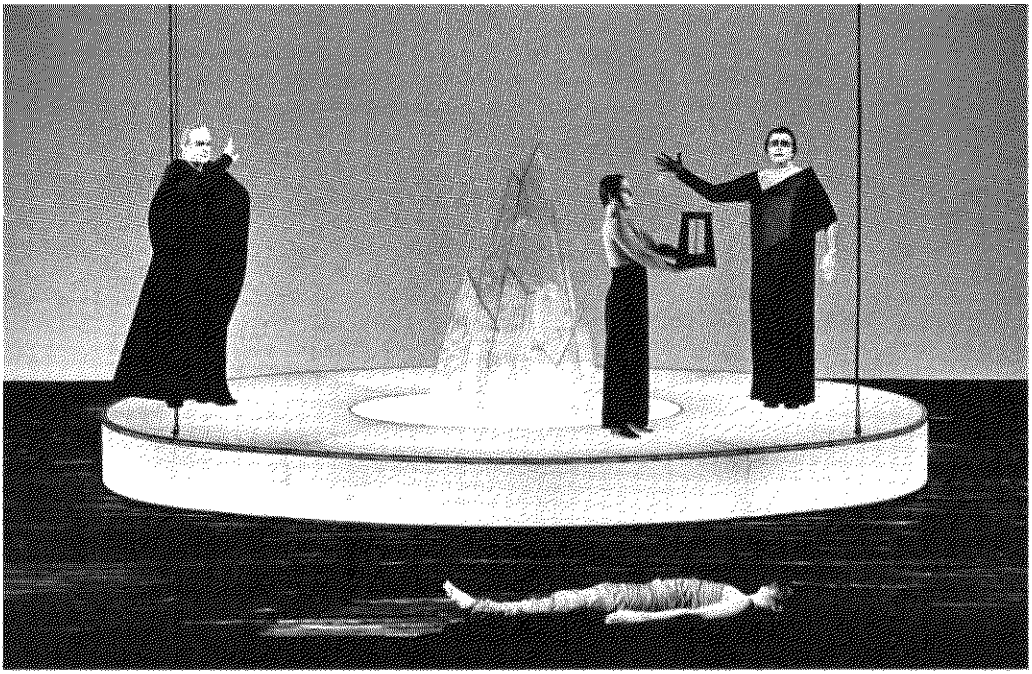
höhle tief im Walde lauert Alberich, dem Wotan verkündet, daß Siegfried naht und den Drachen töten wird.
Siegfried schmiedet das Schwert Notung neu und verläßt Mime, dem von dem Wanderer prophezeit worden war, daß nur ein furchtloser Held Notung neu schmieden kann. Siegfried dringt in den dichten Wald ein und träumt beim Alleinsein in der freien Natur von Vater und Mutter, die er nie gesehen hat. Siegfried hört einen Waldvogel singen, aber er versteht den Sinn der Botschaft nicht. Es nützt nichts, daß er die Stimme des Vögleins auf der selbstgefertigten Rohrflöte nachzuahmen versucht. Aber da ist noch sein Horn. In die Waldeinsamkeit hinein tönt sein Ruf und weckt Fafner. Siegfried begegnet dem Ungeheuer, das sich aus der Höhle wälzt, und tötet es furchtlos. Plötzlich versteht er nun die Sprache des Waldvogels, der ihn vor Mimes heuchlerischen Schmeicheleien warnt. Mit einem Schwertstreich tötet Siegfried den bösen Zwerg, während Alberich im Hintergrund hämisch lacht.
Das Vöglein weist Siegfried dann den Weg zum Walkürenfelsen. Mit dem Ring und der Tarnkappe bricht der junge Drachentöter auf, doch da steht er dem Wanderer gegenüber, der es nicht über sich bringt, Brünnhilde kampflos dem Jüngling zu überlassen. Notung schlägt Wotans Speer in Stücke, und dann stürmt Siegfried durch den Flammengürtel Loges zum Gipfel des Walkürenfelsens empor, um Brünnhilde zu erwecken.

Götterdämmerung
Oper in einem Vorspiel und drei Akten – Text vom Komponisten.
UA: Bayreuth 1876
Personen: Brünnhilde (S) – Siegfried (T) – Gunther (Bar) – Gutrune (S) – Hagen (B) – Alberich (B-Bar) – Waltraute (MS) – Drei Nornen (A, MS und S) – Die Rheintöchter Woglinde (S), Wellgunde (S) und Floßhilde (A) – Mannen, Frauen.
Ort und Zeit: germanische Götter- und Heldenwelt in sagenhafter Zeit.
Schauplätze: felsiger Berggipfel; auf Gunthers Burg am Rhein; Waldlandschaft am Rhein.

Siegfried hat Brünnhilde erweckt und sich mit ihr in Liebe verbunden. Doch bald darauf trennen sie sich, denn Siegfried ist tatendurstig und will neue Abenteuer erleben. Als Liebespfand läßt er den Ring bei Brünnhilde zurück.
Siegfried kommt an den Hof Gunthers und wird hier das Opfer eines durch Gutrune gereichten Zaubertranks, der sein Gedächtnis auslöscht. Damit wird Siegfried zum Werkzeug Hagens, der nach dem Willen seines Vaters Alberich handelt. Siegfried begehrt Gutrune zum Weibe und ist bereit, unter dem Schutz des Tarnhelms die Gestalt Gunthers anzunehmen und für ihn um Brünnhilde zu werben. Dabei raubt er ihr den Ring. Da ihm sein Gedächtnis genommen ist, wird Siegfried zum grausamen Verräter und Betrüger an Brünnhilde, die den bösen Zauber zu spät durchschaut. Sie erkennt an Siegfrieds Hand den Ring und ahnt den Betrug. Sie erklärt, daß Siegfried ihr Gatte sei. Durch den Reinigungseid, den er auf Hagens Speer leistet, sucht sich Siegfried von Brünnhildes Anschuldigung zu befreien. Brünnhilde setzt ihren Eid dagegen. Siegfried, der noch unter dem Einfluß des Zaubertrankes steht, vollendet die ihr unbewußt angetane Schmach und zieht sich mit den Mannen zum Freudenfest zurück. Währenddessen entwirft Hagen einen Mordplan, der nur gelingen kann, weil er von Brünnhilde die einzige verwundbare Stelle Siegfrieds erfahren hat.
Noch einmal versuchen die Rheintöchter, Siegfried den Ring abzuschmeicheln. Hagen ermuntert Siegfried beim Jagdgelage, sein Leben zu erzählen, und träufelt ihm dabei ein Gegengift in den Wein, das ihm sein Gedächtnis zurückgibt. Was Siegfried nun berichtet, wirkt plötzlich wie ein Geständnis. Hagen spielt den Empörten über Siegfrieds Falschheit und tötet den Helden.
Als dann Hagen beim Trauerzug dem Toten den Ring abnehmen will, bewegt sich dessen Hand abwehrend. Brünnhilde gibt dann den Ring den Rheintöchtern zurück und wirft sich in den für Siegfried errichteten brennenden Scheiterhaufen: »Das Feuer, das mich verbrennt, rein'ge vom Fluche den Ring!« Da greift der Brand auf die Götterburg Walhall über. Das Ende der Götter ist gekommen, aber die Welt ist von Schuld befreit.

Parsifal
Ein Bühnenweihfestspiel in drei Akten – Text vom Komponisten.
UA: Bayreuth 1882
Personen: Amfortas (Bar) – Titurel (B) – Gurnemanz (B) – Parsifal (T) – Klingsor (Bar) – Kundry (S oder MS) – Stimme aus der Höhe (A) – Die Bruderschaft der Gralsritter, Knappen, Jünglinge, Knaben, Blumenmädchen.
Ort und Zeit: im Gebiet der Gralsritter mit der Burg Monsalvat und auf Klingsors Zauberschloß am Südhang der Pyrenäen, zu sagenhafter Zeit.
Schauplätze: Wald im Gebiet der Gralsritter; auf der Burg der Gralsritter; Klingsors Zauberschloß, Klingsors Zaubergarten; Landschaft im Gebiet der Gralsritter.

Der Morgenruf der Posaunen von der nahen Gralsburg weckt Gurnemanz, den uralten Gralsritter, und seine beiden Knappen. Sie unterhalten sich über den todkranken Amfortas, der zum schmerzlindernden Bade getragen werden soll. Gurnemanz kennt das helfende



Parsifal. Hamburgische Staatsoper, 1991. Inszenierung und Bühne: Robert Wilson. Gurnemanz: Kurt Moll, Amfortas: Franz Grundheber

Mittel, aber in dem Augenblick, da die Knappen in ihn dringen, sein Geheimnis preiszugeben, stürzt Kundry mit einem Balsam herbei. Sie wirft sich zu Boden und bleibt auch liegen, als man Amfortas auf der Bahre vorüberträgt. Amfortas preist nach »wilder Schmerzensnacht« die »Waldesmorgenpracht« und gibt dann selbst das Geheimnis kund. Von seiner Qual kann ihn nur einer befreien, der »durch Mitleid wissend der reine Tor« ist.

Zu Kundry sagt ein Knappe: »Was liegst du dort wie ein wildes Tier?« Kundry erwidert: »Sind die Tiere hier nicht heilig?« Plötzlich stürmt der junge Parsifal herbei, der mit seinem Bogen einen Schwan getötet hat. Gurnemanz stellt ihn zur Rede, aber Parsifal hat auf keine Frage eine Antwort.

Kundry folgt der Unterredung mit großer Anteilnahme. Als sie vom Tode der Mutter Parsifals berichtet, springt ihr der Jüngling an die Kehle, und Gurnemanz hat große Not, den Frieden des ganzen Gralsbezirks wiederherzustellen. Schließlich lädt der gutmütige Gurnemanz den jungen Parsifal ein, an der Gralsfeier teilzunehmen. Naiv fragt dieser: »Wer ist der Gral?« Und am Ende der großen feierlichen Zeremonie, die sich im Gralstempel vollzieht, gesteht Parsifal, daß er nichts begriffen habe.

Der Zauberer Klingsor befiehlt Kundry, wieder einmal ihre Pflicht zu tun und den gefährlichen jungen Mann, der zwar nicht zur Gralsritterschaft gehört, aber doch mit dem Mysterium der heiligen Handlung in Berührung gekommen ist, zu umgarnen und vom rechten Wege abzubringen. Kundry ist dem Zauberer hörig. Sie verspricht, Parsifal zu betören. Mit Hilfe der Blumenmädchen wird die Verführung eingeleitet, doch der Plan mißlingt, Kundrys Künste versagen.

Der Kuß Kundrys macht den Knaben hellsichtig, er empfindet und versteht plötzlich das Leiden des Amfortas, dessen Zeuge er im Tempel gewesen war. Schließlich fängt er den Speer ab, der gegen ihn geschleudert wird, und damit ist die Erlösungswaffe in seinen Händen. Nun kann auch der Bann gelöst werden, der Kundry gefangenhält. »Du weißt, wo du mich wiederfinden kannst«, ruft Parsifal ihr noch zu, ehe er zum Tempel eilt, während sich Klingsors Zaubergarten wieder in die wüste Gegend verwandelt, die hier zuvor gewesen war.

Parsifal findet, nach langer Wanderung geläutert, zur Osterzeit endlich wieder in den Gralsbezirk zurück. Fast unkenntlich durch seine schwarze Rüstung, gelangt er zu Gurnemanz. Kundry taucht aus einem Gebüsch auf, als hätte sie einen langen Winterschlaf gehalten, und wird durch Parsifal von ihren Sünden befreit.

Nachdem Parsifal von Gurnemanz zum Gralskönig gesalbt worden ist, wiederholt sich am Karfreitag die Gralstempelszene. Amfortas wehrt sich heftig gegen die Pflicht, den Schrein öffnen zu lassen und den Segen zu spenden, denn er will sterben, wie der greise Titurel gestorben ist.

Da naht Parsifal mit Gurnemanz und Kundry. Sein Speer heilt die Wunden des Amfortas. Der Speer leuchtet auf. Und sanft erglüht auch wieder die Schale des Grals, während sich aus der Höhe eine Taube herabsenkt. Entsündigt sinkt Kundry tot zu Boden. Alles huldigt dem neuen Gralskönig.

Rudolf Wagner-Régeny 1903 – 1969

Der 1903 im siebenbürgischen Sächsisch-Regen geborene Komponist studierte in Leipzig und Berlin u.a. bei Franz Schreker. Er war danach in Berlin als Korrepetitor und von 1927 bis 1930 als Kapellmeister bei Rudolf Labans berühmter Tanztruppe tätig. Nach dem Krieg, zu dem er als einfacher Soldat eingezogen wurde, war er 1947 bis 1950 Direktor der Hochschule für Musik in Rostock, siedelte dann nach Berlin über, wo er an der Ostberliner Musikhochschule eine Professur innehatte. Der weltoffene Künstler steuerte nach 1945 in Ostdeutschland einen Gegenkurs zu der von der herrschenden Partei verordneten Kunstdoktrin und war deshalb ein gesuchter und beliebter Lehrer, bei dem u. a. Komponisten wie Friedrich Goldmann, Siegfried Matthus, Tilo Müller-Medek studierten. Als Mitglied beider deutscher Kunstakademien sowie der Bayerischen Akademie der Schönen Künste stellte er eine integrierende Figur dar.

Mit insgesamt 12 Opern und 2 Balletten nimmt das Musiktheater einen dominierenden Platz in seinem Gesamtschaffen ein. In seinen sechs zwischen 1929 und 1932 entstandenen Kurzopern aktivierte er meist nichtliterarische, vorbürgerliche Theatermodelle, kämpfte unter dem Slogan »gegen musikalische Fettleibigkeit« gegen Heroenkult jeglicher Art. Im Repertoire kleinerer Bühnen haben sich *Sganarelle* nach Moliere (1923), *Moschopulos* nach Franz Pocci (1927) und die für die Max-Reinhardt-Bühne komponierte, von Gustaf Gründgens angeregte *Fabel vom seligen Schlächtermeister* (1930–1932) gehalten. In der 1930 beginnenden Zusammenarbeit mit dem bekannten Bühnenbildner und Brecht-Freund Caspar Neher entstanden die Opern *Der Günstling* (1932–1934), *Die Bürger von Calais* (1935–1938) sowie *Johanna Balk* (1938–1940). Der Günstling zählte nach der erfolgreichen Uraufführung 1935 in Dresden zu den meistgespielten Opern auf deutschen Bühnen; ähnlich bekannt wurden die unter Herbert von Karajan an der Deutschen Staatsoper Berlin 1939 uraufgeführten *Bürger von Calais*. HSN

William Turner Walton 1902 – 1983

Sir William Turner Walton, der neben Edward Elgar zu den populärsten englischen Komponisten zählt, ist ein hervorragendes Beispiel für künstlerische Unabhängigkeit und Vielseitigkeit. Am 29. März 1902 in Oldham in der Grafschaft Lancashire geboren, erhielt Walton zwar früh musikalische Unterweisung, jedoch keinen geregelten Unterricht. Seine Kenntnisse erwarb er sich mehr oder weniger als Autodidakt, wobei ihm die Stelle als Chorknabe in der legendären Dom-Chorschule von

Christ Church in Oxford entschieden von Nutzen war. Nach ersten eher unbedeutenden Kompositionsversuchen gelang Walton mit der 1931 uraufgeführten Chorkantate *Belshazzar's Feast* ein erster Erfolg. Den endgültigen Durchbruch erzielte er mit seiner *1. Symphonie* 1934, deren Uraufführung zahlreiche Ehrungen und Kompositionsaufträge nach sich zog. Waltons Popularität beruht vor allem auf seiner zumeist eingängigen, im allgemeinen an spätromantischen Mustern orientierten Kompositionsweise, die sich in seinen Hauptwerken wiederspiegelt. Zu Waltons wichtigsten Werken gehören neben den beiden *Symphonien* das Melodram *Façade*, das *Violinkonzert* und die Oper *Troilus and Cressida*. Walton profilierte sich außerdem als Schöpfer originärer Filmmusiken für die britische Filmproduktion. Er starb am 8. März 1983 in London. LB

Andrew Lloyd Webber
geb. 1948

Der englische Komponist Andrew Lloyd Webber, geboren am 22. März 1948 in London, stammt aus einer musikalischen Familie. Die Mutter war Pianistin und Klavierlehrerin, der Vater Komponist, Organist und Leiter des London College of Music. Er förderte die Begabung seines Sohnes und ließ ihm eine sorgfältige Ausbildung zukommen. Mit 8 Jahren wurde Webber in das Royal College of Music in London aufgenommen, erhielt als 13jähriger ein Stipendium der Westminster School und erwarb dann einen Freiplatz an der Oxford University, die er jedoch bald wieder verließ, um sich ganz auf das Komponieren konzentrieren zu können.

Lloyd Webbers wiederholte Beschäftigung mit religiösen Themen geht offensichtlich auf frühe Eindrücke des musikbegeisterten Jungen zurück, den der Vater oft mitnahm, wenn er an verschiedenen großen Kirchen in London Orgel spielte. Bereits in dem 1968 entstandenen Werk *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* hatte Andrew Lloyd Webber einen biblischen Stoff bearbeitet. Sein erstes großes Erfolgsmusical, die Rock-Oper *Jesus Christ Superstar* (1971), setzt sich in sehr moderner Weise mit religiöser Thematik auseinander, und 1985 wurde sein vielbeachtetes *Requiem* uraufgeführt.

1978 hatte Andrew Lloyd Webber mit der Rock-Oper *Evita* erneut einen sensationellen Erfolg. 1981 folgte das Musical *Cats*, das u. a. in London, Wien und Hamburg jahrelang vor ausverkauftem Haus gespielt wurde. Auch die Bühnen-Shows *Song and Dance* (1982) und *Starlight Express* (1984) wurden über England hinaus bekannt. Mit dem Werk *The Phantom of the Opera* gelang ihm 1986 wiederum ein spektakulärer Dauererfolg. Sein bisher letztes Bühnenwerk ist das 1989 in London uraufgeführte und zwischen Musical und Kammeroper angesiedelte Stück *Aspects of Love* nach der gleichnamigen Novelle von David Garnett.

Jesus Christ Superstar
Rock-Oper in einem Akt – Buch von Tom O'Horgan, Gesangstexte von Tim Rice. Deutschsprachige Fassung von Anja Hauptmann.
UA: New York 1971
Personen: Jesus Christus – Judas Ischariot – Simon Zelotes – Petrus – Maria Magdalena – König Herodes – Hannas und Kaiphas, Hohepriester – Pontius Pilatus, römischer Landpfleger von Judäa – Das Mädchen am Feuer – Jünger, Priester, Wechsler, Händler, jüdisches Volk und römische Soldaten.
Ort und Zeit: In Jerusalem und Umgebung während der letzten sieben Lebenstage von Jesus Christus.

Das Werk schildert die letzten sieben Tage des Lebens von Jesus Christus aus der Sicht des Judas Ischariot.

Allerdings handelt es sich dabei weniger um eine bibelgetreue Wiedergabe des Geschehens, als vielmehr um eine moderne Version des christlichen Stoffes. Zwar entspricht die episodische Bilderfolge der überlieferten Chronologie, aber die agierenden Personen erhalten modern psychologisierende Akzente.
Die von Jesus ausgelöste neue religiöse Bewegung, an der Judas Ischariot als sein Jünger erheblichen Anteil hat, wird immer mehr zum Sammelbecken fanatischer Eiferer. Zugleich steigert sich die Jesus von seinen hysterischen Anhängern dargebrachte Verehrung in solchem Maße, daß Judas in ernste Besorgnis gerät. Seine Versuche, Jesus auf den Boden der Realität zurückzuführen und die religiöse Bewegung nicht zu einem Politikum werden zu lassen, sind zum Scheitern verurteilt.
Die Priester von Jerusalem sind über die von Jesus verursachte und ständig wachsende Volksbewegung so beunruhigt, daß sie beschließen, den drohenden Aufruhr gewaltsam zu verhindern. Als sich die Lage immer mehr zuspitzt und Jesus ratloser Verzweiflung nahe ist, überwindet Judas seinen Gewissenskonflikt und verrät den Priestern für dreißig Silberlinge, wo sie Jesus allein und ohne großes Aufsehen gefangennehmen können. Er ist überzeugt, daß Jesus seinen Idealen untreu geworden ist und nur durch dessen Gefangennahme ein sinnloser Volksaufstand gegen die Priester und die römischen Machthaber zu verhindern ist.
Als Judas erkennt, daß er nur ein Werkzeug Gottes war und dazu benutzt wurde, die Bestimmung des Gottessohnes auf Erden zu vollenden, verzweifelt er und erhängt sich. Da sich Jesus vor seinen Richtern nicht verteidigt und auch keine Wunder vollbringt, um sich aus seiner bedrohlichen Lage zu befreien, wenden sich viele seiner Anhänger von ihm ab, und das von den Priestern aufgewiegelte Volk fordert seinen Tod. Während Jesus gekreuzigt wird, ertönt die Stimme von Judas und fragt, ob es ein Teil des göttlichen Planes war, Jesus zu einem Superstar zu machen, damit man sich in alle Ewigkeit an ihn erinnert.

Evita
Rock-Oper in zwei Akten – Buch und Gesangstexte von Tim Rice. Deutschsprachige Fassung von Michael Kunze.
UA: London 1978
Personen: Eva – Perón – Che – Magaldi – Peróns Geliebte – Militärs, Aristokraten, Volk von Argentinien.
Ort und Zeit: Argentinien zwischen 1934 und 1952.

In loser Szenenfolge wird das Leben von Evita Perón geschildert, der zweiten Frau des argentinischen Diktators Juan Domingo Perón, die als Eva Maria Duarte am 7. Mai 1919 in dem Dorf Los Toldos als jüngstes von fünf unehelichen Kindern geboren wurde. Sie starb als First Lady Argentiniens am 26. Juli 1952 in Buenos Aires.
Die Handlung setzt mit dem pompösen Zeremoniell ihres Staatsbegräbnisses ein und blendet dann in das Jahr 1934 zurück. In dem Pampastädtchen Junín, wo Evita zur Schule ging, lernt die ehrgeizige Fünfzehnjährige den Nachtklubsänger Magaldi kennen und geht mit ihm nach Buenos Aires, um sich aus ihrem tristen Kindheitsmilieu zu befreien. Sie träumt von einer Karriere als Künstlerin und benutzt zahlreiche Liebhaber auf ihrem Weg nach oben. Schließlich lernt sie den machthungrigen Offizier Perón kennen, verdrängt dessen Geliebte, wird seine Frau und unterstützt seinen Aufstieg zum Präsidenten und Diktator. Meisterhaft versteht sie es, die unteren Volksschichten, deren Denken und Fühlen sie genau kennt, für sich und ihren Mann zu begeistern. Einer der wenigen, der ihre persönlichen Motive durchschaut, ist der junge Student Che. Obwohl es historisch nicht nachweisbar ist, ob der legendäre lateinamerikanische Revolutionär Ernesto »Che« Guevara je Evita Perón persönlich kennengelernt hat, ist er im Musical ihr direkter Gegenspieler, der die wahren Beweggründe ihres scheinbar sozialen Handelns erkennt und das Ereignis ihrer Beisetzung zum Anlaß nimmt, Leben und Wirken der modernen Nationalheiligen als Volksbetrug aufzudecken.

Cats
Musical nach der Gedichtsammlung »Old Possum's Book of Practical Cats« von T. S. Eliot. Zusätzliche Gedichte und Texte von T. S. Eliot, Trevor Nunn und Richard Stilgoe. Deutschsprachige Fassung von Michael Kunze.
UA: London 1981
Die Katzen: Old Deuteronomy – Grizabella – Die alte Gumbie-Katze Jenny Fleckenfell – Rum-Tum-Tugger – Bustapher Jones – Mungojerrie – Rumpleteazer – Gus, der Theaterkater – Skimbleshanks, der Eisenbahnkater – Macavity – Mister Mistoffelees – Munkustrap – Demeter – Bombalurina – Jellylorum – Plato – Jemima – Quaxo – Alonzo – Pouncival – Coricopat – Carbucketty – Tumblebrutus – Victoria – Cassandra – Etcetera – Tantomile – Bill Bailey – u. a.
Ort und Zeit: Im Reich der Katzen auf einer Müllhalde in London.

Eine Müllhalde irgendwo in London, angefüllt mit Abfällen aller Art, ist das Reich der Katzen. Der alljährlich stattfindende große Jellicle-Ball ist willkommener Anlaß für alle Katzen, dort unter dem Jellicle-Mond zusammenzukommen. Die verschiedensten Katzen, von denen jede ihr eigenes Temperament besitzt und über eine ausgeprägte Individualität verfügt, versammeln sich. Da erscheinen die alte Gumbie-Katze Jenny Fleckenfell, eine gutmütige, solide Hauskatze, und der

selbstgefällige Kater Rum-Tum-Tugger, der keine Gelegenheit ausläßt, sich wirkungsvoll zu präsentieren. Auch der feinschmeckerische fette Kater Bustapher Jones, der sich als Snob gefällt, sowie der in Erinnerung an seine Heldenrollen schwelgende Theaterkater Gus, dessen Karriere durch einen Überfall der Siamkatzen jäh beendet wurde, gehören zu den Gästen des Katzenballs.
Das stets zu ausgelassenen Streichen aufgelegte Katzenpärchen Mungojerry und Rumpleteazer bringt die Ballgäste in übermütige Stimmung. Auch der unternehmungslustige Eisenbahnkater Skimbleshanks, der in seinem Leben viele Reisen mit der Eisenbahn unternommen hat, sorgt für gute Laune. Turbulent wird der Jellicle-Ball durch die von Katzen dargestellte Pantomime einer wilden Hundebalgerei, der schließlich ein energischer Kater Einhalt gebietet.
In besonderem Ansehen steht der hochbetagte Kater Old Deuteronomy. Seine reiche Lebenserfahrung und weise Nachdenklichkeit machen ihn zu einer Art Katzenpatriarch. Er wird von allen mit Ehrfurcht behandelt und als Autorität respektiert. Auch der Zauberkater Mister Mistoffelees wird von den Katzen sehr bewundert, denn er verfügt über magische Kräfte. Der berüchtigte Gangsterkater Macavity, der viele Schandtaten begeht, aber immer wieder unerkannt entkommt, entführt auf dem Jellicle-Ball Old Deuteronomy auf unerklärliche Weise. Nur mit Hilfe der magischen Kunst des Zauberkaters Mister Mistoffelees gelingt es, den Entführten wieder herbeizuschaffen.
Höhepunkt und zugleich feierlicher Abschluß des Katzenfestes ist die mit Spannung erwartete alljährliche Zeremonie, bei der Old Deuteronomy den Namen der Katze verkündet, die zur Wiedergeburt ausersehen ist. Diesmal wurde die zur Straßenmieze heruntergekommene einstige Katzenschönheit Grizabella auserwählt. Sie soll in den Katzenhimmel eingehen und nach einer mystischen Reise zu einem zweiten Katzenleben wiedergeboren werden.

The Phantom of the Opera (Das Phantom der Oper)
Musical in einem Prolog und zwei Akten – Buch vom Komponisten und Charles Hart nach dem Roman »Le Fantôme de l'Opéra« von Gaston Leroux. Gesangstexte von Charles Hart und Richard Stilgoe. Deutschsprachige Fassung von Michael Kunze.
UA: London 1986
Personen: Das Phantom der Oper – Christine Daaé, Sängerin – Raoul, Vicomte de Chagny – Monsieur Lefèvre, Monsieur André und Monsieur Firmin, Operndirektoren – Carlotta Giudicelli, Primadonna – Ubaldo Piangi, Sänger – Madame Giry, Ballettmeisterin – Meg Giry, ihre Tochter, Tänzerin – Joseph Buquet, Bühnenmeister – Auktionator – Künstler und Ballett der Oper, Ballbesucher.
Ort und Zeit: Paris; in der Oper und auf einem Friedhof 1861, in der Oper 1905.

Der Prolog spielt 1905. Auf der Bühne der Pariser Oper werden Theaterantiquitäten versteigert. Der betagte Vicomte Raoul de Chagny erwirbt das Plakat einer Jahrzehnte zurückliegenden Inszenierung der Oper »Hannibal«. Die Handlung blendet zurück in das Jahr 1861, und die Szene verwandelt sich in eine Bühnenprobe zu »Hannibal«. Die Künstler werden von Lefèvre, dem scheidenden Operndirektor, unterbrochen, der den beiden neuen Direktoren das Haus zeigt. Als die Primadonna Carlotta Giudicelli zu Ehren der Direktoren ein Lied singen will, stürzt ein Stück vom Schnürboden unmittelbar neben ihr herab. Alle sind entsetzt: Das Phantom der Oper geht wieder um.
Da sich Carlotta Giudicelli unfähig fühlt, in der Abendvorstellung zu singen, soll Christine Daaé einspringen. Der Abend wird für sie zu einem großen Erfolg. Auch der junge Vicomte Raoul de Chagny, der in Christine eine Freundin aus seiner Kinderzeit wiedererkennt, ist begeistert und besucht sie nach der Vorstellung in der Garderobe.
Als Raoul die Garderobe verläßt, erscheint das Phantom mit einer Maske vor dem Gesicht und entführt Christine durch die unterirdischen Gänge der Oper in sein Reich. Dort bittet es sie, seine düstere Welt mit ihm zu teilen. Eine Ohnmacht enthebt sie der Entscheidung. Als sie am nächsten Morgen erwacht, reißt sie dem Phantom die Maske ab und erblickt ein grauenhaft entstelltes Gesicht. Das Phantom zügelt seinen Zorn und erklärt: »Angst kann sich in Liebe verwandeln, wenn du den Mann hinter dem Monstrum entdeckst« und geleitet sie wieder in ihre Welt zurück.
In schriftlichen Botschaften fordert das Phantom von Raoul, daß er Christine nicht wiedersehen darf; von Carlotta Giudicelli, daß sie am Abend auf ihren Auftritt verzichten und Christine singen lassen soll; und von den Direktoren, Christine auch in der nächsten Operninszenierung die Hauptrolle zu geben. Empört wird beschlossen, daß Carlotta Giudicelli am Abend singen soll.
Während der Vorstellung kann Carlotta Giudicelli plötzlich nur noch krächzen. Die Vorstellung muß unterbrochen werden, damit Christine einspringen kann. Da fällt der schwatzhafte Bühnenmeister tot vom Schnürboden. In der allgemeinen Panik gestehen sich Christine und Raoul ihre Liebe.
Einige Monate später erscheint das Phantom mit der Partitur der von ihm komponierten Oper »Don Juan, der Sieger« und fordert, daß Christine, die inzwischen mit Raoul verlobt ist, die Partie der Aminta singen soll. Aus Angst vor dem Phantom wird die Oper zur Aufführung gebracht. Zur Premiere erscheint im letzten Akt plötzlich das Phantom an Stelle des Sängers Piangi

in der Rolle des Don Juan und spielt mit Christine die große Liebesszene des Finales. Als der Vorhang fällt, ist das Phantom mit Christine spurlos verschwunden, und man findet die Leiche des ermordeten Sängers Piangi. Das Phantom hat Christine in das unterirdische Labyrinth der Oper entführt. Raoul folgt ihnen. Das Phantom fordert Christines Entscheidung: entweder ihre Liebe oder Raouls Tod. Sie küßt das Phantom, das daraufhin entschwindet. SP

Carl Maria von Weber 1786 – 1826

Obwohl der am 18. November 1786 in Eutin in Holstein geborene Komponist sehr an seiner Heimat hing, war er kein Norddeutscher. Die Familie stammte aus dem badischen Schwarzwald und hatte auch Vorfahren in Frankreich. Webers Wesen und Musik wurzelten vor allem im Schwäbisch-Alemannischen. Die Mutter starb früh, und der Vater war ein Scharlatan, der sich den Adelstitel selbst zulegte, sich in mehreren Berufen versuchte und auch als Theaterprinzipal wenig Glück hatte. Zwangsläufig geriet der junge Weber in den Sog dieses Komödiantentums und brauchte etliche Jahre, bis er sich daraus befreien konnte.

Weber war zwar kein Wunderkind, aber doch ein vielversprechendes Talent mit außergewöhnlicher pianistischer Begabung. Den ersten Musikunterricht erhielt er von seinem Stiefbruder Fritz, der als Kapellmeister und Sänger am väterlichen Theater tätig war. Später war er u. a. Schüler von Joseph Haydns jüngerem Bruder Michael (1737 – 1806) und des seinerzeit sehr berühmten Komponisten, Musiktheoretikers und Klavier- und Orgelvirtuosen Abbé Georg Joseph Vogler (1749 – 1814), der ihm eine Stelle als Theaterkapellmeister in Breslau verschaffte. 1806 stand er im oberschlesischen Carlsruhe als Musikintendant im Dienst des Prinzen Eugen von Württemberg. 1807 ging er als Sekretär des Herzogs Ludwig nach Stuttgart und erteilte dessen Töchtern Musikunterricht. Nachdem er diesen Posten aus unehrenhaften Gründen aufgeben und das Land verlassen mußte, führte er ein sehr unstetes Leben und trat vor allem als Pianist auf, bis er 1813 als Operndirektor an das Ständetheater in Prag berufen wurde. 1816 übernahm er dann die deutsche Opernabteilung des bis dahin vorwiegend italienisch geführten Dresdener Hoftheaters. Als er 1825 den Auftrag erhielt, für das Covent Garden Theatre in London zu schreiben, und aus diesem Grunde im Februar 1826 nach London reiste, um die Uraufführung seiner romantischen Oper *Oberon* (UA: London 1826) und zehn weitere Aufführungen zu dirigieren, war Weber ein schwerkranker Mann. Er starb am 5. Juni 1826 in London an Kehlkopfschwindsucht und wurde auf Initiative von Richard Wagner 1844 nach Dresden überführt.

Obwohl heute von Weber fast nur noch *Der Freischütz* (UA: Berlin 1821), das Klavierstück *Aufforderung zum Tanz* (1819) sowie die Ouvertüren zu seinen Opern *Euryanthe* (UA: Wien 1823) und *Oberon* allgemein bekannt sind, ist doch sein Gesamtwerk beachtenswert. Von seinen Opern sind neben dem *Freischütz*, der *Euryanthe* und dem *Oberon* vor allem das frühe zweiaktige Werk *Peter Schmoll* (UA: Augsburg 1803) und der köstliche heitere Einakter *Abu Hassan* (UA: München 1811) zu nennen. Bedeutend sind auch seine *Bühnenmusiken* zu Schillers Schauspiel »Turandot« (1809) und zu dem Schauspiel »Preziosa« (1820) von Pius Alexander Wolff. Das gleiche gilt für seine Kirchenmusik, zu der die *Messe* in Es-Dur (1799) gehört, für die einst vielgespielte *Jubel-Kantate* (1818), für seine *Chöre* und *Lieder*, darunter die 6 vierstimmigen Männerchöre nach Texten aus Theodor Körners Gedichtsammlung »Leier und Schwert« (1814) sowie für seine Instrumentalwerke: die

beiden C-Dur-*Symphonien* (1807), die *Jubel-Ouvertüre* (1819), die beiden *Klavierkonzerte* in C-Dur (1810) und in Es-Dur (1812), das *Konzertstück für Klavier und Orchester* f-moll (1821), das *Concertino für Klarinette und Orchester* e-moll (1811), die *Klarinettenkonzerte* in f-moll (1811) und in Es-Dur (1811), das *Fagottkonzert* in F-Dur (1811), das *Concertino für Horn und Orchester* e-moll (1815), außerdem das *Klavierquartett* (1809), das *Klarinettenquintett* (1815), die 6 *Variationen für Klaviertrio und Klarinette* (1816) und andere kammermusikalische Werke und Klavierkompositionen.

Bis heute ist nicht geklärt, auf welche musikalischen Vorbilder Webers Stil zurückgeht. Wahrscheinlich wird diese Frage auch nie gelöst werden, denn Weber war ein ganz eigenständiger Komponist. Seine Begabung war einzigartig im Melodischen, im Rhythmischen und in dem Vermögen, einen originellen Volkston zu finden, den jedermann verstand und der dennoch stets den aristokratischen Tonkünstler verriet. Das Feuer seiner Phantasie ist überhaupt erstaunlich. Die hinreißende Verve seiner Ouvertüren hat weder vor noch nach Weber Vergleichbares. Dennoch reduziert sich seine geschichtliche Größe nur auf wenige Schöpfungen. Weber selbst war geneigt, die Qualitäten seines *Freischütz* herabzusetzen, wenn jemand die Meisterschaft seiner *Euryanthe* zu bezweifeln wagte. In der Tat ist die *Euryanthe* eine hochbedeutende kompositorische Leistung. Auch die Musik des *Oberon* gehört zum Besten, was die deutsche Romantik hervorgebracht hat. Aber wirklich volksnah und volkstümlich ist nur der *Freischütz* geblieben.

Der Freischütz

Romantische Oper in drei Akten – Text von Johann Friedrich Kind nach der gleichnamigen Erzählung aus dem »Gespensterbuch« von Johann August Apel und Friedrich Laun.

UA: Berlin 1821

Personen: Fürst Ottokar (Bar) – Kuno, Erbförster (B) – Agathe, seine Tochter (S) – Ännchen, eine junge Verwandte (S) – Kaspar (B) und Max (T), Jägerburschen – Kilian, ein Bauer (Bar) – Ein Eremit (B) – Brautjungfern (S) – Samiel (Sprechrolle) – Landleute, Musikanten, Jäger und Gefolge des Fürsten.

Ort und Zeit: Böhmen nach dem Dreißigjährigen Krieg.

Schauplätze: vor einer Waldschenke; im Forsthaus; in der Wolfsschlucht; auf einer Waldlichtung.

Beim Preisschießen hat der Bauer Kilian den besten Schuß getan und wird zum Verdruß des ihm unterlegenen Jägerburschen Max als Schützenkönig gefeiert. Die Bauern verspotten den glücklosen Max, doch der Erbförster Kuno tröstet und ermahnt ihn, beim morgigen Probeschuß tüchtiger zu sein.

Max liebt Agathe, die Tochter des Erbförsters, und als Bewerber um die Försterei muß er nach altem Brauch einen Probeschuß leisten. Er wird schon seit einiger Zeit vom Pech verfolgt und befürchtet, beim Probeschuß abermals zu versagen und auf Agathe verzichten zu müssen. In seiner Verzweiflung läßt er sich von dem Jägerburschen Kaspar, der mit dem Teufel im Bunde ist, dazu überreden, mit ihm um Mitternacht in der Wolfsschlucht Freikugeln zu gießen, von denen sechs nach Wunsch treffen, die siebente jedoch dem Schwarzen Jäger Samiel gehört. Kaspar triumphiert, denn wenn er dem Teufel ein neues Opfer zuführt, wird der Böse ihm seine nur noch kurz bemessene Lebensfrist um weitere drei Jahre verlängern.

Im Försterhaus versucht Ännchen, die von düsteren Vorahnungen gequälte Försterstochter Agathe aufzuheitern, die von einem Eremiten vor einer drohenden, unbekannten Gefahr gewarnt wurde. Sehnsuchtsvoll wartet Agathe auf die Heimkehr ihres Bräutigams. Als Max endlich erscheint, erklärt er, gleich wieder fort zu müssen, um einen in der Wolfsschlucht erlegten Hirsch noch vor Anbruch der Nacht zu holen. Die Mädchen warnen ihn vor dem verrufenen Ort, doch Max läßt sich nicht zurückhalten.

In der Wolfsschlucht beschwört Kaspar den Schwarzen Jäger Samiel und schlägt ihm einen neuen Pakt vor. Er bittet um Freikugeln für Max, aus dessen Gewehrlauf Samiel die siebente Kugel auf Agathe lenken soll. Das wird Max und auch Agathes Vater in Verzweiflung stürzen.

Max steigt in die unheimliche Gebirgsschlucht hinab, wo ihn Kaspar erwartet. Gemeinsam gießen sie die sieben Freikugeln, wobei mit jeder Kugel die höllischen Spukerscheinungen immer bedrohlicher werden und schließlich Samiel selbst erscheint. Der Ein-Uhr-Glockenschlag beendet die Geisterstunde und den Teufelsspuk.

Kaspar gibt Max vier von den gegossenen Freikugeln und behält drei für sich. Am frühen Morgen begegnet Max der fürstlichen Jagdgesellschaft und findet mit drei Meisterschüssen die Anerkennung und das Wohl-

wollen des Landesfürsten. Rasch verschießt auch Kaspar seine drei Kugeln, denn erst die siebente gehört dem Schwarzen Jäger.
Im Försterhaus wird Agathe für die Hochzeit geschmückt. Die Mädchen singen ihr das Lied vom Jungfernkranz, doch als Agathe die Brautkrone aus der Schachtel nehmen will, findet sie darin einen Totenkranz. Agathe deutet dies als ein Zeichen des Himmels und läßt sich ihre Brautkrone aus geweihten weißen Rosen binden, die ihr der Eremit geschenkt hat.
Kuno bittet den Fürsten, den Probeschuß vor Ankunft der Braut stattfinden zu lassen, damit sich Max ganz auf seine Aufgabe konzentrieren kann. Der Fürst deutet auf eine weiße Taube als Ziel für den Probeschuß. Max drückt ab, doch in diesem Moment kommt Agathe, bricht bei dem Schuß zusammen, und alle glauben entsetzt, daß Max sie versehentlich getroffen habe. Erst als Agathe wieder zu sich kommt, sieht man Kaspar in seinem Blute liegen, der mit einem Fluch stirbt. Der Fürst befiehlt, den Toten in die Wolfsschlucht zu werfen, und fordert von Max Aufklärung der seltsamen Vorgänge. Er gesteht, mit Freikugeln geschossen zu haben, und soll verbannt werden. Doch der Eremit bittet für Max um Gnade, und der Probeschuß, der Max in Versuchung und Schuld verstrickte, wird aufgrund der vorangegangenen Ereignisse abgeschafft.

Anton (von) Webern
1883 – 1945

Der am 3. Dezember 1883 in Wien geborene Musiktheoretiker und Komponist studierte an der Wiener Universität Musikwissenschaft, promovierte zum Dr. phil. und gehörte ab 1904 zum engsten Schüler- und Freundeskreis von Arnold Schönberg. Er wirkte in verschiedenen Städten als Theaterkapellmeister, leitete von 1922 bis 1934 die von der Stadt Wien betreuten Arbeiter-Symphoniekonzerte und ab 1923 auch den Wiener Arbeiter-Singverein. Außerdem gab er als Dirigent viele Gastspiele im Ausland. Neben privater Lehrtätigkeit war er ab 1927 auch für den österreichischen Rundfunk tätig. Wegen seiner kompromißlosen künstlerischen Haltung, die ihm in der Zeit des Nationalsozialismus jedes öffentliche Wirken unmöglich machte, lebte er dann bis zu seinem Tode in sehr beschränkten wirtschaftlichen Verhältnissen. Er starb am 15. September 1945 in Mittersill bei Salzburg durch einen versehentlichen Schuß eines amerikanischen Wachsoldaten.

Neben Alban Berg war Webern der bedeutendste Repräsentant des avantgardistischen Schönberg-Schülerkreises. Sein kompositorisches Lebenswerk ist nicht sehr umfangreich, hat aber bis in unsere Zeit maßstabsetzende Bedeutung und beeinflußt noch heute das Schaffen vieler moderner Komponisten. Seine *Passacaglia* für Orchester op. 1 (1908) ist noch tonal gebunden, doch dann erweiterte und überschritt Webern den tonalen Tonraum sehr schnell und übernahm ab op. 17 Schönbergs Zwölftonreihe, aus der er dann sehr eigenständig und originell seinen sogenannten punktuellen, athematischen Stil entwickelte, der sich durch äußerste Konzentration auf knappe Formen auszeichnet. Weberns Kompositionen sind aphoristisch kurz und haben oft nur eine Spieldauer von Sekunden oder wenigen Minuten. Von seinen frühen Werken wurden vor allem die *Fünf Sätze für Streichquartett* op. 5 (1909), die *Sechs Stücke für großes Orchester* op. 6 (1910), die *Vier Stücke für Violine und Klavier* op. 7 (1910), die *Sechs Bagatellen für Streichquartett* op. 9 (1913), die *Fünf Stücke für Orchester* op. 10 (1913) und die *Drei Stücke für Cello und Klavier* op. 11 (1914) bekannt. Von den seriellen Kompositionen seiner Reifezeit sind das *Streichtrio* op. 20 (1927), die *Symphonie* op. 21 (1928), das *Quartett für Violine, Klarinette, Tenorsaxophon und Klavier* op. 22 (1930), das *Konzert für neun Instrumente* op. 24 (1934), die *Variationen für Klavier* op. 27 (1936), das *Streichquartett* op. 28 (1938) und die *Variationen für Orchester* op. 30 (1940) zu nennen. An Vokalwerken schrieb Webern u. a. Lieder nach Gedichten von Goethe, Rilke, George und Trakl, einige Chöre und die beiden *Kantaten* op. 29 (1940) und op. 31 (1943).

Kurt Weill
1900 – 1950

Der am 2. März 1900 in Dessau geborene Kurt Weill ist heute in Deutschland fast nur noch durch seine in enger Zusammenarbeit mit Bert Brecht entstandenen Bühnenwerke *Die Dreigroschenoper* (UA: Berlin 1928), *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (UA: Leipzig 1930) und *Die sieben Todsünden* (UA: Paris 1933) bekannt, obwohl er mit seinen Frühwerken wichtige Beiträge zum musikalischen Expressionismus und zur Neuen Sachlichkeit lieferte und mit seinen Spätwerken die Entwicklung der modernen amerikanischen Bühnenmusik entscheidend beeinflußte.

Kurt Weill studierte zunächst in Dessau, dann in Berlin u. a. bei Engelbert Humperdinck. Danach wirkte er als Korrepetitor in Dessau und als Theaterkapellmeister in Lüdenscheid. Von 1921 bis 1924 vervollständigte er seine Ausbildung als Kompositionsschüler von Ferruccio Busoni an der Berliner Akademie der Künste. Seine ersten Kompositionen galten noch nicht der Bühne. Von der Spätromantik beeinflußt, begann er mit Orchesterwerken, Kammermusik, Klavierstücken und einigen Vokalkompositionen. Bald zeigte sich jedoch sein besonderer Sinn für formale Knappheit, straffe organische Gliederung, strenge Stilisierung des dichterischen Ausdrucks und schmissig aggressive Eleganz. Auch seine spätere Vorliebe für Bläsersätze kündigte sich bereits früh an, so u. a. im *Berliner Requiem* für Männerstimmen und Blasinstrumente (1921) und im *Konzert für Violine und Blasorchester* (1926). In Berlin lernte Weill den expressionistischen Dramatiker Georg Kaiser (1878 – 1945) kennen, von dem er wesentliche Anregungen für sein Bühnenschaffen erhielt. Fortan galt sein künstlerisches Interesse dem modernen Theater. Georg Kaiser schrieb die Texte zu Weills wichtigsten frühen Opern-Einaktern *Der Protagonist* (UA: Dresden 1926) und *Der Zar läßt sich photographieren* (UA: Leipzig 1928) sowie zu seiner letzten deutschen Oper vor der Emigration, *Der Silbersee* (UA: Berlin 1933). Das Libretto zu der Oper *Die Bürgschaft* (UA: Berlin 1932) stammt von Caspar Neher. Außerdem sind aus dieser Schaffensperiode noch die Opern *Na und?* (1926) und *Royal Palace* (UA: Berlin 1927) zu nennen.

Georg Kaisers Dramatik, die trotz starker Zeit- und Gesellschaftskritik nicht parteipolitisch, sondern humanistisch engagiert war, ebnete den Weg zu Bert Brecht. So kam es im Frühjahr 1927 zu den ersten Gesprächen und Entwürfen der beiden Reformatoren des Theaters. Vor allem in den Werken *Die Dreigroschenoper* und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* verwirklichte Weill dann musikalisch Brechts Konzept eines modernen epischen Theaters. Jenseits aller Parteipolitik empfand man die *Dreigroschenoper* als gültigen künstlerischen Ausdruck der Epoche. Weills aus Ballade, Bänkelsang und Kabarettchanson entwickelte und kühn mit Elementen des Jazz verschmolzene Songs wirkten stilbildend und haben bis heute nichts von ihrer Originalität und kraftvoll-aggressiven Eindringlichkeit verloren.

Außerdem entstanden in Zusammenarbeit mit Bert Brecht die Schuloper *Der Jasager* (UA: Berlin 1930), die viele spätere Werke dieser Art von Paul Hindemith bis Benjamin Britten initiierte, und das bedeutende Ballett mit Gesang *Die sieben Todsünden.*

Durch Georg Kaiser hatte Kurt Weill in Berlin die Tänzerin, Schauspielerin und Chansonsängerin Lotte Lenya kennengelernt, die er 1926 heiratete und die in vielen seiner Bühnenwerke spielte und sang und dann auch in Amerika zu den großen Interpretinnen seiner Songs gehörte. 1933 emigrierte er mit ihr nach Frankreich und zwei Jahre später nach Amerika. 1943 wurde Weill US-amerikanischer Staatsbürger. Am 3. April 1950 ist er in New York gestorben.

Als Kurt Weill Deutschland verließ, fand er in Ameriika ein anderes Zeitklima, andere Lebensverhältnisse und andere Entwicklungen und Erfordernisse des Musiktheaters vor, an denen er sich zwangsläufig orientieren mußte. Mit dem Ziel einer amerikanischen Volksoper wies er in Zusammen-

arbeit mit gesellschaftskritisch engagierten, profilierten Autoren dem Musiktheater neue Wege. Da in Deutschland bis 1945 jede öffentliche Aufführung von Weills Werken unmöglich war, ist uns leider bis heute nicht deutlich genug ins Bewußtsein gedrungen, daß seine Musicals *Knickerbocker Holiday* (1938), *Lady in the Dark* (1941), *One Touch of Venus* (1943) und *Love Life* (1948) u. a. sowie die Opern *Street Scene* (1947) und *Down in the Valley* (1948) und das musikalische Drama *Lost in the Stars* (1949) grundlegende Stationen einer amerikanischen Musikentwicklung sind, die seit Jahrzehnten auf Europa einwirkt, ohne daß man sich hierzulande Kurt Weills persönlichen Anteil, seine schöpferische Pionierleistung ins Bewußtsein ruft.

Bühnenwerke

Die Dreigroschenoper

Ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und drei Akten – Text von Bert Brecht nach der englischen »Bettleroper« von John Gay und Johann Christoph Pepusch.
UA: Berlin 1928
Personen: Macheath, genannt Mackie Messer– Jonathan Jeremiah Peachum, der Bettlerkönig – Celia, seine Frau – Polly, seine Tochter – Brown, Polizeichef von London – Lucy, seine Tochter – Die Spelunken-Jenny – Smith, ein Polizist – Filch, ein Bettler – Pastor Kimball – Trauerweiden-Walter, Hakenfinger-Jakob, Münz-Matthias, Säge-Robert, Ede und Jimmy, Ganoven – Ein Moritatensänger – Bettler, Huren, Polizisten, Volk.
Ort und Zeit: London im 18. Jahrhundert.
Schauplätze: Jahrmarkt in Soho; in Peachums Haus; in einem Pferdestall; in einem Bordell; in einem Gefängnis.

Die Dreigroschenoper. Theater am Schiffbauerdamm, Berlin, 1928. Berliner Uraufführung. Macheath, genannt Mackie Messer: Harald Paulsen (am Galgen), Polly Peachum: Roma Bahn (links), Jonathan Jeremiah Peachum: Erich Ponto (rechts)

Das englische Vorbild der »Bettleroper« wandte sich einst gegen den feudalen Pomp, die mythologischen Helden und das hohle Pathos der Barock-Oper. Was damals zeit- und gesellschaftskritisch gegen den Adel gerichtet war, zielt in Brechts und Weills Werk gegen die Korruption der bürgerlichen Gesellschaft unseres Jahrhunderts. Das Werk war nicht für ein übersättigtes Publikum, sondern für den armen Mann gedacht. Die Bühnenvorgänge sollten auch einen Bettler interessieren. Damit auch dieser sich die Eintrittskarte leisten könnte, sollte es eine Oper für drei Groschen, eine Dreigroschenoper sein. Nicht nur die geistreiche gesellschaftskritische Aggressivität des Werks war eine Sensation, sondern zugleich auch die originelle Form der Darbietung. Brechts Texte und Weills zündende, vom Jazz inspirierte Song-Musik brachten einen völlig neuen Ton ins musikalische Theater. Die Dreigroschenoper wurde somit stilbildend für viele Werke der folgenden Jahre.
Ein Straßenmusikant singt die Moritat von Mackie Messer, einem Bandenchef, der von Diebstahl, Mord, Brandstiftung und Verführung lebt, dem jedoch keiner etwas anhaben kann, denn Londons korrupter Polizeichef Brown ist sein bester Freund. In dem nicht minder skrupellosen Bettlerkönig erwächst Mackie Messer dann doch ein gefährlicher Gegner. Mackie Messer hat Peachums Tochter Polly verführt und heimlich geheiratet. Nun soll es ihm an den Kragen gehen. Peachum erstattet Anzeige, und seine Frau besticht die Spelunken-Jenny, die den berüchtigten Verbrecher bei seinem Erscheinen im Bordell an die Polizei ausliefern soll. Polly rät Mackie Messer zu fliehen und übernimmt

die Leitung seiner Diebesbande. Auf den Wink der Spelunken-Jenny wird Mackie Messer verhaftet, und bei seiner Einlieferung ins Gefängnis weint Brown über das Schicksal des Freundes. Lucy, die auf Polly eifersüchtige Tochter des Polizeichefs, die von Mackie Messer ein Kind erwartet, verhilft dem Geliebten zur Flucht. Brown fühlt durch Mackie Messers Entkommen sein Gewissen erleichtert, aber nun droht Peachum, den mächtigen Polizeichef zu stürzen. Mit Hilfe einer organisierten Elendsdemonstration der Bettler will er bei den bevorstehenden Krönungsfeierlichkeiten der Königin einen öffentlichen Skandal provozieren. Der Polizeichef ist deshalb gezwungen, Mackie Messer fallenzulassen. Als Frau Peachum die versprochene Belohnung verweigert, weil Mackie Messer entkommen ist, verrät die Spelunken-Jenny in ihrem Ärger über den Betrug unfreiwillig seinen Aufenthaltsort, und Mackie Messer wird erneut verhaftet. Er soll hingerichtet werden, doch durch eine Amnestie der Königin wird Mackie Messer begnadigt, in den erblichen Adelsstand erhoben, erhält ein Schloß und bis zu seinem Lebensende eine hohe Rente.

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny
Oper in drei Akten – Text von Bert Brecht.
UA: Leipzig 1930
Personen: Witwe Begbick (MS oder A) – Prokurist Fatty (T) – Dreieinigkeits-Moses (Bar) – Jenny Hill (S) – Jim Mahoney (T) – Jack O'Brien (T) – Sparbüchsen-Bill (Bar) – Alaskawolf-Joe (B) –Tobby Higgins (T) – Ein Ringrichter – Männer und die Mädchen von Mahagonny.
Ort und Zeit: Stadt in Kalifornien, zur Goldgräberzeit.
Schauplätze: in der fiktiven Stadt Mahagonny.

Witwe Begbick, Prokurist Fatty und Dreieinigkeits-Moses, drei steckbrieflich gesuchte Verbrecher, haben auf der Flucht eine Autopanne. Sie beschließen, an der Stelle, wo sie steckengeblieben sind, eine Stadt zu gründen, die zu einem Anziehungspunkt für die Abenteurer werden soll, die in der Umgebung nach Gold schürfen. Rasch verbreitet sich die Nachricht von der neuen Stadt Mahagonny. Da sind Jenny und sechs andere Mädchen, die nur an Whisky und Dollars interessiert sind. Vier Holzfäller aus Alaska, Jim, Jack, Bill und Joe, wollen ebenfalls in die neue Stadt, die von Witwe Begbick und ihren Kumpanen beherrscht wird. Sie begrüßen die Neuankömmlinge und führen ihnen die Mädchen von Mahagonny vor. Jim verliebt sich in Jenny, und sie beschließen zusammenzuleben.
Ein Hurrikan bedroht die Stadt, und alle fürchten sich vor dem Tod. Da findet Jim das Prinzip der menschlichen Glückseligkeit. So wie der Hurrikan nur tut, was ihm gefällt, und jeden Widerstand mit Gewalt bricht, so sollten es auch die Menschen machen. Da der Hurrikan die Stadt verschont, bestimmen künftig Fressen, Huren, Boxen, Wetten und Saufen das Leben der Menschen. Als schlimmstes Verbrechen gilt, kein Geld zu haben. Das wird auch Jim zum Verhängnis. Als er sein Geld vertan hat, rücken seine Geliebte und seine Freunde von ihm ab, und er wird zum Tode verurteilt. Vor seiner Hinrichtung auf dem elektrischen Stuhl kommt Jim zu der Erkenntnis, daß mit Geld erkauftes Vergnügen kein wahres Glück bedeutet.
Wirtschaftskrise und Inflation verursachen schließlich eine allgemeine Mißstimmung, die sich gegen die skrupellosen Beherrscher der Stadt richtet. Jims Leiche wird zum Symbol der Revolution und des Falls der Stadt Mahagonny, der nicht mehr aufzuhalten ist.

Egon Wellesz
1885 – 1974

Die Rassenpolitik Hitlers riß viele berühmte Komponisten aus ihrer Verwurzelung und zwang sie ins Exil, wo ihre Begabung häufig verkümmerte, ihre Namen allzuoft in Vergessenheit gerieten. Nach 1945 galt ihre Musik zwar nicht mehr als »entartet«, doch zeigte sich bald, wie sehr man sie »verdrängt« hatte, wie gründlich die Erinnerung an die ehemals gefeierten Künstler ausgerottet war. Oft dauerte es lange, bis man, wie im Fall des am 21. Oktober 1885 in Wien geborenen Egon Wellesz, den Versuch unternahm, ihre Leistungen angemessen zu würdigen. Zwar gehörte Wellesz zu den wenigen auch in der Emigration erfolgreichen Personen, doch als er am 9. November 1974 hochgeehrt in Oxford starb, nahm erstaunlicherweise fast nur die ausländische Presse vom Ableben eines

Mannes Kenntnis, dessen musiktheoretische Arbeiten – die Entschlüsselung der mittelbyzantinischen Notenschrift – einst als Pioniertat gewertet wurden und dessen Kompositionen ihn seinerzeit zu einem der bedeutendsten Musiker neben Schönberg, Webern und Berg machten. Anfangs war er noch stark der Zwölftontechnik seines ehmaligen Lehrers Arnold Schönberg verhaftet, in späteren Jahren wandte er sich allerdings wieder mehr traditionellen Formen und Ausdrucksmitteln zu. Bald schon trat er mit erstaunlichen Opern an die Öffentlichkeit, unter anderem *Alkestis* (1924) und *Die Bakchantinnen* (1931). 1938 emigrierte der Jude Wellesz nach England, das ihm, als erstem Österreicher nach Joseph Haydn, für seine musikalischen Leistungen 1932 die Ehrendoktorwürde verliehen hatte, und dessen damals hochentwickeltes Kulturleben ihm bis zu seinem Tod eine fruchtbare Schaffenszeit ermöglichte. Allein zwischen 1945 und 1974 schrieb er 9 *Symphonien* in der ihm eigenen, archaischen Musiksprache. Anläßlich seines 100. Geburtstags, 1985, ehrte ihn seine Heimatstadt Wien mit der Aufführung seines wohl berühmtesten Orchesterstücks *Prosperos Beschwörung*. JK

Hugo Wolf
1860 – 1903

Der Vater des am 13. März 1860 in Windischgrätz in der Steiermark geborenen Hugo Wolf war ein musikbegeisterter Einzelhandelskaufmann und gründete mit seinen 8 Kindern und einigen Freunden ein Hausorchester. So wurde Hugo Wolfs musikalische Begabung, die sich schon sehr früh zeigte, im Elternhaus verständnisvoll gefördert. 1875 ging er an das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde nach Wien, das er jedoch nach zwei Jahren wegen eines Disziplinarvergehens wieder verlassen mußte. Als Privatmusiklehrer in Wien, 1881 bis 1882 als Kapellmeister am Salzburger Stadttheater und ab 1884 als Musikkritiker des Wiener Salonblattes schlug er sich mühsam durch. Wegen seiner leidenschaftlichen Wagner-Verehrung und seiner Angriffe gegen Johannes Brahms machte er sich viele Feinde. Seine Kompromißlosigkeit und sein schwieriges Naturell verhinderten eine äußere Karriere, obwohl seine Liedschöpfungen bald weit über Wien und Österreich hinaus bekannt wurden. Um 1897 zeigten sich die ersten Anzeichen einer Geisteskrankheit. Er wurde in eine Heilanstalt eingeliefert, 1898 wieder entlassen, aber nach einem Selbstmordversuch endgültig in eine Wiener Anstalt verbracht, wo er am 22. Februar 1903 in geistiger Umnachtung starb.

Hugo Wolf schrieb u. a. eine *Italienische Serenade* für kleines Orchester (1878), die er 1892 für Streichquartett bearbeitete, die symphonische Dichtung *Penthesilea* (1883) nach dem gleichnamigen Drama von Heinrich von Kleist, ein *Streichquartett* in d-moll (1884), mehrere Chorwerke, darunter *Christnacht* nach Texten von August Graf von Platen (1889), *Elfenlied* nach Shakespeare (1891) und *Der Feuerreiter* nach Eduard Mörike (1892), die Oper *Der Corregidor* (UA: Mannheim 1896) nach der Novelle »Der Dreispitz« des spanischen Dichters Pedro Antonio de Alarcón, die später Manuel de Falla als Ballett gestaltete, die unvollendete Oper *Manuel Venegas*, vor allem aber Klavierlieder, von denen die meisten zu Zyklen zusammengefaßt sind. Als Neuschöpfer des Klavierliedes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist Hugo Wolf von überragender Bedeutung. Er entwickelte eine zeitlos gültige Deklamation und schuf einen weitgehend von der Singstimme unabhängigen malerisch-poetischen Klaviersatz von großer dramatischer Ausdruckskraft. Seine 53 *Mörike-Lieder* (1888), 20 *Eichendorff-Lieder* (1889), 51 *Goethe-Lieder* (1890), sein *Spanisches Liederbuch* nach 44 Gedichten von Paul Heyse und Emanuel Geibel (1891), sein *Italienisches Liederbuch* nach Paul Heyse

(I. Teil, 22 Lieder, 1892; II. Teil, 24 Lieder, 1896), die *3 Lieder nach Gedichten von Michelangelo* (1897), aber auch seine Lieder nach Victor von Scheffel, Justinus Kerner, Gottfried Keller, Robert Reinick, Heinrich Heine, Shakespeare und Lord Byron gehören seit langem zum internationalen Repertoire aller großen Liedinterpreten.

Ermanno Wolf-Ferrari
1876 – 1948

Als Sohn des deutschen Malers August Wolf und dessen Ehefrau, der Italienerin Emilia Ferrari, wurde Ermanno Wolf-Ferrari am 12. Januar 1876 in Venedig geboren. Er erhielt schon als Kind Klavierunterricht, wollte aber nach dem Vorbild des Vaters Maler werden. Er studierte an der Kunstakademie in Rom, dann an einer Malschule in München und entschied sich erst spät für die Musik. Nach autodidaktischen Anfängen vollendete er von 1892 bis 1895 seine Ausbildung an der Münchner Akademie der Tonkunst bei dem seinerzeit sehr bekannten Musikpädagogen und Komponisten Joseph Rheinberger (1839 – 1901). 1897 ging er als Leiter eines deutschen Chores nach Mailand. 1900 wurde in Venedig seine Märchenoper *La Cenerentola* uraufgeführt, die noch stark von Richard Wagner beeinflußt war, aber in den Buffo-Szenen bereits den künftigen Meister eines neuen Parlando-Stils ankündigte. 1902 übernahm er die Leitung des Conservatorio di Musica Benedetto Marcello in Venedig, die er sieben Jahre später niederlegte, um sich ganz auf seine kompositorische Arbeit konzentrieren zu können. Er übersiedelte nach Deutschland, lebte vorwiegend in Oberbayern und leitete zeitweise eine Meisterklasse für Komposition am Salzburger Mozarteum. 1946 kehrte er in seine Geburtsstadt Venedig zurück, wo er am 21. Janaur 1948 starb.

Wolf-Ferrari schrieb zahlreiche Orchester- und Chorwerke und Kammermusik. Hervorzuheben sind die *Kammersymphonie* B-Dur op. 8 (1902), das Oratorium *La vita nuova* nach Dante op. 9 (1902), das *Concertino idillico* op. 15 (1932), die *Concertino-Suite* op. 16 (1932), die *Venezianische Suite* op. 18 (1936), das *Trittico* für Orchester op. 19 (1937), das *Orchesterdivertimento* D-Dur op. 20 (1937), das *Streichquartett* e-moll op. 23 (1940), das *Streichquintett* C-Dur op. 24 (1941), das *Violinkonzert* D-Dur op. 26 (1943) und das *Kleine Konzert* für Englischhorn, Streicher und zwei Hörner op. 34 (1947).

Am erfolgreichsten war Wolf-Ferrari als Opernkomponist. Von seinen zahlreichen Opern werden vor allem *Die vier Grobiane* (UA: München 1906), aber gelegentlich auch *Die neugierigen Frauen* (UA: München 1903), *Susannens Geheimnis* (UA: München 1909) und *Die schalkhafte Witwe* (UA: Rom 1931) noch heute gespielt. Außerdem sind die heiteren Opern *Il Campiello* (UA: Mailand 1936) und *La Dama boba (Das dumme Mädchen*; UA: Mailand 1939) zu nennen. Seine beiden großen Opern *Sly* (UA: Mailand 1927) und *Der Schmuck der Madonna* (UA: Berlin 1911; Neufassung 1933) konnten sich nicht auf der Bühne behaupten, obwohl sie vorübergehend sehr erfolgreich waren. Als Komponist geistreich-eleganter Buffo-Opern gehört Wolf-Ferrari jedoch zu den interessantesten Persönlichkeiten des Musiktheaters. Er erneuerte den italienischen Buffo-Stil und schuf ein sehr originelles, graziöses Parlando, das in seiner durchsichtigen kammermusikalischen Schönheit, in Satzbau und Motivarbeit von deutscher Sorgfalt zeugt und zugleich von italienischer Melodik inspiriert ist. In diesen heiteren Spielopern nach Goldoni-Stoffen feiert die italienische Commedia dell'arte anmutig verfeinerte Auferstehung.

Die vier Grobiane

Komische Oper in drei Akten – Text von Giuseppe Pizzolato nach der Komödie »I Rusteghi« von Carlo Goldoni.

UA: München 1906

Personen: Lunardo, Antiquitätenhändler (B) – Lucieta, seine Tochter (S) – Margarita, seine zweite Frau (MS) – Maurizio, Kaufmann (Bar oder B) – Filipeto, sein Sohn (T) – Simon, Kaufmann (Bar) – Marina, seine Frau, Filipetos Tante (S) – Ihre junge Magd (MA) – Cancian, ein reicher Bürger (B) – Felice, seine Frau (S) – Conte Riccardo, ein fremder Edelmann (T).

Ort und Zeit: Venedig um 1800.

Schauplätze: im Haus des Antiquitätenhändlers Lunardo und auf der Dachterrasse bei Filipetos Tante Marina.

Margarita und deren Stieftochter Lucieta beklagen ihr langweiliges Dasein, denn der Hausherr Lunardo gönnt ihnen nicht die geringste Abwechslung. Er kann sie auch nicht mit der Nachricht erfreuen, daß er seine drei Freunde zum Essen eingeladen hat, da Maurizio, Simon und Cancian nicht weniger langweilig und tyrannisch sind. Vertraulich teilt Lunardo seiner Frau mit, daß er Lucieta, seine Tochter aus erster Ehe, mit Maurizios Sohn Filipeto verheiraten will. Er bestimmt jedoch, daß sich die Verlobten auf keinen Fall vor ihrer Hochzeit sehen dürfen.

Filipeto klagt seiner Tante Marina seinen Kummer, da der Vater ihn zwingen will, ein Mädchen zu heiraten, das er überhaupt nicht kennt. Marina verspricht ihm zu helfen, seine Zukünftige noch vor der Hochzeit sehen zu können.

Simon teilt seiner Frau mit, daß sie zum Essen eingeladen sind. Doch Marina will lieber schlafen gehen, als sich mit ihrem bärbeißigen Mann auf eine langweilige Gesellschaft zu begeben. Da erscheint Felice in Begleitung ihres Mannes und ihres Hausfreunds Conte Riccardo. Ihr Mann gehört ebenfalls zu dem Kleeblatt der Grobiane, doch er hat zu Hause nicht viel zu sagen und wird von seiner Frau zum Hahnrei gemacht. Als Felice und Conte Riccardo Arm in Arm Marinas Haus verlassen, trägt der Betrogene in närrischer Verliebtheit seiner Frau den Muff hinterher.

In Lunardos Haus bereiten sich Frau und Tochter auf den Besuch vor, kleiden sich festlich und legen ihren Schmuck an. Aber ihr Haustyrann verlangt, daß sie den eitlen Putz wieder ablegen. Simon und Marina sind die ersten Gäste. Sofort fangen Lunardo und Simon über den Verfall von Sitte und Moral zu klagen an und schwärmen von den alten Zeiten, als die Frauen noch treu und gehorsam waren. Dann kommen auch Felice und Cancian. Die Männer ziehen sich zurück, und die Frauen vollenden ihr Komplott, das junge Paar Lucieta und Filipeto noch vor ihrer Verheiratung miteinander bekannt zu machen. Conte Riccardo führt den als Mädchen verkleideten Bräutigam ins Haus, und die Verlobten haben nun Gelegenheit, sich kennenzulernen. Sie finden Gefallen aneinander, doch da kehren überraschend die alten Grobiane zurück, und die beiden heimlichen Gäste Filipeto und Conte Riccardo müssen versteckt werden. Lunardo teilt nun seiner Tochter feierlich die von ihm beschlossene Verlobung mit. Aufgeregt kommt Maurizio und berichtet, daß sein Sohn Filipeto mit dem Conte Riccardo plötzlich verschwunden sei. Als die beiden dann aus ihrem Versteck hervorkommen, gibt es ein aufgeregtes Durcheinander.

Die Grobiane wollen ihre Frauen bestrafen, doch Felice hält ihnen eine Standpauke und stimmt sie versöhnlich. Den listigen Frauen wird verziehen, und die Verlobten werden zusammengegeben.

Susannens Geheimnis

Intermezzo in einem Akt – Text von Enrico Golisciani.

UA: München 1909

Personen: Gräfin Susanne (S) – Graf Gil (Bar) – Sante, Diener (Stumme Rolle).

Schauplatz: eleganter Salon im 19. Jahrhundert.

In diesem heiteren Einakter werden mit dem wohl kleinsten Opernrequisit, nämlich einer Zigarette, die größten Emotionen entfacht. Susanne raucht heimlich in Abwesenheit ihres Gatten Gil. Als dieser den verhaßten Geruch bemerkt, ist er überzeugt, daß Susanne einen Geliebten hat. Während sie dem vor Eifersucht rasenden Gil ihr kleines Laster beichten will, steigert sich Gil in die Rolle des gehörnten Ehemanns, zertrümmert Geschirr und verläßt wutentbrannt das Haus. Bei seiner Rückkehr will er die Ehebrecherin in flagranti ertappen. Erholung suchend, gibt sich Susanne dem Tabakgenuß hin. Plötzlich steht Gil vor ihr, greift nach Susanne und verbrennt sich an der Zigarette. Beschämt über seine Eifersucht und erleichtert über Susannens harmloses Geheimnis, besiegelt Gil den Ehefrieden, indem sich beide eine Zigarette anzünden. Ein großer Genuß, selbst für den Nichtraucher, ist Susannens Lobgesang auf die Zigarette; eine Arie mit echt italienischem Melos und einer delikaten Instrumentation, die das Kräuseln des Tabakrauchs dezent musikalisiert. FS

Stefan Wolpe
1902 – 1972

Stefan Wolpes Werk nimmt sicherlich eine musikalische Sonderstellung in der Musik des 20. Jahrhunderts ein. Der amerikanische Komponist deutscher Herkunft gehört in die Reihe der großen »Vergessenen«, die ihre überschäumende Eigenwilligkeit keiner dogmatischen Stilrichtung unterstellen konnten.

Geboren wurde Wolpe am 25. August 1902 in Berlin. Einjährige Kompositionsstudien bei Paul Juon an der staatlichen Hochschule für Musik in Berlin ließen sein kompositorisches Wollen unbefriedigt. Wolpe besuchte einen Bauhaus-Kurs bei Johannes Itten in Weimar. Er schrieb Musik für »Happenings« einiger Bauhaus-Künstler (László Moholy-Nagy, Raoul Hausmann, Hans Richter). Die enge Freundschaft mit dem Schriftsteller Kurt Schwitters mündete in die Vertonung von Schwitters Gedicht »An Anna Blume« (1929). Wolpe setzte dieses zärtliche Dada-Stück in eine atonale Musikszene um und machte daraus eine Art Mini-Oper im Sinne des »Pierrot Lunaire« von Arnold Schönberg. Zeitweise arbeitete er für verschiedene Agitpropgruppen (Roter Wedding, Roter Stern), um »der Arena der Zwölfton-Symphoniker den Rücken kehrend«, kleine Massenlieder zu schreiben. Er schloß sich Gustav von Wangenheims Truppe 31, einer proletarischen Theatergruppe, an und wurde in dieser Zeit auch Mitglied der Novembergruppe, einer radikalen Vereinigung von bildenden Künstlern und Architekten.

Die Flucht aus Nazi-Deutschland führte ihn über Wien und Palästina 1938 in die Vereinigten Staaten, wo sich Wolpe zunächst mit Privatunterricht über Wasser hielt. Später verschaffte ihm die Position eines Music Director am Black Mountain College in den Blue Ridge-Bergen North Carolinas die nötige Ruhe und künstlerische Freiheit. Zu seinen Schülern gehörten so bedeutende Komponisten wie Morton Feldman, Ralph Shapey, aber auch Jazzmusiker wie George Russell, Tony Scott, Lee Finegan. Es entstanden die *Symphony for Orchestra* (1956), das *Quartet for Trumpet, Tenor and Saxophone, Percussion and Piano* (1950).

Ende der 50er Jahre spielte Wolpe mit dem Gedanken nach Deutschland zurückzukehren; die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik erschienen ihm als ein geeignetes Forum, um im geistigen Deutschland als Musiker wieder Fuß zu fassen (»Ich gehöre dazu und zu Euch allen«). Seine Auftritte in Darmstadt (1955, 1960 – 1962) fanden aber nur begrenzt Beachtung und waren für ihn enttäuschend. Resignierend richtete er sich auf Dauer in seinem amerikanischen Exil ein.

Wolpe zog sich nun auf musikästhetisches Terrain zurück, der Kämpfer der Arbeiterbewegung wandelte sich zum liberalen Weltbürger. Dies findet Ausdruck in seiner Utopie einer musikalischen Universalsprache. Erste Zeichen lassen sich in den *Enactments* (1953) für drei Klaviere entdecken. Neben spieltechnischen Experimenten entfaltet Wolpe in diesem Stück die Idee eines nichtlinearen Musikraumes, gedanklich mit dem Begriff der Simultaneität aus der darstellenden Kunst verwandt: Es gilt, verschiedenartigste Zustände gleichzeitig darzustellen (Collagetechnik).

Die Kompositionen *Piece for three instrumental Units* (1963), *Chamber Piece No. 1* (1964) und *Chamber Piece No. 2* (1967) verdichten diese Konzeption und können als Schlüsselwerke der späten Jahre gelten. Stefan Wolpe starb am 4. April 1972 in New York. SA

Iannis Xenakis
geb. 1922

Der Architekt und Komponist Iannis Xenakis nimmt in der Musik der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts eine ähnliche Stellung ein, wie sie Edgar Varèse in der ersten zukam. So wie Varèse dem seinerzeit aktuellen Trend zur Einschmelzung von Gebrauchsmusik und neoklassizistischer Ausnüchterung widerstand, so machte sich Xenakis über die »lineare Salonmusik« des Serialismus lustig. Beide verbindet die Vorstellung von der Räumlichkeit des musikalischen Verlaufs, wie sich ja auch Berührungspunkte beim Bau des Philips-Pavillons anläßlich der Weltausstellung in Brüssel (1958) ergaben, den Xenakis als Mitarbeiter von Le Corbusier entwarf und für den Varèse die Musik komponierte.

Wenn man nach den Urerlebnissen fahndet, die für Xenakis als Auslöser für seine Musikvorstellungen dienen, dann wären da nach seinen eigenen Hinweisen die Faszination durch Insektenschwärme, Meeresrauschen und die Polyphonie der Sprechchöre von Demonstranten zu nennen.

Xenakis wurde am 1. Mai 1922 in Brăila (Rumänien) als Sohn griechischer Eltern geboren und kam 1932 mit seiner Familie nach Griechenland. Er nahm an der antifaschistischen Résistance teil, verlor bei einer schweren Gesichtsverletzung ein Auge und wurde zum Tod verurteilt. Selbstverständlich war er dann später auch unter dem Obristenregime persona non grata. Nach dem Krieg betrieb er neben seiner Ingenieursausbildung am Polytechnikum in Athen (Diplom 1947) gleichzeitig musikalische Studien, die er seit 1949 in Paris bei Honegger, Milhaud und Messiaen vertiefte. 1948 – 1960 war er als Assistent von Le Corbusier an vielen Architekturprojekten beteiligt. 1967 gründete er an der Bloomington University in Indiana ein Zentrum für mathematische und automatische Musik; 1965 erhielt er die französische Staatsbürgerschaft, seit 1973 lehrt er an der Pariser Sorbonne. In Paris baute er seit 1966 das Forschungszentrum CEMAMU auf, an dem er das Computerprogramm UPIC entwickelte, mit dessen Hilfe graphische Strukturen in Musik übersetzt werden können.

Als Komponist begann er mit Musik auf folkloristischer Basis, die er vollständig vernichtete. Er beschäftigte sich intensiv mit den mathematischen Grundlagen der Musik, wobei es für ihn vorrangig ist, »Denkschemata, operationelle Prototypen zu erfinden«. Er übertrug Begriffe der Computermethodologie wie Wahrscheinlichkeit, Willkür und Störung auf die Musik und zog zur Programmierung seiner Kompositionen IBM-Rechner heran. In seinen Augen hat diese technische Zurüstung nichts Steriles, da für ihn auch das Lebensprinzip mathematischen Gesetzmäßigkeiten folgt. Mit Hilfe der Computerprozesse werden aus einer komplexen Klangmasse durch die Programmentscheidungen des Komponisten Gesetzmäßigkeiten herausgefiltert. Diese Klangmasse ist für ihn das gesamte Tonmaterial, das entweder vom undifferenzierten Glissando zum Einzelton kommt (*Pithoprakta* 1956, *Syrmos* 1959) oder vom Einzelton ausgehend sich zur diffusen Klangwolke ballt (z. B. *Erikhthon* 1974, *Empreintes* 1975).

Schon vor Ligeti und Penderecki teilte Xenakis die Streicher in selbständige Stimmen auf, und in der zweiten Hälfte der 50er Jahre schrieb er die ersten Stücke mit Glissandoeffekten, die für seine Musik so typisch sind. In den Werken für großes Orchester *Terrêtektorh* (1965/66) und *Nomos Gamma* (1967/68) sind die Musiker im Orchester verteilt, um die Raumwahrnehmung zu intensivieren. Überdimensionale Raumwirkung ist auch für die Tonbandmusik *La Légende d'Eer* kennzeichnend, die für das Klang-Architektur-Licht-Gesamtkunstwerk *Diatope* (1977) anläßlich der Eröffnung des Centre Pompidou geschaffen wurde. Erstaunlicherweise wirkt die Musik von Xenakis trotz enormen technischen Aufwandes nicht ausgetüftelt, sondern elementar und von geradezu archaischer Wucht. Daß ihm der Rückhalt in der mythischen Dimension wichtig ist, zeigen die vielen altgriechischen Titel seiner Stücke, z.B. *Aïs*, ein Orchesterstück mit Bariton und Schlagzeug solo, eine Art To-

desbeschwörung (»Aïs« ist die archaische, vielleicht mykenische Bezeichnung für Hades). In neueren Werken wie *Akéa* (1986) für Streichquartett und Klavier und *Jalons* (Anhaltspunkte) für Kammerorchester (1987) zeigt sich eine gewisse Hinwendung vom Klang als Masse hin zu einer mehr linearen Form, die melodische Entfaltung ermöglicht.

Metastasis
für 61 Instrumente
UA: 1954

Diese Komposition beruht auf denselben rechnerischen Grundlagen wie der berühmte Entwurf für den Brüsseler Philips-Pavillon. Die Wirkung auf den Hörer vergleicht der Komponist mit dem sinnlichen Schock »beim Anhören des Donners oder beim Blick in den unendlichen Abgrund«. Über die Konstruktionsprinzipien äußert er sich so: »Hier ist es in der Musik genauso wie in der Physik, der Biologie oder in der Logik. Und hier folgen die Metastaseis der Kombinatorik der zwölf Töne und der sechs temperierten Intervalle, die an bestimmte Zeitordnungen gebunden sind. Sie führen einen neuen Begriff von melodischer Linie ein. Unter dieser Linie ist eine Art Klanghülle von Tangentialglissandi zu verstehen.
Durch die völlige Aufteilung der Glissandi auf die einzelnen Streichinstrumente schafft das Stück neue Tonräume und -felder von variabler Dichte und nutzt somit die Kontinuität des Klang-Spektrums aus. So kommt es, daß die ›lineare Kategorie‹ des zeitgenössischen musikalischen Denkens gewissermaßen überflutet und durch Klangflächen und Klanggruppierungen ersetzt wird.«
Man könnte vereinfacht sagen, daß der Formimpuls des Gebäudes dergestalt in Musik übersetzt ist, daß die emporführenden Dachkanten in Streicherglissandi übersetzt sind und das Dachgerippe in ein dichtes musikalisches Motivgewebe verwandelt wird.

Pithoprakta
für Orchester
UA: Donaueschingen 1955

Schon der Titel, deutsch »Aktion durch Wahrscheinlichkeit«, weist das Werk als Beispiel der »stochastischen« Musik aus. Xenakis macht folgende Einschränkung: »Meine Komposition ist durchaus nicht ausschließlich auf der Wahrscheinlichkeit errichtet, die ihr nur in einzelnen Abschnitten zugrundeliegt. Wichtig ist, daß diese Musik nicht linear gestaltet, sondern grundsätzlich global, d. h. massenmäßig konzipiert wurde.« Eine durch extreme Aufteilung der Stimmen erzeugte diffuse Klangwolke zerstiebt in wie Hagel niederprasselnden Einzeltönen und harten Schlägen von Xylophon und Holzblock.

Terrêtektorh
für Orchester
UA: Royan 1966

Dieses Werk für eine Besetzung von 88 Musikern mit je vier zusätzlichen Instrumenten ist, worauf der Titel »Konstruktion durch Handeln« hinweist, ein Beispiel für die auf einer Spieltheorie basierende und vom Komponisten als »strategisch« bezeichnete Musik (ähnlich auch *Nomos gamma* 1969). Die Musiker sitzen im Publikum verstreut und spielen neben ihrem Hauptinstrument jeweils noch einen Holzblock, eine Sirenenpfeife, südamerikanische Maracas und eine Peitsche. Durch die Massierung dieser Geräuschinstrumente entsteht eine Galaxis in den Raum verstreuter Töne, die das Ausgangserlebnis des Komponisten, der einmal während eines Sturmes allein auf einem Felsen saß, einholen. SH

Vincent Youmans
1898 – 1946

Kaum einer hat die Höhen und Tiefen des Showgeschäfts so zu spüren bekommen wie Youmans, der Weggefährte Gershwins. Er wurde am 27. September 1898 in New York geboren und begann im gleichen Verlag wie Gershwin als Song-Plugger. Nach einer Tätigkeit als Probenpianist für den Operettenkomponisten Victor Herbert versuchte er sich 1921 an einem Musical, das den Titel *Two little Girls in Blue* hatte. Schon sein zweites Stück *Wildflower* (1923) konnte sich durchsetzen. Mit *No, no Nanette* (1924) erzielte er einen Welterfolg. Auch in Deutschland fand dieses Musical Gefallen, ja es war das erste, das in Deutschland verfilmt wurde (1971 vom ZDF). Aber schon sein nächstes Stück *Rainbow* (1928) fiel wegen Produktionsmängeln durch, obwohl die Handlung, eine dramatische Episode aus dem Leben eines jungen Tramps zur Zeit des kalifornischen Goldrauschs, und auch die Musik eigentlich fesselnder waren als das harmlose Geplänkel von *No, no Nanette*. Aber das Glück war Youmans nicht mehr hold, obwohl er ein Theater aufkaufte und seine Stücke selber herausbrachte. Er erkrankte schwer an Tuberkulose, wandte sich vom Broadway ab und versuchte in Hollywood Fuß zu fassen. Er absolvierte noch ein komplettes Musikstudium an der Loyola University von New Orleans und trug sich mit Plänen für symphonische Musik. Nach dem Mißerfolg seiner letzten Ballett-Revue starb er am 5. April 1946 in einem Hotel in Denver. Die Tantiemen aus seinen Evergreens wie *I want to be happy, Tea for two, Carioca* oder *Orchids in the Moonlight* fließen der Vincent-Youmans-Stiftung zur Unterstützung Tuberkulose-Kranker zu. SH

Isang Yun
geb. 1917

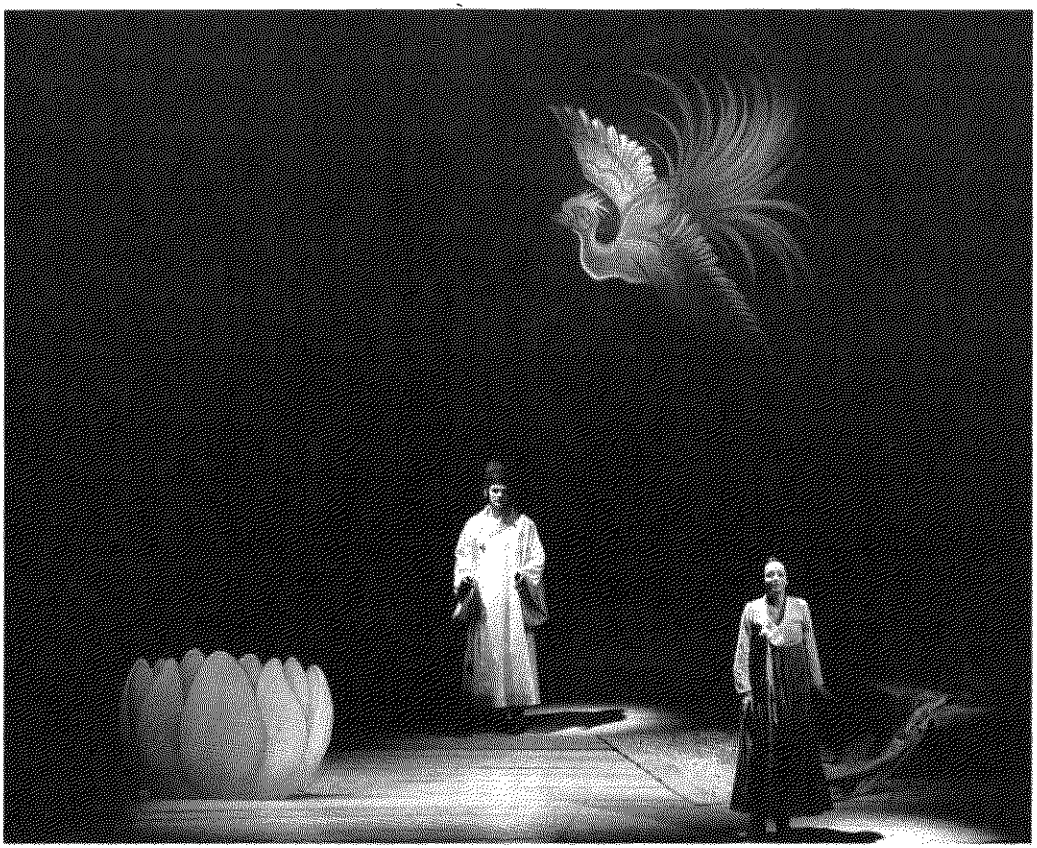
Der Koreaner Isang Yun ist wohl der bedeutendste Komponist innerhalb der europäischen Avantgarde, der nicht dem abendländischen Kulturkreis entstammt. Seine Versuche, Melisma und Klangfarbe der asiatischen Musik mit den Möglichkeiten des europäischen Orchesters zu amalgamieren, erregte ebenso Aufsehen wie sein politisches Schicksal.

Isang Yun wurde am 17. September 1917 zu Ton Young geboren. Seine musikalische Ausbildung erhielt er in Korea und Japan. Nach dem Koreakrieg arbeitete er als Lehrer in Südkorea, ab 1954 als Dozent für Komposition an der Universität Seoul. Der Kulturpreis der Stadt Seoul ermöglichte ihm die Übersiedlung nach Europa, wo er sich vor allem an der Berliner Hochschule bei Blacher, Rufer und Schwarz-Schilling weiterbildete. 1967 wurde er vom südkoreanischen Geheimdienst wegen angeblicher »landesverräterischer Beziehungen« nach Seoul verschleppt, gefoltert und in einem Schauprozeß erst zum Tod, dann zu lebenslänglicher Haft verurteilt, später auf massive Intervention westlicher Kreise wieder freigelassen. Eine ausführliche Dokumentation über diese Vorgänge findet sich in Luise Rinsers Buch über Isang Yun, das den Titel »Der verwundete Drache« trägt. 1970 übernahm er eine Kompositonsklasse an der Musikhochschule Hannover, 1974–1985 hatte er eine Professur in Berlin inne.

Yuns musikalischer Personalstil tritt nach anfänglichem epigonalen Experimentieren mit reihentechnischen Modellen bald unverwechselbar zutage. Kennzeichnend für ihn ist die Funktion eines Haupttons, der durch mannigfache Verzierung und Klangfarbenwechsel spezifische Ausdrucksqua-

lität erhält. Der statische Gesamtcharakter erklärt sich daraus, daß in der asiatischen Musik nicht wie in der westlichen erst die Tonfolge Leben gewinnt, sondern bereits der Einzelton und seine Metamorphose durch Verzierungen, mikrointervallische Abweichungen und dynamische Veränderungen. Die Stoffe seiner Opern entstammen dem Legendenbereich der daoistischen Mystik. Träume verbindet zwei Kurzopern zu abendfüllender Länge. *Der Traum des Liu Tung* (1965) ist ein Lehrstück, das die Bekehrung eines ehrgeizigen Studenten vorführt. *Die Witwe des Schmetterlings* (1967), eine Burleske, zeigt, wie Dschuang-dse, der Schüler des großen Lao-dse, vom Meister persönlich ermuntert wird, seine Schmetterlingsträume von der Bindungslosigkeit wahrzumachen. Die Oper *Geisterliebe* (1971) umkreist das Urthema der Seelenverwandlung in einer Art Umkehrung des Undinenmotivs; *Sim Tjong* (1972) hat ganz märchenhaften Charakter. Yun schuf auch Orchester-, Chor-, Instrumental- und Kammermusikwerke: *Om mani padme hum*, ein Oratorium nach Texten des Gautama Buddha (1964); *Reak* für großes Orchester (1966) soll Assoziationen an die rituelle koreanische Hofmusik vergangener Zeiten wecken, ähnlich wie auch das zwei Jahrzehnte später entstandene *Mugong-Dong* (1986), bei dem der Komponist politische Intentionen verfolgte (der Titel bedeutet etwa »unermüdliche Bewegungen und Bestrebungen«).

Eine Reihe von *Solokonzerten* (für Violoncello, Flöte, Oboe und Harfe, Klarinette, Violine) stellt dem Interpreten ungewohnte, aber lohnende Aufgaben. Seit 1983 wandte sich Yun auch der europäischen Form der Symphonie zu. In rascher Folge entstanden sechs z. T. umfangreiche *Sympho-*



Sim Tjong. Bayerische Staatsoper München, 1972. Liliana Sukis in der Titelrolle

nien, in denen sich die Zentraltontechnik mit dem symphonischen Entwicklungsgedanken verbindet. In die *5. Symphonie* ist auch Gesang einbezogen. Elf Gedichte von Nelly Sachs geben den thematischen Hintergrund und das formale Gerüst.

Träume
Doppeloper nach Motiven altchinesischer Novellen aus dem 14. und 16. Jahrhundert – Text von Hans Rudelsberger (Der Traum des Liu Tung) und Harald Kunz (Die Witwe des Schmetterlings)

Der Traum des Liu Tung
UA: Berlin 1965

Die Himmlischen beschließen, einen jungen Mann namens Liu Tung, der auf dem Weg zum kaiserlichen Hof in einer Herberge Rast macht, zum Jünger und späteren Meister der »reinen Lehre des Tao« zu machen. Ein himmlischer Bote, Ching-Yang, nähert sich ihm in der Gestalt eines Eremiten und versucht, ihm sein Streben nach »Ehre, Macht und Reichtum« auszureden. Der junge Mann lacht über diese Zumutung, aber im Traum erlebt er nun in Form einer Konjekturalbiographie, wie Jean Paul sagen würde, die Stationen seines mutmaßlichen Lebens. Seine Frau wird ihm untreu, während er im Krieg ist; er selbst begeht Hochverrat. Als er im Augenblick des Todes erwacht, erkennt er, daß das Leben ein Traum ist, und findet sich bereit, dem Eremiten zu folgen.

Die Witwe des Schmetterlings
UA: Nürnberg 1969

Lao-dse und Dschuang-dse, die beiden Weisen und Lehrer des Daoismus, obwohl in verschiedenen Jahrhunderten lebend, begegnen sich zu Beginn des Stücks. Dschuang-dse erzählt Lao-dse von seinen beunruhigenden Schmetterlingsträumen. Der Alte rät ihm, Haus und Amt zu verlassen und auch bei Tage zu fliegen. Er macht sich mit seiner Frau Tiän auf die Reise ins Ungewisse. Dschuang-dse versucht sich von seinem keifenden Weib durch Totstellen zu befreien, in der Hoffnung, daß sie sich als Witwe dem nächstbesten an den Hals werfen werde. Sie verliebt sich beim Trauerzeremoniell auch prompt in den Prinzen Lu, der beim Tragen des Sarges einen epileptischen Anfall erleidet. Da nur ein einziges Mittel, der Hirnbrei eines toten Menschen, ihm helfen kann, greift Tiän unverzüglich zur Axt, um den Sarg zu öffnen. Da erhebt sich der scheintote Dschuang-dse, seine Frau flieht entsetzt mit ihrem Liebhaber. Der Dichter ist frei wie der Schmetterling, von dem er geträumt hat.
Im Traum des Liu-Tung hat die Musik weithin statischen, zeremoniellen Charakter, während die Witwe des Schmetterlings mit kontrastreicheren Mitteln arbeitet. Die Behandlung der Singstimmen kennt, entsprechend der chinesischen Tradition, alle Übergänge vom Sprechen zum Singen und vom Singen zum Sprechen. Die Charakterisierung des Stimmtypus wird durch entsprechende Orchesterfarben unterstützt.

Sim Tjong
Koreanische Legende in 2 Akten mit Vor- und Zwischenspiel – Text von Harald Kunz
UA: München 1972

Dieses Auftragswerk der Münchener Staatsoper basiert auf einer koreanischen Legende, in der animistisches Gedankengut der chinesischen Tang-Zeit (9.-10. Jahrhundert) eine Rolle spielt. Sim Tjong, ein engelsgleiches Himmelswesen, wird auf die Erde gesandt, »die alte Welt zu erneuern, die der reinen Jugend harrt«. Als Tochter des blinden Gelehrten Kim sorgt sie mit rührender Kindesliebe für ihren Vater, der im Wunsch, sein Augenlicht wiederzugewinnen, einem Bettelmönch, der ihm eine Wunderheilung in Aussicht stellt, 300 Säcke Reis verpricht. Damit der Vater nicht sein Gesicht verliert, verschafft Sim Tjong ihm das Geld von Seeleuten, indem sie sich dem im Meer hausenden Drachenkönig opfert, der alljährlich als Tribut eine Jungfrau fordert. Doch die Götter lassen sie in einer Lotosblume zur Erde zurückkehren, wo sie ob ihrer Schönheit die Gemahlin des Kaisers wird. Sie gibt dem Vater das Augenlicht zurück, der, geläutert durch ihre Hingabe, auf dem Sternenstrahl zum Himmel aufsteigt, auf dem Sim Tjong herabgekommen war. SH

Jan Dismas Zelenka
1679 – 1745

Die Lebensgeschichte des böhmischen Musikers und Komponisten Jan Dismas Zelenka ist wenig erforscht, und Näheres über ihn weiß man erst ab seinem dreißigsten Lebensjahr (1709). Zu Lebzeiten war er so berühmt wie Johann Sebastian Bach. Nach seinem Tod vergessen, wurden er und seine Musik erst 200 Jahre später wiederentdeckt und in ihrem Wert erkannt.

Geboren wurde Jan Dismas Zelenka am 16. Oktober 1679 in Lounovice, einem kleinen Ort in der Nähe von Prag, als ältester Sohn des Dorforganisten. Vermutlich erhielt er vom Vater den ersten Musikunterricht und wurde anschließend in einem Prager Jesuitenkolleg ausgebildet. Seit 1709 war er als Kontrabassist in den Diensten des Freiherrn Ludwig Joseph von Hartig, der ihn vermutlich 1710 an die Kurfürstlich Sächsische und Königlich Polnische Kapelle am Dresdner Hof empfahl. Diesen Posten behielt Zelenka bis zu seinem Tod am 22. Dezember 1745. Während der Jahre 1715 bis 1719 wurde er zu weiteren Studien bei Johann Joseph Fux in Wien, Antonio Lotti in Venedig und möglicherweise bei Alessandro Scarlatti beurlaubt. Nach seiner Rückkehr an den Dresdner Hof konnte sich Zelenka jedoch nicht mehr gegen die inzwischen neuberufenen Kapellmeister Antonio Lotti und David Heinichen durchsetzen. Zu Beginn der 30er Jahre kam dazu noch die Konkurrenz des Opernkomponisten Johann Adolf Hasse und Louis Andrés, der damals zweiter Kapellmeister war.

Ungewöhnlicherweise machte Zelenka weder als Organist von sich reden, noch ist auch nur ein einziges Solostück für Tasteninstrumente von ihm überliefert. Trotzdem darf Zelenka als einer der Mittler barocker Musik Italiens und Wiens angesehen werden. Er hinterließ klangvolle katholische Kirchenkompositionen, originelle Instrumentalwerke wie Triosonaten, Concerti und Ensemblemusiken für Bläser. Seine Musik stand auf dem hohen kompositionstechnischen Niveau der damaligen Zeit und mit ihr hat er zugleich zur Ausprägung eines Instrumentalstils beigetragen, der Elemente böhmischer Volksmusik enthielt. DoH

Carl Zeller
1842 – 1898

Als Sohn eines Arztes in Sankt Peter in der Au in Niederösterreich geboren, studierte Carl Zeller an der Wiener Universität Jura und wurde Staatsbeamter im österreichischen Unterrichtsministerium. Seine musikalische Begabung zeigte sich schon früh, er war Sängerknabe der Kaiserlichen Hofkapelle und widmete sich dann neben seinem Jurastudium einer gründlichen musikalischen Ausbildung. Wie Carl Michael Ziehrer war auch er Schüler des seinerzeit sehr berühmten Wiener Musiktheoretikers Simon Sechter (1788–1867). Neben seiner Beamtentätigkeit beschäftigte Zeller sich aus Liebhaberei mit Musik, komponierte zunächst Lieder und Chorwerke und hatte 1876 mit der komischen Oper *Joconde* seinen ersten Bühnenerfolg.

Seit 1880 schrieb der am 19. Juni 1842 geborene Komponist auch Operetten, bis ihm 1891 mit der Volksoperette *Der Vogelhändler* ein bis heute anhaltender Welterfolg gelang.

1894 folgte noch die Operette *Der Obersteiger*, während die unvollendet hinterlassene Operette *Der Kellermeister* von Johann Brandl (1835 – 1913) aufführungsreif gemacht und 1900 uraufgeführt

wurde. Trotz vieler wirkungsvoller Melodien gelang es Zeller mit seinen beiden letzten Operetten nicht mehr, den volkstümlichen Ton so unverfälscht zu treffen wie in seinem *Vogelhändler*.

Carl Zeller starb am 17. August 1898 in Baden bei Wien.

Der Vogelhändler

Operette in drei Akten – Text von Moritz West und Ludwig Held nach einem Entwurf von Fr. Biéville.
UA: Wien, 1891
Personen: Marie, Kurfürstin von der Pfalz (S) – Baronin Adelaide (A) – Baron Weps, kurfürstlicher Wald- und Wildmeister (Komiker) – Graf Stanislaus, sein Neffe (T) – Adam, Vogelhändler aus Tirol (T) – Christel, Briefträgerin (S) – Schneck, Dorfschulze – Emmerenz, seine Tochter – Frau Nebel, Wirtin – Jette, Kellnerin – von Scharnagel, Kammerherr – Quendel, Hoflakai – Süffle und Würmchen, Professoren – Dorfbewohner, Tiroler Hofgesellschaft.
Ort und Zeit: in der Pfalz am Rhein, 18. Jh.
Schauplätze: in einem pfälzischen Dorf und in der kurfürstlichen Sommerresidenz.

Der Reiz der Handlung liegt in der komischen Konfrontation der höfisch-aristokratischen Welt der Kurpfalz im 18. Jahrhundert mit dem Milieu eines pfälzischen Dorfes und dem Tiroler Naturburschen Adam, der als Vogelhändler an den Rhein gekommen ist, wo seine Braut Christel als Postbotin lebt.
Die Ankunft des pfälzischen Kurfürsten, der in dieser Gegend auf die Wildschweinjagd gehen will, wird den Bauern durch den Jägermeister Baron Weps angekündigt. Das bringt die Bauern in große Verlegenheit, denn um ihre Felder vor den Wildschweinen zu schützen, haben sie alle erlegt und sich dadurch als Wilderer schuldig gemacht. Baron Weps verspricht ihnen, sie vor der Bestrafung durch den Kurfürsten zu schützen, verlangt aber für seine Vermittlung eine Kaution aus der Dorfkasse. Damit will er die Spielschulden seines Neffen Stanislaus bezahlen. Doch die kurfürstliche Jagd wird plötzlich abgesagt. Um das Geld zu retten, übernimmt es Graf Stanislaus, vor den Bauern die Rolle des Kurfürsten zu spielen.
Adams Braut Christel beabsichtigt, die Anwesenheit des Kurfürsten dazu zu benutzen, um eine Bittschrift zu überreichen. Der Landesherr soll ihrem Bräutigam den Posten eines kurfürstlichen Menagerie-Inspektors und damit eine gesicherte Existenz geben, damit Adam und Christel endlich heiraten können. Obwohl ihr Adam verbietet, zum Kurfürsten zu gehen, der als Schürzenjäger bekannt ist, läßt sich Christel nicht von ihrem Vorhaben abbringen.
Als Bauernmädchen Marie verkleidet, erscheint nun die Kurfürstin mit ihren Hofdamen und der Baronin Adelaide im Dorf, um ihren Gemahl auf der Jagd zu überraschen. Im Wirtshaus begegnet sie dem Vogelhändler Adam. Ihr gefällt seine natürliche Art, und auch Adam findet Gefallen an Marie.
Als er erfährt, daß Christel beim Kurfürsten im Pavillon ist, will er den Verführer zur Rede stellen. Um Adam zu besänftigen, der über Christel wütend ist, weil sie trotz seines Verbots zum Kurfürsten ging und ihm dazu auch noch den Alpenblumenstrauß überreichte, den ihr Bräutigam ihr aus Tirol mitgebracht hatte, schenkt Marie dem Vogelhändler einen Rosenstrauß, den sie eigentlich für ihren Gemahl bestimmt hatte. Nach alter Tiroler Sitte deutet er dieses Geschenk als Liebeszeichen.
Die weitere Handlung bringt dann im kurfürstlichen Schloß die Aufklärung aller inzwischen entstandenen Verwirrungen und Verwechslungen, die dadurch ausgelöst wurden, daß Graf Stanislaus sich als Kurfürst ausgegeben hatte. Die Kurfürstin erhält die Gewißheit, daß sie diesmal nicht von ihrem Gemahl betrogen wurde. Baron Weps heiratet die reiche Baronin Adelaide, die großzügig die Spielschulden seines Neffen Stanislaus bezahlt, und Adam zieht mit seiner geliebten Christel nach Tirol.
Neben Leo Falls Operette »Der fidele Bauer« und Léon Jessels »Schwarzwaldmädel« gehört Carl Zellers *Vogelhändler* zu den Meisterwerken der Volksoperette. Melodien wie »Schenkt man sich Rosen in Tirol« und »Wie mein Ahnl zwanzig Jahr« wurden volksliedhaft populär.

Alexander (von) Zemlinsky 1871 – 1942

Ob ihm wirklich das »gewisse Etwas« fehlte, »das man haben muß, um ganz nach vorne zu kommen«, wie er einmal über sich selbst urteilte, mag dahingestellt sein, doch faßte Zemlinsky, bewußt oder unbewußt, das ganze Dilemma seines Lebens und Schaffens in dieser einen Frage zusammen. Geboren am 14. Oktober 1871 in Wien, wuchs er in eine Zeit hinein, die es einem Musiker ganz und gar nicht leicht machte, in der vordersten Reihe zu stehen, die bereits mit Namen von internationalem Klang besetzt war: Mahler, Strauss, Pfitzner und Wolf, Debussy, Ravel, Sibelius, Skrjabin und nicht zu vergessen die Großen der Wiener Schule – eine solche geballte Macht mußte erdrückend sein und verlangte nicht nur nach Ellbogen, sondern auch danach, sie richtig einzusetzen. Die Ellbogen aber besaß der Lehrer des später so berühmten Arnold Schönberg, Alma Schindlers, die später Gustav Mahler heiratete, und der Freund so vieler bedeutender Zeitgenossen tatsächlich nicht. Eine Lobby, wie man heute sagen würde, hatte er nicht. Dabei war er ein gesuchter und hochgeschätzter Dirigent – zunächst in Wien, dann bis 1927 an der Deutschen Oper Prag und schließlich bis 1933 in Berlin. Als Komponist etlicher Opern, Symphonien, und Streichquartette, sowie zahlreicher Klavierwerke, Lieder, Chorwerke und der *Lyrischen Symphonie* erfreute er sich zu seinen Lebzeiten zwar großer Beliebtheit, zu den Komponisten der allerersten Garnitur gehörte er jedoch nicht, und seinen Werken sollte lange Zeit kein Nachruhm beschert sein. Die einen befanden zu große Nähe zu Brahms, Mahler oder Strauss, anderen fehlte Originalität und Persönlichkeit, und die Modernisten warfen ihm vor, er habe den Schritt in die Atonalität nicht konsequent genug vollzogen. Konsequent und nicht in Abrede zu stellen war jedoch ein anderer Schritt: 1938 emigrierte der Jude Zemlinsky in die USA. 1942 starb er verarmt und vergessen in New York. Erst seit Mitte der 70er Jahre fängt man bei uns an, seine Musik Stück für Stück wiederzuentdecken.

Eine florentinische Tragödie
Oper in einem Akt – Text: Nach Oscar Wildes fragmentarischem Schauspiel »A Florentine Tragedy«.
UA: Stuttgart 1917
Personen: Simone (Bar) – Guido Bardi (T) – Bianca (MS).

Die der Oper zugrunde liegende Geschichte ist rasch erzählt: Ein Kaufmann kehrt von einer Reise zurück und findet seine Frau in den Armen eines anderen. Er reagiert zunächst gelassen, geschäftlich, beinahe zu verständnisvoll. Doch plötzlich schlägt sein Verhalten in ungebändigten Haß um, er fordert den Nebenbuhler zum Duell und erwürgt ihn. Als er auch noch seine Frau töten will, nimmt die Handlung jedoch eine plötzlich unerwartete Wendung. Beide erkennen einender in völlig neuem Licht und rufen erstaunt aus: »Warum hast du mir nicht gesagt, daß du so stark«, »Warum hast du mir nicht gesagt, daß du so schön«. Zemlinsky, dem es weniger um die etwas gestelzte und antiquierte Rahmenhandlung ging, hat in spannungsreichen Kontrasten und raffinierten Stimmungswechseln die äußerst komplexen psychologischen Hintergründe dieser Dreiecksgeschichte musikalisch herausgearbeitet. Dabei ist ihm unbestreitbar ein großer Wurf gelungen, der leider viel zu wenig im Repertoire der Opernhäuser zu finden ist. Eine gewisse Nähe zu Richard Strauss' Salome – im Sujet wie auch in der musikalischen Umsetzung – läßt sich gewiß nicht leugnen, dennoch trägt das Werk unverkennbar die Handschrift eines eigenständigen Komponisten, den man allzu leichtfertig in die Ecke der Eklektiker abzudrängen versucht hat.

Lyrische Symphonie op. 18
entstanden 1922.
Die *Lyrische Symphonie*, für Sopran, Bariton und großes Orchester, ist zwar in den letzten Jahren einer breiteren Hörerschaft durch diverse Rundfunkaufnahmen und Platteneinspielungen wieder zugänglich gemacht worden, gilt aber immer noch als ein Geheimtip für Insider. Das umfangreiche und äußerst anspruchsvolle Konzertwerk Zemlinskys erinnert zunächst sehr stark an Gustav Mahlers »Lied von der Erde«, unterscheidet sich aber von diesem in ganz wesentlichen Punkten. Es stellt einen Zyklus von sieben Gesängen nach Gedichten des Inders Rabindranath Tagore dar. Ist Mahlers »Lied von der Erde« ein Gesang auf das Irdi-

sche, so tritt bei Zemlinsky in viel stärkerem Maße das Moment der Sehnsucht in den Vordergrund. Sopran und Bariton sind die Stimmen zweier Einsamer, die »durstig nach fernen Dingen« sich irgendwo in »endlosen Träumen« treffen.
Zemlinsky gelingt es, die in Form und Inhalt völlig verschiedenen Lieder musikalisch geschickt unter eine Gesamtidee zu bringen und zu einem neuen, geschlossenen symphonischen Zyklus zu verbinden.
Die *Lyrische Symphonie* galt seinerzeit als ein so vielbewundertes Meisterwerk, daß Alban Berg sein 2. Streichquartett in Anlehnung daran »Lyrische Suite« bezeichnete und darin einen Teil aus der Symphonie verarbeitete. JK

Hans Zender
geb. 1936

Der am 22. November 1936 in Wiesbaden geborene Komponist und Dirigent Hans Zender gehört zu jener Gruppe komponierender Dirigenten, die eine Zeit lang mehr als Förderer, denn als Schöpfer neuer Musik im öffentlichen Bewußtsein verankert waren.

Überschaut man Zenders Biographie, bestätigt sich vorerst dieser Eindruck: Nach dem Studium an den Musikhochschulen Frankfurt/Main und Freiburg (dort Kompositionsunterricht bei Wolfgang Fortner) besetzte Zender von 1958 an Chefpositionen bedeutender Orchester im In- und Ausland. Als Chefdirigent des Rundfunk-Symphonie- und Kammerorchesters Saarbrücken (1971 – 1984) setzte er sich verstärkt für zeitgenössische Musik ein. Seit 1987 hat er die Position eines Chefdirigenten des Radio-Kamer-Orkest des Niederländischen Rundfunks in Hilversum inne.

Hans Zender greift in seinen Kompositionen, unberührt von den anstrengenden »Materialdiskussionen« der 50er und 60er Jahre, auf dodekaphone, serielle und aleatorische Techniken zurück, ohne dabei auf tonale Aspekte zu verzichten. Er arbeitete zunächst mit variablen Besetzungen, versuchte logische Prozesse musikalisch auszudeuten. In *Schachspiel* (1969) für zwei Orchestergruppen löst ein musikalisches Ereignis das andere aus. Die Struktur ist der Logik des Schachspiels nachgebildet, imitiert aber keineswegs einen kausalen Mechanismus. Das Orchesterstück *Zeitströme* (1974) bereichert die bunte Palette der Klangfarbenkompositionen. In Zenders Werk überlagern sich vier unterschiedliche Klanggewebe zu einem hektischen Kraftfeld. Durch den Komponisten B. A. Zimmermann wurde Zender auf den amerikanischen Dichter Ezra Pound aufmerksam gemacht. In Pounds Sinn entstand der Werkzyklus der *5 Cantos* (1964 – 1974).

Mit Canto bezeichnet der Komponist »die Montage voneinander unabhängiger Texte innerhalb eines Stückes.« *Canto IV* behandelt synchron verlaufende Text- und Klangschichten, die »vier Aspekte von Musik überhaupt« (Form, Dichte, Farbe und Wort-Ton-Verhältnis) symbolisieren. Texte aus der Bibel, von Thomas Müntzer und Teilhard de Chardin, werden zu einem mehrschichtigen, musikalischen Gebilde umgearbeitet.

Zenders starke Affinität zum Vokalen bestimmt wesentlich seinen künstlerischen Werdegang in den 80er Jahren. Momente langsamer, zeitlupenhafter Zeitverläufe suggeriert die Komposition *Die Wüste hat 12 Ding* für Altstimme und Orchester nach Mechthild von Magdeburg (1985). In *Jours de Silence* (1987/88) für Bariton und Orchester nach einem Text von Henri Michaux, bestätigt sich Zenders Gespür für musikalisch geformte Texte, die durch instrumentale Nachzeichnung in neue Bedeutungszusammenhänge gesetzt werden.

Als vorläufiges Hauptwerk darf die Oper *Stephan Climax* (1979 – 1984) gelten. Sie ist das Resultat eines jahrelangen, intensiven Ringens um eine künstlerisch akzeptable Synthese von Wort und Ton, die als zeitgemäße Fortführung der Operntradition verstanden werden kann. Nicht zuletzt die

Tatsache, daß der Komponist zur Zeit an einer zweiten Oper schreibt – einem Auftragswerk der Hamburgischen Staatsoper –, bestätigt Zenders Entwicklung hin zu einem der führenden Opernkomponisten der neunziger Jahre.

Stephen Climax
Oper in drei Akten – Text vom Komponisten unter Verwendung von Texten und Motiven aus: »Leben des heiligen Simeon des Säulenstehers« (Acta Sanctorum) und James Joyce: »Ulysses«.
UA: Frankfurt 1986

Auf zwei getrennten Bühnenhälften wird eine Konzeption der gleichzeitigen Ungleichzeitigkeit (angelehnt an B. A. Zimmermanns Idee von der Kugelgestalt der Zeit) umgesetzt: Die eine Handlung spielt am 16. Juni 1904 in einem Dubliner Bordellviertel, die andere Handlung im 5. Jahrhundert n. Chr. auf einem Berg in der syrischen Wüste, wo der Säulensteher Simeon mit einigen Mönchen in einer asketischen Sektengemeinschaft lebt. Simeon, ein radikaler Heiliger, der 37 Jahre seines Lebens auf einer Säule zubringt, um zu beten, ist das krasse Äquivalent zu Stephen Daedalus, dem Protagonisten aus James Joyces Roman »Ulysses«, der durch das Dubliner Bordellviertel stolpert. Eine Art Konfrontation von geistigem Eremitentum mit »sinnloser« weltlicher Tollerei.
»Unterirdisch«, im musikalischen Erkenntnisraum gelagert, durchdringen sich die beiden autonomen Handlungen sowohl thematisch als auch harmonisch, wobei die Joyce-Handlung rhythmisch-tänzerische Elemente aufweist, die Simeon-Handlung archaisch anmutet. Der Orchesterapparat teilt sich in eine »obere« und eine »untere« Hälfte. Die obere Hälfte kann der Simeon-Handlung, das »untere« Orchester der Joyce-Handlung zugeordnet werden.
Der Komponist charakterisiert sein Werk als »ein Stück, das gleichzeitig sehr komisch und sehr ernsthaft ist, tragisches Scheitern und Aufstieg zum Heiligen zeigt, sehr langsame meditative Abläufe in dauernder Durchdringung mit labilem, hektisch-nervös-spielerischem Tun – und das sowohl in der Großdisposition wie im Detail«. SA

Carl Michael Ziehrer 1843 – 1922

Ziehrer wurde am 2. Mai 1843 in Wien geboren. Er studierte am Wiener Konservatorium und war Schüler des seinerzeit sehr berühmten Musiktheoretikers Simon Sechter (1788 – 1867). Von 1885 bis 1895 war er Kapellmeister des K. K. Hoch- und Deutschmeisterregiments. Danach unternahm er mit einem eigenen Orchester ausgedehnte Konzertreisen. 1908 wurde er zum K. K. Hofballmusikdirektor ernannt und war der letzte Träger dieses Amtes, das vor ihm u. a. schon Johann Strauß ausgeübt hatte. Der Zusammenbruch der österreichisch-ungarischen Donaumonarchie bedeutete auch für ihn das Ende einer glanzvollen Karriere. Er starb verarmt am 14. November 1922 in Wien.

Von seinen insgesamt 22 Operetten wird heute nur noch gelegentlich sein erfolgreichstes Werk *Die Landstreicher* (UA: Wien 1899) gespielt. Dagegen ist er als Komponist zahlreicher Märsche, Walzer und Polkas noch heute lebendig. In diesem Genre gehört er zu den großen Meistern der volkstümlichen Wiener Musik des 19. Jahrhunderts, deren Tradition von Joseph Lanner bis zu Carl Michael Ziehrer führt. Hervorzuheben sind die Walzer *Faschingskinder* op. 382, *Weana Madln* op. 388, *Wiener Bürger* op. 419, *Nachtschwärmer* op. 466 und *Hereinspaziert* op. 518, der *Schönfeld-Marsch* op. 422 und der Marsch *Zauber der Montur* op. 493, die Schnellpolka *Loslassen* op. 386 und die *Fächer-Polonaise* op. 525, außerdem die Ouvertüren *Fesche Geister* und *Die Landstreicher*, das Wiener Couplet von der dünnen Leopoldin sowie die Lieder *Das Herz ist nur ein Uhrwerk* und *Sei gepriesen, du lauschige Nacht.*

Bernd Alois Zimmermann 1918 – 1970

Bernd Alois Zimmermann

Er nannte sich selbst den »ältesten unter den jungen Komponisten«: Am 20. März 1918 in Bliesheim bei Köln geboren, war Bernd Alois Zimmermann ein Jahrzehnt älter als etwa Karlheinz Stockhausen, der große Kölner Komponistenkollege und Antipode – zehn entscheidende Entwicklungsjahre, die Zimmermann an das »Dritte Reich« und den Krieg verlor.

Seine kompositorischen Anfänge standen unter dem Zeichen der Aufarbeitung des Versäumten, der Aneignung der von den Nazis verfemten musikalischen Moderne »im Nachholkursus« (Zimmermann). Nach einem Studium der Schulmusik und Kompositionsunterricht bei dem Kirchenmusiker Heinrich Lemacher und dem Busoni-Schüler und Neoklassizisten Philipp Jarnach in Köln betrat Zimmermann die Szene mit Werken, die im stilistischen Umkreis von Hindemith und Strawinsky stehen (u. a. die »burleske Kantate« nach Goethe-Gedichten *Lob der Torheit* (1948) oder die von einem brasilianischen Indianermythos und lateinamerikanischer Rhythmik inspirierte Ballettmusik *Alagoana (Caprichos Brasileiros)* (1940/50)). In den *Konzerten für Violine* (1950), *Oboe* (1952) und *Trompete* (1954) und der *Symphonie in einem Satz für großes Orchester* (1947/53) treten flexibel angewandte Einflüsse der Schönbergschen Zwölftontechnik hinzu, die in der »Musik zu einem imaginären Ballett« *Perspektiven* für zwei Klaviere (1955/56), der *Solosonate für Viola* (1955) und der Kantate *Omnia tempus habent* für Sopransolo und 17 Instrumente (1957/58) von einer seriell durchorganisierten Kompositionsweise in der Nachfolge Anton Weberns abgelöst werden.

Obwohl er sich damit dem Idiom der »Darmstädter Schule« angenähert hatte, blieb Zimmermann in der Neuen Musik der späten 50er und frühen 60er Jahre ein beargwöhnter Außenseiter. Er war zu sehr Ausdrucksmusiker, als daß er sich in das formalistisch-theoretische, um die Emanzipation des Materials kreisende Musikdenken der orthodoxen Serialisten eingefügt hätte. Zimmermanns Komponieren bezog seine Anregungen aus Philosophie und Literatur und drängte zusehends über die Grenzen der absoluten Musik hinaus ins Wort. (Charakteristisch ist in diesem Zusammenhang, daß er als Nebenwerke und »Brotarbeiten« über hundert Hörspielmusiken komponierte und an der Kölner Musikhochschule ein Seminar für Hörspiel-, Film- und Bühnenmusik leitete.)

Vor allem aber verkörperte Zimmermann eine im besten Sinne unzeitgemäße Künstlerpersönlichkeit, in der sich höchst divergierende geistige Einflüsse verbanden. Ähnlich wie der mit ihm befreundete Heinrich Böll war er tief vom rheinischen Katholizismus geprägt und setzte sich in zahlreichen seiner Werke, teils versteckt und teils offen, mit dem Gestus der geistlichen Musik auseinander. Gleichzeitig nahm er intensiv Anteil an der zeitgenössischen Literatur und entdeckte in der anglo-amerikanischen Moderne, vor allem bei Ezra Pound und James Joyce, die Vorstellung von der gleichzeitigen Gegenwart aller Zeiten und Kulturen im menschlichen Bewußtsein, die er zu einer »pluralistischen« Kompositionsästhetik ausarbeitete. Von zentraler Bedeutung wurde ihm die Idee einer »Ku-

gelgestalt der Zeit«, in der Gestern, Heute und Morgen simultan gegenwärtig und in ihrem komplexen Ineinanderwirken erfahrbar sind.

In der pluralistischen Kompositionsweise schien Zimmermann gleichzeitig eine logische Weiterentwicklung und einen Ausweg aus den Beschränkungen des Serialismus gefunden zu haben. Zu ihren musikalischen Methoden, die in der Oper *Die Soldaten* (1958/64) erstmals volle Entfaltung fanden, gehören eine seriell durchgeformte, von einer quasi universellen Allintervallreihe abgeleitete Zeitstruktur, ein Komponieren in verschiedenen Zeitschichten mit unabhängigen Metren und Tempi (die freilich aus aufführungspraktischen Gründen nachträglich unter gemeinsame Taktstriche gebracht wurden), die Vergegenwärtigung historischer Zeit mit musikalischen Zitaten und Zitatcollagen sowie auf der Bühne die Verwendung von Simultanszenen und der multimedialen Mittel eines entfesselten Totaltheaters.

Die Uraufführung der zunächst als unspielbar zurückgewiesenen Oper *Soldaten* 1965 rückte den Außenseiter Zimmermann in den Mittelpunkt des Interesses. Ein weiteres Opernprojekt nach Hans Henny Jahnns »Medea« blieb Fragment, während das *Requiem für einen jungen Dichter* (1967/68) die pluralistische Idee auch im Konzertsaal umfassend zu verwirklichen versuchte. Auch in den reinen Instrumentalkompositionen der 60er Jahre bleibt das Experimentieren mit dem Wesen der Zeit Zimmermanns zentrales Anliegen. Zu nennen sind die *Sonate für Cello solo* (1960), *Présance* (1961), ein »Ballet blanc« für Klaviertrio (beide Werke wurden in Choreographien von John Cranko auch zu Klassikern des modernen Balletts), die *Antiphonen für Viola und 25 Instrumentalisten* (1961), die grelle musikalische Farce *Musique pour les soupers du Roi Ubu* (1966), das *Cellokonzert en forme de pas de trois* (1965/66) und die beiden elektronischen Studien *Tratto* (1966) und *Tratto II* (1968).

Trotz der zunehmenden Anerkennung, die Zimmermanns Werk im Windschatten der *Soldaten* fand, verdüsterte sich das Leben des Komponisten in den 60er Jahren zusehends. Späte Kompositionen wie *Intercomunicazione per violoncello e pianoforte* (1967) oder die Orchesterwerke *Photoptosis* (1968) und *Stille und Umkehr* (1970) sind von einem paradoxen Versuch bestimmt, die Zeit aus ihrem Oszillieren zwischen Vergangenheit und Zukunft herauszulösen und zu einem vom Hörer subjektiv empfundenen Stillstand zu bringen. Zimmermanns letztes Werk, die »ekklesiastische Aktion« *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne* (1970) ist, wie das *Requiem*, von einer tiefen Depression und Verzweiflung erfüllt, deren Gründe wir nur ahnen können. Zu gesundheitlichen Problemen und rapide nachlassender Sehkraft gesellte sich ein Gefühl künstlerischer Vereinsamung und die Befürchtung, mit seinem Beharren auf dem traditionellen Kunstbegriff in ein gesellschaftspolitisches Abseits zu geraten. Im Zwiespalt zwischen der Erfahrung, daß Musik das »Unrecht unter der Sonne« nur zu beklagen, aber nicht aufzuheben vermag, und dem von der Studentenrevolte proklamierten Ende der Kunst wählte Bernd Alois Zimmermann am 10. August 1970 den Freitod.

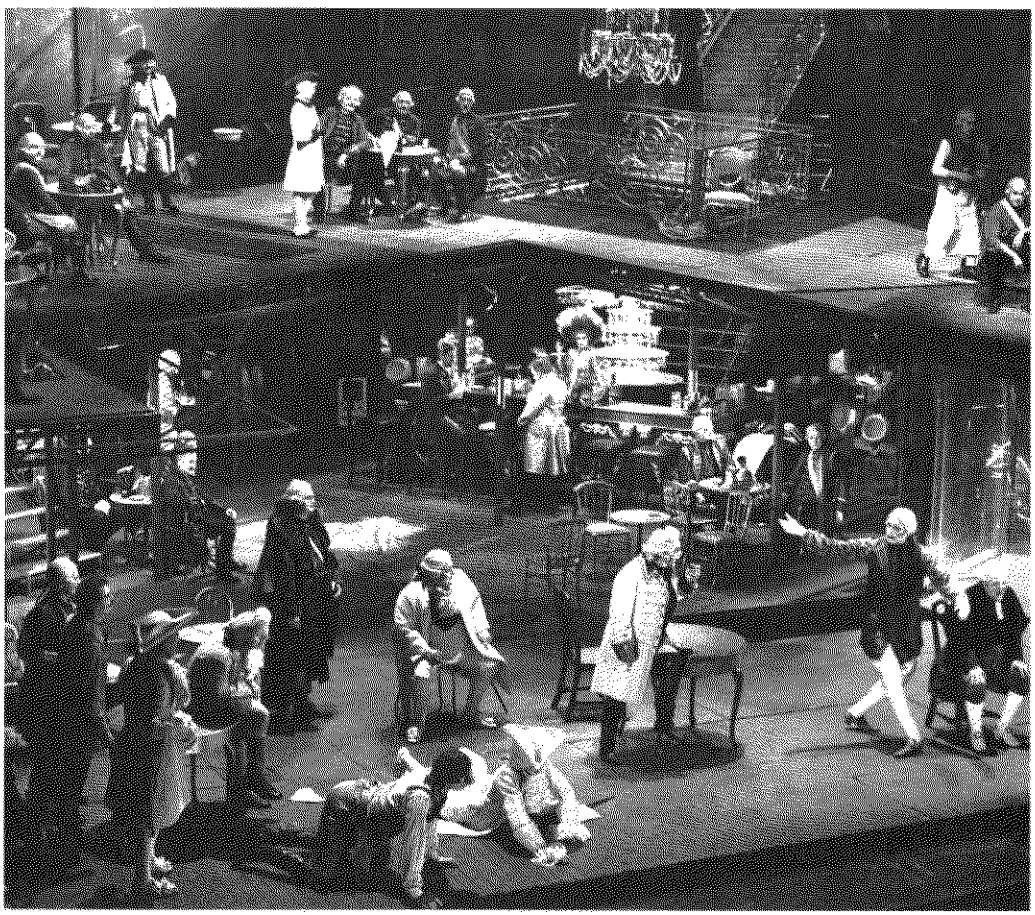
Instrumentalkonzerte

An Zimmermanns Auseinandersetzung mit der Gattung des Instrumentalkonzerts lassen sich alle Entwicklungsstadien seiner Musik ablesen: Das *Konzert für Violine und großes Orchester* von 1950 bedient sich klassischer Dreisätzigkeit, wobei die neoklassizistischen Ecksätze (»Sonata« und »Rondo«) einen langsamen Mittelsatz (»Fantasia«) mit ersten zwölftönigen Bildungen umrahmen. Eine Zwölftonreihe, die so konzipiert ist, daß sie tonale Anlagerungen ermöglicht, bestimmt das ebenfalls dreisätzige *Konzert für Oboe und kleines Orchester* von 1952, dessen erster Satz, eine zitatenreiche »Hommage à Strawinsky«, quasi resümierend auf Zimmermanns Frühwerk zurückblickt. Das einsätzige, die klassische Form aufgebende *Konzert für Trompete in C und Orchester* von 1954 trägt den Titel »Nobody knows the trouble I see« und verwendet als musikalisches Material das gleichnamige Negrospiritual und dieselbe Zwölftonreihe wie das Oboenkonzert, was wiederum die Integration tonaler Elemente, in diesem Fall des Jazz, erlaubt. 1957 vollendete Zim-

mermann den *Canto di speranza,* ein ebenfalls einsätziges Werk für Cello und Orchester, das nicht mehr als Konzert, sondern als »Kantate« bezeichnet wird: das Soloinstrument »singt« in Musik transformierte Verse aus den »Pisan Cantos« von Ezra Pound. Diese Vermählung von Musik und Literatur wird in den *Antiphonen für Viola und 25 Instrumentalisten* noch weitergetrieben, wenn in der vierten Antiphone, die laut Zimmermann »die Stelle der ehemaligen »Solistenkadenz« einnimmt«, die virtuosen Soli der Viola vom Orchester beantwortet werden, indem es zu sprechen beginnt: Die Musiker (oder ein Sprechchor) zitieren in acht Sprachen Texte von Joyce, Dante, Dostojewski, Camus, Novalis und aus der Bibel. In den *Dialogen für zwei Klaviere und großes Orchester* (1960, rev. 1965) ist der konzertierende Charakter schließlich völlig aufgegeben und durch ein Dialogisieren der beiden Klaviere mit den über hundert, in der Partitur einzeln notierten Orchesterstimmen ersetzt. (Eine Fassung des Werks für zwei Klaviere ohne Orchester trägt konsequenterweise den Titel *Monologe.*) In Zimmermanns letztem Instrumentalkonzert, dem *Concerto pour violoncelle et orchestre en forme de pas de trois* (1965/66) sprengt der intendierte Pluralismus nicht nur die überlieferte Form, sondern sogar den Konzertsaal: ähnlich wie in *Présence* wird hier die Verbindung von tänzerischem Bühnengeschehen mit absoluter Musik versucht.

Die Soldaten
Oper in vier Akten
UA: Köln 1965

Das knapp zweistündige, in einer jagenden Folge kurzer Szenen und Orchesterzwischenspiele ablaufende Werk beruht auf einem Drama des Sturm-und-Drang-



Die Soldaten. Württembergische Staatsoper Stuttgart, 1987. Inszenierung: Harry Kupfer

Dichters Jakob Michael Reinhold Lenz (1751 – 1792), das vom Komponisten, unter Wahrung des originalen Wortlauts, gekürzt und eingerichtet wurde. Die Handlung, um 1770 in Flandern spielend, erzählt vordergründig eine Geschichte von Verführung, Eifersucht und Rache: Das Bürgermädchen Marie, verlobt mit dem Tuchhändler Stolzius, erliegt der Werbung des adeligen Offiziers Desportes. Bald von ihm sitzengelassen, läßt sie sich mit anderen Militärs ein, um in seiner Nähe zu bleiben. Ein Angebot der Gräfin de la Roche, deren Gesellschafterin zu werden schlägt sie aus. Nachdem sie für Desportes' Reputation zum Risiko geworden ist, beauftragt dieser seinen Jäger, Marie zu vergewaltigen und dadurch zur gemeinen Soldatenhure abzustempeln. Stolzius, der sich als Offiziersbursche verdingt hat, um Rache nehmen zu können, vergiftet Desportes und sich selbst. Marie endet auf der Straße – ihr eigener Vater erkennt die bettelnde Prostituierte nicht mehr.
Zimmermanns Komposition und dramaturgische Aufbereitung erheben dieses Einzelschicksal zu universeller Repräsentanz. Die Zeitangabe lautet nur: »Gestern, heute und morgen.« Die historisch lokalisierte Handlung tritt in den Zusammenhang immer neu sich wiederholenden Unrechts aller Zeiten – sinnfällig gemacht durch musikalische Anachronismen wie eine Jazzcombo und Zitatcollagen, durch die Aufhebung von Kausalität und Zeitenfolge in Simultanszenen und im Schlußakt schließlich durch die multimediale Ausweitung auf Film- und Bandzuspielungen, die das Publikum in einen Zeitstrudel hineinreißen. Maries trauriges kleines Schicksal wird zur Menschheitsapokalypse – eine grandiose Überfrachtung des Lenzschen Dramenvorwurfs, die zu überzeugen vermag, weil sie von der ungeheuren Expressivität der musikalischen Sprache beglaubigt wird. Ein Vierteljahrhundert nach der Uraufführung kann das Urteil des Dirigenten Michael Gielen als bestätigt gelten: »diese gehört zu den wenigen Opern, die aus unserem Jahrhundert bleiben werden: *Wozzeck, Moses und Aron, Lulu, Soldaten*. Mehr sind es kaum.«

Musique pour les soupers du Roi Ubu
Ballet noir en sept parties et une entrée
UA: Berlin 1968 (konzertant); Düsseldorf 1968 (szenisch)

In dem 1966 als Kompositionsauftrag der Berliner Akademie der Künste entstandenen »schwarzen Ballett« läßt König Ubu (die aus Alfred Jarrys Dramen entlehnte Symbolfigur des zum Diktator aufgestiegenen ewigen Spießers) eine imaginäre Kunstakademie vor sich Revue passieren und im abschließenden »Enthauptungsmarsch« über die Klinge springen. Musikalisch »ein reines Collagenstück, grundiert von Tänzen des 16. und 17. Jahrhunderts, durchsetzt mit Zitaten älterer und zeitgenössischer Komponisten ... scheinbar ein gewaltiger Ulk, für den jedoch, der dahinter zu hören vermag, ein warnendes Sinngedicht, makaber und komisch zugleich« (Zimmermann).

Photoptosis
Prélude für großes Orchester
UA: Gelsenkirchen 1969

Die Anregung zu diesem Werk empfing Zimmermann nicht aus der Literatur, sondern aus der zeitgenössischen Malerei. Monochrome Wandbilder des Franzosen Yves Klein inspirierten ihn zu einer ca. 13minütigen Komposition, in der die Summierung und Überlagerung der Orchesterfarben in zwei großangelegten Crescendoteilen wie durch wechselnden »Lichteinfall« *(Photoptosis)* »zarteste Klangfarbenschattierungen« hörbar macht, bis die Musik in ständig beschleunigter Bewegung zu einem paradoxen Stillstand kommt. Zwischen die Crescendo-Abschnitte ist ein kurzer Collageteil montiert, der dem Werk mit Zitaten von Bach, Beethoven, Wagner, Tschaikowski, Skrjabin und aus dem gregorianischen »Veni creator spiritus« seinen Ort im Kontinuum historisch-musikalischer Zeit zuweist.

Requiem für einen jungen Dichter
Lingual für Sprecher, Sopran- und Baßsolo, drei Chöre, elektronische Klänge, Orchester, Jazzcombo und Orgel nach Texten verschiedener Dichter, Berichten, Reportagen
UA: Düsseldorf 1969

Als Gattungsbezeichnung für dieses Werk hat Zimmermann das Kunstwort *Lingual* geprägt, das er selbst mit »Sprachstück« übersetzt. Tatsächlich dürfte es kein für den Konzertsaal geschaffenes Werk geben, in dem ähnliche Mengen von Sprache transportiert werden wie hier – gesungen von Solisten und Chören, rezitiert von zwei Sprechern, live und auf Tonbändern, in Form historischer Tondokumente oder verfremdet zu elektronischen Sprachklangkompositionen. Die Textauswahl kann man vorsichtig als einen Versuch des Komponisten deuten, die für sein Bewußtsein bestimmenden geistigen und historischen Strömungen des 20. Jahrhunderts in ihren unauflöslichen Widersprüchen zu verdichten. So stehen Texte aus Liturgie und Bibel neben Zitaten von Zimmermanns Lieblingsschriftstellern Ezra Pound und James Joyce, in denen heidnische Sinnlichkeit gefeiert wird. Kurt Schwitters, einer der Ahnväter des »Prinzips Collage«, wird ebenso zitiert wie Hans Henny Jahnn, dessen »Medea« Zimmermann zu vertonen beabsichtigte. Auszüge aus dem Grundgesetz stehen gegen Revolutionsschriften Mao Tse-

tungs, Reden von Hitler, Goebbels und Stalin gegen Imre Nagy (Ungarn 1956) und Alexander Dubček (Prag 1968), Wittgensteins sprachkritische »Philosophische Untersuchungen« neben Naturlyrik von Sándor Weöres.
Der »junge Dichter« des Titels ist dreifach präsent – in Gestalt von Wladimir Majakowski, Sergei Jessenin und Konrad Bayer –, meint jedoch in Wahrheit eine allegorische Verkörperung jener aus radikaler Skepsis erwachsenen Verzweiflung, die die drei genannten Autoren in den Selbstmord trieb.
Das Werk endet mit der Friedensbitte *Dona nobis pacem*, herausgeschrien von allen drei Chören. Wie für den »jungen Dichter«, blieb sie auch für den Komponisten unerfüllt.

Stille und Umkehr
Orchesterskizzen
UA: Nürnberg 1971

Im Mai 1970 vollendet, ist *Stille und Umkehr* das erste der beiden Abschiedswerke, deren Uraufführung der Komponist nicht mehr erlebte. Musik ereignet sich in diesen knappen, durchgehend im Pianissimo-Bereich gehaltenen »Orchesterskizzen« am Rande des Verstummens. Das musikalische Material ist reduziert auf einen durch die verschiedenen Instrumentengruppen wandernden Zentralton d, der von schattenhaften Klanggesten und einem unerbittlichen, mit der Hand geschlagenen Blues-Rhythmus der kleinen Trommel grundiert wird und sich zum Ende hin in immer körperlosere Klänge (singende Säge, Akkordeon) verflüchtigt. Der Eindruck, der sich dem Hörer bezwingend und verstörend mitteilt, ist der von Zeitlosigkeit und Ruhe, geboren aus Resignation und Trauer.

Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne
Ekklesiastische Aktion für zwei Sprecher, Baß-Solo und Orchester
UA: Kiel 1972

Mit der »ekklesiastischen Aktion«, die ein aus zeitgenössischer Performance-Kunst und religiösem Ritual entlehntes szenisches Element auf das Konzertpodium bringt, zieht Zimmermann ein bitteres Lebensfazit, das in äußerster Konzentration variiert, was das *Requiem* in chaotischer Vielfalt vorgeführt hatte. Die Texte, mit wachsender Dringlichkeit vorgetragen, verschränken Auszüge aus dem 4. Kapitel des Predigers Salomo mit Dostojewskis Rede des »Großinquisitors« an den eingekerkerten Christus, bis auf dem Höhepunkt der Erregung der Gesangssolist in ein Lamento so ausbricht, das aus dem Lautmaterial der Prediger-Worte »Weh dem, der allein ist« improvisiert werden soll. Zimmermann schließt sein letztes Werk, das er fünf Tage vor seinem Freitod vollendete, mit demselben Bach-Zitat, das auch Alban Berg ans Ende seines Lebenswerks setzte: der Musik zu den Worten »Es ist genug...« aus der Kantate »O Ewigkeit, du Donnerwort«. TP

Udo Zimmermann
geb. 1943

Der am 6. Oktober 1943 in Dresden geborene Komponist wuchs als Kruzianer heran, d. h. als Mitglied des Dresdner Kreuzchores, eines der berühmtesten Knabenchöre der Welt. An der Musikhochschule seiner Heimatstadt studierte er von 1962 bis 1968 Komposition, Gesang und Dirigieren, war dann ab 1970 an der Staatsoper Dresden als Dramaturg tätig, gründete hier 1974 ein Studio für Neue Musik, bevor er 1985 Künstlerischer Leiter der Bonner Werkstattbühne für zeitgenössisches Musiktheater und 1986 Direktor des Zentrums für zeitgenössische Musik in Dresden wurde. Seit 1990 Intendant der Städtischen Oper Leipzig, macht er diese Bühne zu einem international beachteten Forum bemerkenswerten Musiktheaters. Neben seiner kompositorischen Tätigkeit trat er nach 1979 zunehmend auch als Dirigent nicht nur eigener Werke in Erscheinung.

Erste Kompositionen entstanden noch während des Studiums 1963, so auch die erste Oper *Die weiße Rose* (1966/67). Für die Dresdner Staatsoper komponierte er 1969 – 1972 *Levins Mühle* nach Johannes Bobrowski und 1972 – 1975 *Der Schuhu und die fliegende Prinzessin* nach Peter Hacks.

Beide Opern erlebten in der Regie von Harry Kupfer glanzvolle und erfolgreiche Uraufführungen. Es folgte 1978 – 1981 *Die wundersame Schustersfrau* nach Federico García Lorca als Auftragswerk für die Schwetzinger Festspiele, – für Hamburg schrieb er 1984/85 eine zweite, von der ersten vollkommen verschiedene Version *Weiße Rose*, die ihres tiefanrührenden Gehaltes und ihrer kompositorischen Schönheiten sowie ihrer kleinen Besetzung wegen international zu den meistgespielten Opern der letzten Jahre gehört. Obwohl Zimmermann mit sechs zwischen 1967 und 1985 entstandenen Opern (zwei weitere nach Max Frischs »Gantenbein« und Michail Bulgakows »Don Quichote« sind in Arbeit) vor allem als Opernkomponist bekannt wurde, hat er doch eine große Anzahl ebenso erfolgreicher Orchesterwerke geschaffen. Nicht selten stehen diese in Beziehung zu seinen Bühnenwerken, wie die *Sinfonia come un grande lamento* (1977), ein Jahr vor der Arbeit an der Oper *Die wundersame Schustersfrau* komponiert und dem Andenken García Lorcas gewidmet, oder *Mein Gott, wer trommelt denn da? – Reflexionen für Orchester* (1985/86), die dem Gedenken an Sophie und Hans Scholl gewidmet sind und nach der Oper *Weiße Rose* komponiert wurden. Die impulsgebende Rolle des dichterischen Wortes liegt in vielen Werken, so den Różewicz-Gesängen (1973), offen, kann aber auch mittelbar sein, wie in den symphonischen Werken *L'homme – Meditationen für Orchester nach Eugène Guillevic* (1970) oder *Reflexionen für Kammerorchester nach Ernst Barlach – Sieh, meine Augen* (1970). Die 1981/82 im Auftrag des Berliner Philharmonischen Orchesters entstandene Vokalsymphonie *Pax Questuoso (Der klagende Friede)* stellt ein Fazit kompositorischen Schaffens dar. Sie ist ein stilistisch mannigfaltiges, pluralistisches Werk in dem für Zimmermann typischen empfindsamen, durch eruptive Ausbrüche gesteigerten elegischen Stil, Ausdruck einer auf Stille und Nachdenklichkeit gerichteten Musizierhaltung.

Der Schuhu und die fliegende Prinzessin
Oper in drei Aufzügen nach dem Schauspiel von Peter Hacks, eingerichtet von Udo Zimmermann und Eberhard Schmidt
UA: Dresden 1976
Personen: Der Schuhu (Bar) – Die fliegende Prinzessin (S) – Mann im Frack (Dirigent) – Sopran 1–3, Alt 1–3, Tenor 1–3, Baß 1–3 (Diese 12 Sänger-Darsteller übernehmen alle weiteren Rollen wie Schneider, Schneidersfrau, Nachbarin, Bürgermeister, König von Tripolis, Kaiser von Mesopotamien, Herzog von Coburg-Gotha, Starost von Holland, Oberster Schneckenhirt und Schuhuloge, Spinatwächter und stellen außerdem dar: Dorfleute, Wachposten, Schnecken, Spinatpflanzen, Krieger, 10 000 Gelehrte, Spatzen)
Schauplätze: Haus des Schneiders, Großherzogtum Coburg-Gotha, am Fuß eines Berges, Mesopotamien, Königreich Tripolis, Holland.

Erzählt wird die Geschichte eines Uhus (Sinnbild der Phantasie), der als Kind eines Schneiders zur Welt kommt, aber als unpassender Sprößling aus dem Elternhaus gejagt wird, bis er nach einigen Irrfahrten Anstellung als Nachtwächter im siebzehnten kaiserlichen Palastgarten findet. Seine allnächtliche elegische Hommelodie lockt aus dem benachbarten Reich eine fliegende Prinzessin (Sinnbild der Poesie) herbei, und beide werden ein Paar. Doch die Prinzessin geht eines Tages mit einem holländischen Käsehändler auf und davon, wird bei dem Kaufmann aber tief unglücklich und wünscht sich ihren Uhu zurück, der auf das Stichwort Schuhu erscheint. Beide verlassen die unwirtliche und mit falschen Verlockungen täuschende Welt der Schneider, Könige und Kaufleute und fliegen in Richtung Kaukasus davon, dort auf ein Paradies der Liebenden hoffend.
Zimmermann schüttete den ganzen Reichtum moderner Musizierweisen über seiner Schuhu-Oper aus, beginnend mit ungewöhnlichen vokalen Techniken bis hin zu Aktionen des Instrumentalen Theaters. Dabei setzt er Glissando-Techniken, elektronische Klangverfremdung und Multiplay ein, fügt alles sinnvoll in dramaturgische Zusammenhänge, die auch für den Zuhörer einsehbar sind. Darüber hinaus öffnete Zimmermann Hacks Märchen in Richtung Romantische Oper und gab dem Belcanto ausreichend Raum. Entstanden ist eine moderne, geistvolle, anspielungsreiche, klangschöne und witzige Oper, die nach ihrer Uraufführung 1976 sofort von der musikalischen Öffentlichkeit angenommen wurde. Aufführungen im In- und Ausland folgten bald, Udo Zimmermann konnte sich mit seiner vierten Oper als Opernkomponist von internationaler Geltung durchsetzen.

Die wundersame Schustersfrau
Oper in zwei Akten – Text nach dem gleichnamigen Bühnenwerk von Federico García Lorca in der deutschen Nachdichtung von Enrique Beck.

Einrichtung zum Libretto von Udo Zimmermann und Eberhard Schmidt
UA: Schwetzingen 1982

Personen: Schustersfrau (S) – Schuster (B-Bar oder Bar) – Gelbe Nachbarin (S) – Grüne Nachbarin (S) – Violette Nachbarin (MS) – Rote Nachbarin (A) – Schwarze Nachbarin (A) – Töchter der roten Nachbarin (S, S) – Küstersfrau (MS) – Bürgermeister (B) – Don Amsel (T) – Bursche mit Schärpe (T) – Bursche mit Hut (Bar) – Knabe (MS)
Schauplatz: Arbeitsraum im Schusterhaus, zu dem außerhalb parallel zwei Straßen mit hohen Häuserfronten verlaufen

Udo Zimmermanns fünfte Oper entstand 1978 – 1981 als ein Auftragswerk der Hamburgischen Staatsoper für die Schwetzinger Festspiele. Die Handlung folgt Federico García Lorcas gleichnamigem Bühnenstück, einer »farsa violenta« (gewaltsamen Farce). Tadeusz Kantor hatte mit diesem Schauspiel 1955 sein legendäres Theater Cricot 2 in Krakau eröffnet; seitdem rückte das Stück wieder in das Bewußtsein der Theaterleute. Obwohl Zimmermann ursprünglich von der Komischen Oper Berlin den Auftrag erhielt, nach dem Stoff der Farce ein Ballett zu komponieren, entschied er sich dann doch für eine Oper.
Alles läuft zu Beginn in dieser Oper so ab, wie man es durch Hörensagen oder aus eigener Erfahrung zu kennen glaubt: Ein Alter hat eine Junge geheiratet. Mit der Liebe will es nicht so recht klappen, das junge Ding ist unwirsch und kokettiert mit anderen.
Der Alte flüchtet, verläßt sein Heim, die Freier rennen der Frau das Haus ein, sie aber sehnt sich nach ihrem Mann. Den treibt es derweil, als Puppenspieler verkleidet, aus der Fremde ins Dorf zurück. Angesichts der Treue seiner Frau gibt er sich zu erkennen. Er rettet sie damit aus Todesgefahr, denn nach einem Duell der abgewiesenen Freier wollen die Dorfbewohner die junge Frau lynchen.
Zimmermanns Musik entspricht mit ihrer schwebenden Tonalität der zwischen Komödie und Tragödie, zwischen Realem und Phantastischem vermittelnden Handlung.
Der Komponist gibt mit ihr ein Plädoyer für Offenheit jeder Situation, jedem Gedanken und jedem Gefühl gegenüber, für das Wunderbare in jedem Menschen. Zwar handelt es sich bei Zimmermanns Oper nicht um eine simple Einrichtung des García-Lorca-Schauspiels, sondern um eine Adaption, in der die scharfen Konturen, die Härten und Extreme der Vorlage verloren gegangen sind, dafür wurde aber ein »lyrisches Drama« gewonnen und eine der schönsten wie ausdrucksreichsten Frauengestalten in der Opernliteratur des 20. Jahrhunderts geschaffen.

Weiße Rose
Szenen für zwei Sänger und 15 Instrumentalisten.
Text von Wolfgang Willeschek
UA: Hamburg 1986
Personen: Sophie Scholl (S) – Hans Scholl (T oder Bar)
Ort und Zeit: Gefängnis München-Stadelheim. In der Stunde vor der Hinrichtung am 22. Februar 1943

In der für die Hamburger Staatsoper 1984/85 komponierten *Weißen Rose* wird an ein reales Ereignis deutscher Vergangenheit erinnert: Zwei junge Antifaschisten wurden bei einer Flugblattaktion gefaßt, verurteilt und 1943 hingerichtet. Die Namen der beiden: Sophie und Hans Scholl, ihre Widerstandsgruppe trug den Namen Weiße Rose. Nicht zufällig fragten sich viele in den Jahren vor dieser Opernkomposition, warum für die Scholls der Widerstand »etwas Normales« war, wenn Millionen Deutsche nichts Vergleichbares leisteten. So fragten Michael Verhoeven und Percy Adlon in ihren Filmen *Die weiße Rose* bzw. *Fünf letzte Tage*, der Dichter Franz Fühmann in seiner Scholl-Preis-Rede, Christa Wolf in ihrer Erzählung *Kassandra* und eben auch der Komponist Udo Zimmermann, als er 1982 mit dem Wunsch der Hamburgischen Staatsoper konfrontiert wurde, zum 40. Jahrestag dieser Hinrichtung seine erste Oper von 1966 *Die weiße Rose* für eine Aufführung vorzubereiten.
Unzufrieden mit dem frühen Ergebnis der Stoffbewältigung, machte er sich an eine Umarbeitung des alten Werkes. Schließlich entstand eine völlig neue Oper, die mit der vorhergehenden nur noch den Titel gemein hat. Wolfgang Willaschek fertigte eine Montage aus Briefen und Tagebuchaufzeichnungen der Geschwister Scholl sowie aus Bibelversen und eigenen Texten an.
Er entwarf eine Art »reines, »inneres« Szenarium. Zwei Personen müssen alle Gegenspieler, alle Aktionen in sich und fürs Publikum sichtbar spielen. (...) Freilich kann man sagen, daß das »Umfeld« von den 15 Instrumentalisten reflektiert wird: Hier werden Schreie, Träume Bosheit und Angst klanglich Gestalt« (Zimmermann). Es gibt in der neueren Operngeschichte kein zweites Werk, das so spontan von Publikum wie Kritik angenommen und innerhalb kurzer Zeit auf so vielen Bühnen der Welt gespielt wurde. Innerhalb der ersten drei Jahre ist das Werk siebzig Mal in Europa und Übersee inszeniert worden.
Im Zusammenhang mit dieser Oper komponierte Zimmermann 1985 das Werk *Gib Licht meinen Augen, oder ich entschlafe des Todes – Für Sopran, Bariton und Orchester nach Texten von Wolfgang Willaschek – Dem Andenken von Sophie und Hans Scholl* sowie 1985/86 das Orchesterstück *Mein Gott, wer trommelt denn da – Reflexionen für Orchester – Dem Andenken von Sophie und Hans Scholl.* HSN

Walter Zimmermann geb. 1949

Walter Zimmermann, geboren am 15. April 1949 in Schwabach/Mittelfranken, ist ein »leiser« Komponist, der wie Morton Feldman alles gestalterische Tun auf den einzelnen Ton konzentriert. Im Gegensatz zu Komponisten wie Hans Joachim Hespos, Nikolaus A. Huber oder Helmut Lachenmann, die der musikalischen Tradition aggressiv begegnen, strebt Zimmermann nach meditativer Versenkung, nach »Gelassenheit«; so auch der Titel einer Komposition für Alt-Stimme und zwei Gitarren (1975).

Ersten Klavier-, Violin- und Oboenunterricht erhielt er mit zwölf Jahren. Abgesehen von Kompositionsunterricht bei Werner Heider, in dessen ars-nova-Ensemble er von 1968 bis 1970 als Pianist tätig war, erwarb Zimmermann sein musikalisches Wissen als Autodidakt. Von 1970 bis 1973 machte er sich bei Otto E. Laske in Utrecht mit elektronischer Musik vertraut. 1975 reiste Zimmermann nach Amerika. Dort führte er mit 23 amerikanischen Komponisten (u. a. mit John Cage, Morton Feldman, Frédéric Rzewski) Gespräche, die er 1976 unter dem Titel »Desert Plants« veröffentlichte. Dieses Werk informiert umfassend über die Situation amerikanischer Experimental-Musik. 1977 richtete Zimmermann das »Beginner Studio« in Köln ein, um für experimentelle, improvisierte Musik ein offenes Forum zu schaffen. Auf dem Beginner-Festival traten dann so bedeutende Künstler wie Morton Feldman oder Frédéric Rzewski überhaupt zum ersten Mal in Europa auf.

Zimmermanns Hang zu systematisieren, zu ordnen, läßt seine kompositorischen Ideen zu mehrteiligen, zyklischen Projekten heranwachsen. Der Zyklus *Lokale Musik* (1977 – 1981) reflektiert Zimmermanns Amerika-Reise, zum einen als Selbstbesinnung auf das Komponisten-Dasein, zum anderen als eine Art Rückbesinnung auf seine fränkische Heimat. In vier Zyklen werden Modelle fränkischer Volksmusik (Walzer, Zweifache, Rheinländer, Galopps) zu ausgeklügelten, ausgehorchten Konzertstücken umgearbeitet (*I. Ländler-Topographien, II. Leichte Tänze, III. Stille Tänze, IV. Wolkenorte*); für Zimmermann auch einfach der Versuch »... diese Gegend (Franken) für den gesamten Planeten zu erschließen...«

Das Projekt *Inselmusik* (ab 1976), das wie viele seiner Projekte Fragment blieb, behandelt die Musik geographischer (Oase Siwa) und sozialer Inseln (Ghetto in Pittsburgh). Zimmermanns erste Bühnenkomposition, das »statische Drama« *Die Blinden* (1984) entstand nach einem Drama des belgischen Dramatikers Maurice Maeterlinck.

Seine undramatische, eben statische Konzeption, läßt auch rein konzertante Aufführungen zu. Seine achtsätzige Komposition *Ataraxia* (Unerschütterlichkeit) für Klavier und Orchester (1989) orientiert sich an griechischer Philosophie und kann als musikalische Kosmologie begriffen werden.

Zur Zeit arbeitet Walter Zimmermann an einer Vertonung des »Hyperion« von Friedrich Hölderlin.

Die Blinden
Statisches Drama nach Maeterlinck
UA: Gelsenkirchen 1986

Der Komponist Walter Zimmermann entdeckte in dem 1891 entstandenen Drama »Die Blinden« des belgischen Schriftstellers Maurice Maeterlinck genau jene antiexpressive, antidramatische Haltung, die er in der Musik des Amerikaners Morton Feldman so vorbildlich verarbeitet sah.
So sucht man in Zimmermanns »statischem Drama« vergeblich eine im althergebrachten Sinne dramatisch zu charakterisierende Handlung. Man sieht 12 Bewohner eines Blindenheims auf einer Insel um einen Baum herum gruppiert sitzend, die auf ihren verschollenen, greisen Führer warten. Es wird Abend und kalt, das langsame Gewahrwerden des toten Führers, der zwischen ihnen sitzt, verschärft sich in eine Atmosphäre dumpfer Ungewißheit über das eigene Schicksal. Beklemmung und Angst stehen am offenen Schluß des Dramas, der über den möglichen Tod der hilflosen Blinden spekulieren läßt.

Über das karge Handlungsgerüst hinaus nimmt die in Maeterlincks Stück ausführlich beschriebene Natur, die Zimmermann durch ein kleines Instrumental-Ensemble darstellen läßt, eine überaus große Bedeutung ein. Symbolisch-assoziativ, dabei jedoch nie lautmalerisch agierend, wird das aus 4 Kontrabässen, 2 Baßflöten, Kontrabaßklarinette und 3 tiefen Bläsern bestehende Kammer-Ensemble als Naturkulisse eingesetzt, so wie sie sich in der Innenwelt der Blinden, die ja ihre Umgebung nur als Geräusch wahrnehmen können, darstellt. Den Singstimmen, die kaum über einen Rezitativ-Ton hinauskommen, fällt eine kollektive Rolle zu. Auf psychologisierende Momente, im Sinne eines individuellen Espressivos wird radikal verzichtet. SA

Halbfett gesetzte Ziffern verweisen auf Stellen ausführlicher Behandlung, kursiv gesetzte Ziffern auf Abbildungen

Abraham, Paul, 7 f
Ball im Savoy **7 f**
Die Blume von Hawaii **7 f**
Reich mir zum Abschied noch einmal die Hände 7
Viktoria und ihr Husar **7 f**
Adam, Adolphe, 9, 139
Giselle **9**, 139
Der Postillon von Lonjumeau **9**
Wenn ich König wär 9
Adam de la Halle, 10
Le Jeu de Robin et de Marion (Das Spiel von Robin und Marion) 10
Adams, John, 10 ff
The Death of Klinghoffer (Klinghoffers Tod) 11, **12**
Grand Pianola Music 11
Harmonielehre 11
Harmonium **11**
Nixon in China 10, **11 f**, *10*
Phrygian Gates 11
Shaker Loops 11
Albeniz, Isaac, 12, 164, 190, 283
Iberia 12
d'Albert, Eugen, 13, 15, 143, 283, 287
Die schwarze Orchidee 13
Tiefland **13**
Die toten Augen 13
Albinoni, Tom(m)aso, 14, 540
Adagio für Orgel und Streicher g-moll 14
Albrechtsberger, Johann Georg, 14, 34
Alfano, Franco, 399
Alfvén, Hugo, 14
Der Bergkönig (Ballett und Konzert-Suite) 14
Midsommervarka (Johannisnachtfest) 14
Symphonie Nr. 4, 14
Alkan, Charles Henry Valentin, 15
Allegro barbaro 15
Le chemin de fer (Der Schienenweg) 15
Trauermarsch auf den Tod eines Papageis 15
Antheil, George, 15f, 125, 375
Ballet Mécanique 15
Jazz Symphonie 15
Transatlantic 15
Apostel, Hans Erich, 16
Fischerhaus-Serenade 16
Haydn-Variationen 16
Klavierkonzert 16
Kubiniana 16
Artjomow, Wjatscheslaw, 193
Atterberg, Kurt, 14
Auber, Daniel François Esprit, 16, 77, 222, 51
Fra Diavolo oder Das Gasthaus von Terracina **17**
Die Stumme von Portici 16, 194
Babbitt, Milton, 472
Bach, Carl Philipp Emanuel, 26, *27*
Quartett D-Dur (Wotquenne 94) 26
Sechs Preußische Sonaten (Wotquenne 48) 26
Sechs Sammlungen für Kenner und Liebhaber (Wotquenne 55–59, 61) 26
Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen (Wotquenne 60) 26
Sechs Würtenbergische Sonaten (Wotquenne 49) 26
Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen 26
Vier Orchestersymphonien (Wotquenne 183) 26
Bach, Johann Ambrosius, 18
Bach, Johann Christian, 27
Quintette op. 11; 27
»Symphonies concertants« 27
Symphonien für Konzertaufführungen op. 6, 8 und 9; 27
Themistocle 27
Bach, Johann Christoph Friedrich, 18, **27**
Die Auferweckung des Lazarus 27
Die Kindheit Jesu 27
Monodramen 27
Solokantaten 27
Bach, Johann Ludwig, 18
Bach, Johann Sebastian, 14, **18 ff**, *18*, 26, 83, 109, 122, 128, 132, 189, 198, 206, 282, 316, 333 f, 434, 440, 498, 511, 540, 573
Bauernkantate (BWV 212) 20
Brandenburgische Konzerte (BWV 1046–1051) 19, 22
Cembalokonzerte (BWV 1052–1065) **23**
Choralbearbeitungen (BWV 669–689) 25
Choräle von verschiedener Art (BWV 651–668) 25
Choralpartiten (BWV 766–768 und 770) 25
Chromatische Phantasie und Fuge (BWV 903) 24
Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach 25
Clavierübungen 19, 24
Dorische Toccata und Fuge (BWV 538) 25
Duette (BWV 802–805) 25
Englische Suiten (BWV 806–811) 19, 24
Fürchte dich nicht (Motette) 21
Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf (Motette) 21
Goldbergvariationen (BWV 988) 25
H-moll-Messe (BWV 232) 19, 22
Herkuleskantate (BWV 213) 20
Himmelfahrtsoratorium (BWV 11) 21
Instrumentalkonzerte **22 f**
Italienische Kantate (BWV 203 und BWV 209) 20
Italienisches Konzert (BWV 971) 25
Jagdkantate (BWV 208) 20
Johannes-Passion (BWV 245) 19, **21**
Kaffeekantate (BWV 211) 20
Kammermusik **24**
Kantaten und Motetten **20 f**
Kantate Nr. 2 (Schlafe, mein Liebster) 21
Kantate Nr. 4 (Christ lag in Todesbanden) 18, 20
Kantate Nr. 20 (O Ewigkeit, du Donnerwort) 20
Kantate Nr. 71; 18, 20
Kantate Nr. 106 (Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit) 18, 20
Kantate Nr. 131; 18, 20
Kantate Nr. 150; 20
Kantate Nr. 196; 18, 20
Kantate Nr. 204 (Von der Vergnügsamkeit) 20
Kirnberger Sammlung (BWV 690–713) 25
Klavier- und Orgelmusik **24 f**
Komm, Jesu, komm (Motette) 21
Konzerte nach verschiedenen Meistern (BWV 592–596) 25
Kreuzstabkantate (BWV 56) 20
Kunst der Fuge (BWV 1080) 19, 25, 265
Matthäus-Passion (BWV 244) 21
Messen **21 ff**, *22*
Missa brevis in A-Dur (BWV 234) 21
Missa brevis in F-Dur (BWV 233) 21
Missa brevis in G-Dur (BWV 236) 21
Missa brevis in g-moll (BWV 235) 21
Motetten (BWV 225–231) 20
Musikalisches Opfer (BWV 1079) 19, **23 f**
Neumeister-Sammlung (BWV 1090–1120) 25
Orgelbüchlein (BWV 599–644) 25
Osteroratorium (BWV 249) 21
Ouvertüren (BWV 1066–1069) **23**
Ouvertüre nach französischer Art (BWV 971) 25
Partiten (BWV 825–830) 24
Partita a-moll für Flöte solo (BWV 1013) 24
Passacaglia c-moll (BWV 582) 25
Passionen und Messen **21 f**
Phantasien 25
Präludium und Fuge e-moll (BWV 548) 25
Präludium und Fuge Es-Dur (BWV 552) 25
Schübler-Choräle (BWV 645–650) 25
Singet dem Herrn ein neues Lied (Motette) 21
Sonate in C-Dur (BWV 1033) 24
Sonate in E-Dur (BWV 1035) 24
Sonate in e-moll (BWV 1034) 24
Sonaten für Querflöte und Cembalo (BWV 1030–1032) **24**
Sonaten für Querflöte und Basso continuo (BWV 1033–1035) **24**
Sonaten für Viola da gamba und Cembalo (BWV 1027–1029) 24
Sonaten für Violine und Cembalo (BWV 1014–1019) 24
Sonaten und Partiten für Solovioline (BWV 1001–1006) **24**
Suiten für Violoncello allein (BWV 1007–1012) **24**
Suiten und Partiten für Laute (BWV 995–1000 und 1006a) 24
Symphonien (Inventionen BWV 772–801) 24
Toccaten (BWV 910–916) 24 f
Toccata und Fuge d-moll (BWV 565) 25
Toccata, Adagio und Fuge in C-Dur (BWV 563) 25
Triosonaten (BWV 525–530) 25
Violinkonzerte (BWV 1041–1043) **23**
Weihnachtsoratorium (BWV 248) **21**
Wohltemperiertes Klavier (BWV 846–893) 19, 24, 189
Bach, Wilhelm Friedemann, 25 f, 27
Bach-Söhne, 25 ff
Baird, Tadeusz, 27 f
Jutro (Morgen) 28
Psychodram 28

Vier Essays 28
Balakirew, Mili Alexejewitsch, 28, 78, 130, 275, 350
Islamey 28
Symphonie Nr. 1 in D-Dur 28
Symphonie Nr. 2 in d-moll 28
Tamara 28
Tausend Jahre (Russia) 28
Banchieri, Adriano, 28,
Barca di Venetia per Padova (Eine Barke von Venedig nach Padua) 28
Il Pazzia Senile (Alter schützt vor Torheit nicht) 28
Barber, Samuel, 29, 175
Adagio für Streicher 29
Antonius und Cleopatra 29
Klaviersonate op. 26; 29
Lästerschule (School of Scandal) 29
Medea 29
Vanessa 29
Bartók, Béla, 15, **29 ff**, *30*, 143, 148, 191, 233, 240, 261, 276, 283, 293, 527, 538
Allegro barbaro 30
Bratschenkonzert 33
Divertimento für Streicher 30
Etüden op.18; 31
Herzog Blaubarts Burg 30 f
Der holzgeschnitzte Prinz (Pantomime) 30, **31**
Im Freien 31
Klavierkonzerte **33**
Klavierkonzert Nr. 1; 30, 33
Klavierkonzert Nr. 2; 30, 33
Klavierkonzert Nr. 3; 30, 33
Kontraste 31
Konzert für Orchester 30, **32 f**
Mikrokosmos 29, 31
Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta 30, **32**
Rumänische Volkstänze 31
Sonate für Klavier 31
Sonate für Violine solo 30
Sonaten für Violine und Klavier 31
Sonatine 30
Streichquartette 31
Suite op. 14; 31
Tanzsuite 30, 32
Violinkonzerte **33**
Violinkonzert Nr. 1; 33
Violinkonzert Nr. 2; 30, 33
Der wunderbare Mandarin 30, **31 f**
Baudrier, Yves, 320
Baur, Jürg, 33
Concerto Ticino 33
Romeo und Julia 33
Lo Specchio 33
Beethoven, Ludwig van, 14, 26, 33, **34 ff**, *34*, *38*, 60 f, 84, 122, 194, 198, 265, 282 f, 457, 515, 542
Ah! Perfido (Konzertarie) 38
Bonner Kantaten 38
Christus am Ölberge 38
Coriolan op. 62; 46
Egmont op. 84; 46
Fidelio 36 f, *36*, 47, 122
Die Geschöpfe des Prometheus 47
Glückliche Fahrt op. 112; 38
Kantate auf den Tod des Reformkaisers Joseph II. 35
Klavierkonzerte **47 ff**
Klavierkonzert Nr. 1 C-Dur op. 15; **47**
Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur op. 19; **47 f**
Klavierkonzert Nr. 3 c-moll op. 37; **48**
Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58; **48**
Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur op.73; **48 f**
Klaviersonaten op. 2; 34
Klaviertrios op. 1; 34
König Stephan op. 117; 46
Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 61; **49**
Leonoren-Ouvertüre op. 138; 47
Meeresstille 38
Messe in C-Dur op. 86; 38
Missa solemnis D-Dur op. 123; **37 f**, 233
Opferlied 38
Ouvertüren **46**
Phantasie c-moll op. 80; 38
Prometheus-Ballett 35
Romanze für Violine und Orchester in F-Dur op. 50; 47
Romanze für Violine und Orchester in G-Dur op. 40; 47
Die Ruinen von Athen op. 113; 46
Singspiel-Ouvertüre (Fidelio op. 72 b) 47
Streichquartette 35
Symphonie Nr. 1 C-Dur op. 21; 34, 38, **39**
Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 36; **39 f**
Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 55; »Eroica« 34, 38, **40 f**
Symphonie Nr. 4, B-Dur op. 60; 39, **41 f**
Symphonie Nr. 5, c-moll op. 67; 38, **42**
Symphonie Nr. 6 F-Dur op. 68; »Pastorale« 39, **42 f**
Symphonie Nr. 7; A-Dur op. 92; 38, **43 f**
Symphonie Nr. 8 F-Dur op. 93; **44 f**
Symphonie Nr. 9 d-moll op. 125; 35, 37, **45 f**, *46*
Tripelkonzert C-Dur op. 56; **49**
Violinkonzert 47, **49**
Die Weihe des Hauses op. 124; 46
Zur Namensfeier op. 115; 46
Bellini, Vincenzo, 50 f, 144, 282
Norma **50 f**
Der Pirat 50
Puritani e i Cavalieri (Die Puritaner) **50**
La Sonnambula (Die Nachtwandlerin) 50, **51**
Ben-Haim, Paul, 510
Benatzky, Ralph, 51
Axel an der Himmelstür 51
Bezauberndes Fräulein 51, **52**
Im Weißen Rößl 51, **52**
Meine Schwester und ich **51 f**
Zirkus Aimee 51
Berg, Alban 16, 28, **52 ff**, 115, 117 f, 160, 179, 205, 298, 387, 416, 441, 500, 560, 564
Ansichtskartentexte op. 4; 52
Drei Orchesterstücke op. 6; 53
Kammerkonzert für Klavier und Geige mit dreizehn Bläsern **56**
Klaviersonate 53
Lieder 53
Lulu 53, **54 ff**, 117
Lyrische Suite 53
Streichquartett op. 3; 53
Violinkonzert 53, 54, **56**
Der Wein 53
Wozzeck 53, **54**
Berger, Ludwig, 316
Bergsma, William, 181
Berio, Luciano, 57 ff, 81, 296, 358, 416
Chemins 57
Circles 57
Due Pezzi 57
Laborinthus II 57
Opera 57, **58**
Passagio 57
Rounds 57
Sequenza-Kompositionen 57
Sequenza I, 57
Sequenza IV, Cinque Variazioni 57
Sequenza V, 57
Sequenza VI, 57
Sinfonia **57 f**
Tema-Omaggio a Joyce 57
Tempi concertati 57
Un re in ascolto (Ein König horcht) 57, **58 f**
La vera storia (Die wahre Geschichte) 57, **58**
Beriot, Charles, 538
Berlin, Irving 59 f, 175, 386
A Pretty Girl is like a Melody 59
Alexanders Ragtime Band 59
Annie Get Your Gun **60**
Blue Skies 60
Call me Madam 60
Easter Parade 60
God Bless America 59
Isn't this a Lovely Day 59
Miss Liberty 60
Mr. President 60
Oh, How I Hate to Get Up in the Morning 59
Play a Simple Melody 59
The Song is Ended 60
There's no Business like Showbusiness 60
Watch Your Step 59
When I Lost You 59
White Christmas 60
Berlioz, Hector, 28, **60 ff**, *60*, 101, 120, 123 f, 189, 282 f, 312, 430, 463, 538
Beatrice und Benedict, 61
Benvenuto Cellini 61, 63
Der Corsar op. 21; 63
La Damnation de Faust (Faust Verdammung) op. 24; 61, **62 f**
L'Enfance du Christ 62
Grande Messe des Morts (Requiem) op. 5; 61, **62**
Harold en Italie (Harold in Italien) op. 16; 61, **63 f**
König Lear op. 4; 61, 63
Lelio ou Le retour à la vie (Lelio oder die Rückkehr ins Leben) 61
Les Nuits d'été 61
Romeo et Juliette (Romeo und Julia) 61, **62**
Römischer Karneval 63
Der Sturm 61
Symphonie Fantastique op. 14; 61, **63** 282
Symphonie funèbre et triomphale 61
Les Troyens (Die Trojaner) **61 f**
Bernstein, Leonard, 64 ff, *64*, 81, 100, 116, 126, 175, 461
Candide 65

Chichester Psalms 65
1600 Pennsylvania Avenue 65
Mass (Messe) 65, **67**
A Quiet Place 65
Songfest 65
Symphonie Nr. 1, Jeremiah **65**
Symphonie Nr. 2, The Age of Anxiety **67**
Symphonie Nr. 3, Kaddish 65, **67**
West Side Story **65 f**, 66
Berwald, Franz, 67,
Estrella de Soria 67
Symphonie capricieuse (D-Dur) 67
Symphonie naive (Es-Dur) 67
Symphonie serieuse (g-moll) 67
Symphonie singulière (C-Dur) 67
Violinkonzert 67
Berwald, Johann Friedrich, 67
Bialas, Günter, 68 f, 69, 256
Die Geschichte von Aucassin und Nicolette **68**
Der gestiefelte Kater oder Wie man das Stück spielt **69**, 69
Hero und Leander **68**
Im Anfang 68
Indianische Kantate 68
Invocationen 68
Jorinde und Joringel 68
Meyerbeer-Paraphrasen 68
Oraculum 68
Preisungen 68
Bibalo, Antonio, 69 ff,
Fräulein Julie 70
Das Lächeln am Fuße der Leiter 69
Bizet, Georges, 70 ff, 188, 195, 312
L'Arlesienne (Das Mädchen von Arles) 70
Arlesienne-Suiten 70, **73**
Carmen 70, **71 f**, *72*
Djamileh 70, 188
La jolie fille de Perth (Das schöne Mädchen aus Perth) 70
Les pêcheurs de perles (Die Perlenfischer) 70, **71**
Symphonie in C-Dur 70, **72 f**
Blacher, Boris, 73 ff, 152, 157, 232 f, 260, 293, 416, 570
Abstrakte Oper Nr. 1; 73, **74**
Amor verliebt sich 73
Chiarina 73
Die Flut 73, **74**
Fürstin Tarakanowa 73
Das Geheimnis des entwendeten Briefes 73
Der Großinquisitor 73
Hamlet 73
Harlekinade 73
Lysistrata 73
Der Mohr von Venedig 73, **74**
Die Nachtschwalbe 73
Preußisches Märchen 73, **74**
Romeo und Julia 73
Rosamunde Floris 73, **74**
Yvonne, Prinzessin von Burgund 73
200 000 Taler 73
Zwischenfälle bei einer Notlandung 73
Bloch, Ernest, 75, 100
America 75
Concerto grosso 75
Jezabel 75
Macbeth 75
Schelomo 75, 100
Suite 75
Symphonie Nr. 1; 75
Blomdahl, Karl-Birger, 75 f, 383
Aniara 75, **76**
Forma ferritonans 75
Die Geschichte vom großen Computer 75
Herr von Hancken 75, **76**
Im Spiegelsaal 75
Sisyphos 75
Symphonie Nr. 3, Facetten 75
Boccherini, Luigi, 76
Cellokonzerte 76
La Clementina 76
Streichquintett Nr. 5 in E-Dur op. 13; 76
Symphonie Nr. 3 in C-Dur op. 16; 76
Bock, Jerry, 77
Anatevka (Fiddler on the Roof) **77**
The Apple Tree 77
Fiorello 77
Mr. Wonderful 77
My Dream 77
The Rothschilds 77
She loves me 77
Tenderloin 77
Wonders of Manhattan 77
Böhm, Georg, 18
Boieldieu, François Adrien, 9, 16, **77 f**
La Dame blanche (Die weiße Dame) 77, **78**
Der Kalif von Bagdad 77
Borodin, Alexander, 28, **78 f**, 130, 283, 350, 422, 517
Eine Steppenskizze aus Mittelasien **78**
Fürst Igor **78 f**
Polowetzer Tänze 78
Symphonie in a-moll 78
Symphonie in Es-Dur 78
Symphonie Nr. 2 in h-moll 78
Bose, Hans-Jürgen von, 79 ff, 419, 515
Bluthund 80
Das Diplom 80
Idyllen 80
Labyrinth I 80
Die Leiden des jungen Werthers **80**
Love after Love 80
Medea 80
Morphogenesis 79
Die Nacht aus Blei 80
Symbolum 80
Symphonie Nr. 1; 79
Traumpalast '63; **80 f**
Travesties in a Sad Landscape 79 f
Boulanger, Nadja, 64, 115, 125, 172, 181, 329
Boulez, Pierre, 81 ff, *82*, 113, 215, 229, 320, 358, 375, 524
Eclat 82
Eclat/Multiples 82
Klaviersonate Nr. 3; 82
Le marteau sans maître (Der Hammer ohne Meister) 82
Pli selon Pli 82
Poesie pour pouvoir 82
Répons (Antiphonie, Wechselgesang) 82, **83**
Le soleil des eaux 82 f
Structures pour deux pianos 81
Le visage nuptial 82
Brahms, Johannes, 33, **83 ff**, *84, 85*, 101, 150, 162, 187 f, 293, 436, 440 f, 459, 463, 482 f, 514, 564
Akademische Fest-Ouvertüre c-moll op. 80; **88**
Cellosonate Nr. 2, op. 99; 85
Doppelkonzert für Violine und Violoncello a-moll, op. 102; 84
Ein Deutsches Requiem op. 45; 85, **90 f**
Fest- und Gedenksprüche op. 109; 90
Gesang der Parzen op. 89; 90
Haydn-Variationen 86
Klarinettenquintett in h-moll, op. 115; 85
Klarinettensonaten op. 120; 85
Klavierkonzert Nr. 1, d-moll op. 15; 84, **88 f**
Klavierkonzert Nr. 2, B-Dur op. 83; 84, **89**
Klavierquintett op. 34; 85
Klavierstücke op. 116–118; 85
Klaviertrio 85
Konzert für Violine und Violoncello a-moll op. 102; **90**
Nänie op. 62; 90
Orchester-Serenaden 86
Orchester-Serenade op. 11; 84
Orchester-Serenade op. 16; 84
Rhapsodie aus Goethes »Harzreise im Winter« 90, **91**
Rinaldo op. 50; 90
Schicksalslied op. 54; 90
Serenade A-Dur op. 16; **88**
Serenade D-Dur op. 11; **88**
Streichquartette Nr. 1–3, op. 51 und op. 67; 85
Symphonie Nr. 1 c-moll op. 68; 84, **86**
Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73; 84, **86**
Symphonie Nr. 3 F-Dur op. 90; 84, **87**
Symphonie Nr. 4 e-moll op. 98; 84, 85, **87**
Tragische Ouvertüre d-moll op. 81; **88**
Triumphlied op. 55; 90
Variationen über ein Thema von Hadyn B-Dur op. 56 a; **87 f**
Vier ernste Gesänge op. 121; 85
Violinkonzert D-Dur op. 77; 84, **89 f**
Violinsonate 85
Bredschneider, Willy, 262
Wie einst im Mai 262
Bresgen, Cesar, 91
Brüderlein Hund 91
Choralsymphonie 91
Der Igel als Bräutigam 91
Der Mann im Mond 91
Paracelsus 91
Requiem für Anton von Webern 91
Urteil des Paris 91
Bridge, Frank, 92
Britten, Benjamin, 91 ff, *92*, 513, 561
A Midsummer Night's Dream (Sommernachtstraum) 92, 94, **96**
Albert Herring 92, **94 f**
Die Bettleroper 94, **95**
Billy Budd 93, **95**
Burning Fiery Furnace (Der brennende Feuerofen) 93
Cello-Symphony 93
Cellosonate 93
The Death in Venice (Der Tod in

Venedig) 92, 94, **96 f**, *98*
Four Sea Interludes op. 33a; **98 f**
Gloriana 92 f
Illuminations op. 18; 92
Let's Make an Opera (Wir machen eine Oper/Der kleine Schornsteinfeger) 92–95
Noye's Fludde (Die Sintflut) 93
Paul Bunyan 92
Peter Grimes 92, 93, **94**
The Prince of the Pagodes (Der Prinz der Pagoden) **97**
The Prodigal Son (Der verlorene Sohn) 93
The Rape of Lucretia (Der Raub der Lukretia) 92, **94**
Serenade für Tenor, Horn und Streichorchester op. 31; 92, **98**
Seven Sonnets of Michelangelo op. 22; 92
Simple Symphony op. 4; **97**
Sinfonia da Requiem op. 20; **97 f**
Sinfonietta 92
Spring Symphony op. 44; 92
The Turn of the Screw (Die sündigen Engel) 93, **95 f**
Variationen über ein Thema von Frank Bridge op. 10; 92, **97**
War Requiem op. 66 (Kriegs-Requiem) 93, **99**
The Young Person's Guide to the Orchestra 93, **98**
Brown, Earle, 99 f
Available Forms I 99
Available Forms II 99, 100, 116
Calder Piece 99
December 1952; 99
Music for Cello and Piano 99
November 1952; 99
Bruch, Max, 100, 267, 308, 417, 527
Das Lied von der Glocke op. 45; 100
Kol Nidrei op. 47; 100
Loreley 100
Schottische Fantasie op. 46; 100
Violinkonzert Nr. 1 g-moll op. 26; **100**
Bruckner, Anton, 83, **101 ff**, *101*, *103*, 132, 205, 436, 459
Messe in d-moll 102
Messe in e-moll 102
Messe in f-moll 102
Studiensymphonie in f-moll 101
Symphonie in d-moll »Nullte« 101
Symphonie Nr. 1 in c-moll 101, **103**
Symphonie Nr. 2 c-moll 102, **103**
Symphonie Nr. 3 d-moll 102, **103 f**
Symphonie Nr. 4 Es-Dur (»Romantische«) 102, **104**
Symphonie Nr. 5 B-Dur 102, **104 f**
Symphonie Nr. 6 A-Dur 102, **105**
Symphonie Nr. 7 E-Dur **105 f**
Symphonie Nr. 8 c-moll **106 f**
Symphonie Nr. 9 d-moll 102, **107**
Te Deum 102
Bruhns, Nicolaus, 20
Bülow, Hans von, 282 f, 487, 544
Burkhard, Paul, 107 f
Bunbury 107
Feuerwerk 107 f
O mein Papa 107
Der schwarze Hecht 107
Spiegel, das Kätzchen 107
Burkhard, Willy, 108, 232 f, 256
Fantasia mattutina 108
Das Gesicht des Jesaias 108
Piccola Sinfonia giocosa 108
Toccata 108
Busoni, Ferruccio, 15, **108 ff**, *109*, 131, 140, 287, 383, 441, 525, 541, 561
Arlecchino oder Die Fenster 109
Die Brautwahl 109, 110
Concertino op. 48; 110
Doktor Faust **109 f**
Flötendivertimento op. 52; 110
Harlekins Reigen (Rondo Arlecchino) 110
Indianische Fantasie op. 44; 110
Klavierkonzert 110
Lustspielouvertüre op. 38; 110
Sigrune oder Das versunkene Dorf 109
Tanzwalzer op. 53; 110
Turandot 109 f
Violinkonzert D-Dur op. 35a; 110
Bussotti, Sylvano, 110 ff
Bergkristall 111
Bussottioperaballett **111 f**, *112*
Il catalogo è questo (Das Verzeichnis ist dies) 111
Lorenzaccio **111**
Nottetempo (Zur Nachtzeit) 111 f
Ogetto amato (Geliebtes Objekt) 111
La Passion selon Sade **111**
Pices de chair II; 112
Le Racine-Pianobar pour Phèdre 111
The Rara Requiem 111
Buxtehude, Dietrich, 18, 20
Cage, John, 11, 57, 91, 99, 110, **113 f**, *113*, 129, 168, 171, 248, 293, 358, 432, 436, 477, 540, 585
Atlas Eclipticalis 114
Cartridge Music 114
Europeras 1 & 2; 114, **115**
Europeras 3 & 4; 114, **115**
Imaginäre Landschaft Nr. 3; 113
James Joyce, Marcel Duchamp, Eric Satie: Ein Alphabet 114
Muoyce 114 f
Renga (with) Apartment House 1776; 114
Roaratorio **114 f**
Variations IV 114
Winter Music 114
Carissimi, Giacomo, 199
Carter, Elliot, 115 f
Concerto für Orchester 116
Double Concerto 115
The Minotaur 116
Pocahontas 116
Variationen für Orchester 116
Casella, Alfredo, 28, **116**, 131, 435
Concerto op. 69; 116
La Giara 116
Paganiniana op. 63; 116
Partita 116
Scarlattiana 116
Violinkonzert in a-moll 116
Catalani, Alfredo, 116f
Edmea 116
Elda 116
La Falce 116
Loreley 116
Nella selva 116
La Wally 116, **117**
Cavalli, Francesco, 117
La Calisto 117
L'Egisto 117
Ercole amante 117
L'Ormindo 117
Requiem 117
Xerxes 117
Cerha, Friedrich, 117 f
Baal **118**
Espressioni fondamentali 118
Fasce 118
Intersecazioni 118
Mouvements 118
Der Rattenfänger 118
Relazioni fragili 118
Requiem für Hollensteiner 118
Spiegel I-VII; 118
Chabrier, Emanuel, 118 f, 269
Bourrée fantasque 119
España 119
Gwendoline 119
Le Roi malgré lui 119
Suite pastorale 119
Une éducation manquée 119
Chailley, Jacques, 119
Die Dame und das Einhorn **119**
Charpentier, Gustave, 119 f
Julien oder Das Leben des Dichters 119
Louise 119, **120**
Chatschaturjan, Aram, 120
Gajaneh 120
Maskerade 120
Säbeltanz 120
Spartacus 120
Chausson, Ernest Amédée, 121
Poème de l'Amour et de la Mer (Das Gedicht von der Liebe und vom Meer) op. 19; 121
Roi Arthus 121
Le Temps de Lilas 121
Le vert Colibri 121
Chávez, Carlos, 121
Cantos mexicanos 121
La Cucaracha 121
Horsepower 121
Sinfonía India 121
Toccata 121
Xochipilli-Macuilxóchitl 121
Cherubini, Luigi, 16, **122**, 123, 362
Les Abencerages 122
Anacreon 122
Medée 122
Requiem in c-moll 122
Symphonie in D-Dur 122
Der Wasserträger 122
Chopin, Frédéric, 15, **122 ff**, *123*, 132, 282, 404, 463, 49, 509
Balladen 124
Etüden op. 10 und op. 25; 123
Impromptus 124
Klavierkonzert Nr. 1 in e-moll op. 11; **124**
Klavierkonzert Nr. 2 in f-moll op. 21; **124**
Mazurkas 124
Noctumes 124
Polonaisen 124
Préludes 124
Scherzi 124

Sonate in b-moll op. 35; 124
Sonate in h-moll op. 58; 124
Walzer 124
Cimarosa, Domenico, 124 f
Artaserse 125
Cleopatra 125
Die heimliche Ehe 124, **125**
Messe 124
Gli Orazi ed i Curiazi 125
Penelope 125
Requiem 124
Semiramide 125
Sinfonia concertante 124
Symphonische Fragmente 124
Copland, Aaron, 65, **125 f**, *126*, 129, 181
A Lincoln Portrait 126
Appalachian Spring 126
Billy the Kid 126
Dance Panels 126
El Salón Mexico 126
Klavierkonzert 126
Old American Songs 126
Orgelsymponie 125
Rodeo 126
Das rote Pony 126
Die Stadt 126
Symphonie Nr. 3; 126
The Tender Land **126 f**
Three Latin-American Sketches 126
Trio Witebsk 126
Unsere Stadt 126
Von Mäusen und Menschen 126
Corelli, Arcangelo, 127 f, 198, 540
Concerti grossi op. 6; 127 f
Sarabande 128
Weihnachtskonzert 128
Cornelius, Peter, 128 f, 187 f, 283, 544
Der Barbier von Bagdad **128 f**
Brautlieder 128
Der Cid 128
Gunlöd 128
Requiem 128
Weihnachtslieder-Zyklus 128
Couperin, François, 18
Cowell, Henry Dixon, 114, **129 f**, *129*, 375
Banshee 130
Ongaku 130
Persian Set 130
The Tides of Manaunaun
(Die Gezeiten des Manaunaun) 129
Cui, César, 28, 78, **130**, 350
Der Gefangene im Kaukasus 130
Matteo Falcone 130
William Ratcliff 130
Czerny, Carl, 14, 28
Dallapiccola, Luigi, 57, **131**
Commiato 131
Der Gefangene 131
Die Heimkehr des Odysseus (Bearbeitung nach Claudio Monteverdi) 131
Hiob 131
Marsyas 131
Nachtflug **131**
Odysseus 131
Daniel-Lesur, 320
David, Johann Nepomuk, 132, 268
Das Ezzo-Lied 132
Missa Choralis 132
Requiem Chorale 132
Debussy, Claude, 81, 121, **132 ff**, *133*, 147 f, 164, 167, 241, 308, 312 f, 320, 408, 429 f, 433, 475, 499, 505
La boîte à joujoux 134
Chansons de Bilitis 134
Children's Corner (Kinderecke) 138
La chute de la maison Usher (Der Fall des Hauses Usher) **135 f**
La Damoiselle elue 133
Deux Arabesques (Zwei Arabesken) 138
Douze études I und II; 134, 138
En blanc et noir (In Weiß und Schwarz) 134, 138
L'enfant prodigue (Der verlorene Sohn) 133
Fêtes galantes I und II; 134
Iberia 134, 137, **138**
Images (Bilder) für Orchester **137 f**
Images (Bilder) I und II für Klavier; 138
L'isle joyeuse 134
Jeux (Spiele) 134, **138**
Khamma 134
Le martyre de Saint-Sébastien (Das Martyrium des heiligen Sebastian) **135**
La Mer (Das Meer) 134, **137**
Nocturnes 134, **137**
Pelléas et Mélisande (Pelleas und Melisande) 81, 133 ff, 240
Petite Suite (Kleine Suite) 138
Pour le piano 138
Préludes 134, 138
Prélude à l'après-midi d'un faune (Vorspiel zum Nachmittag eines Fauns) 133, **136**, *136*
Proses lyriques 134
Six épigraphes antiques 136, 138
Suite bergamasque 138
Trois Ballades de François Villon 134
Trois Nocturnes 132
Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé 134
Delas, José Luis de, 195
Delibes, Léo, 139, 188
Coppélia 139
Lakmé 139, 188
Le roi s'amuse 139
Sylvia 139
Delius, Frederick, 139 f, 526
A Song of Summer 140
Irmelin 140
Messe des Lebens 140
Midsummer Song 140
Over the Hills and far away 140
Romeo und Julia auf dem Dorfe
(A Village Romeo and Juliet) 140
Denissow, Edison, 193, 448
Dessau, Paul, 140 ff
Deutsches Miserere 141
Einstein 141, **142**
Hagada 140
Lanzelot 141, **142**
Puntila **141**
Requiem für Lumumba 141
Die Thälmannkolonnne 140
Die Verurteilung des Lukullus **141**
Deutsch, Max, 110
Distler, Hugo, 142
Choral-Passion op. 7, 142
Mörike-Chorliederbuch 142
Neues Chorliederbuch 142
Dittersdorf, Carl Ditters von, 143
Doktor und Apotheker **143**
Dohnanyi, Ernst von 143 f
Der Pfau 144
Ruralia Hungarica 144
Der Schleier der Pierrette 144
Der Turm des Wojwoden 144
Donizetti, Gaetano, 50, **144 ff**, 282
Anna Bolena 144
Don Pasquale 144, **145 f**, *146*
Enrico, Conte di Borgogna 144
Die Favoritin 144
Der Liebestrank **144 f**
Linda di Chamounix 144
Lucia di Lammermoor 144, **145**
Lucrezia Borgia 144
Maria Stuart 144
Die Regimentstochter 144, **145**
Dostal, Nico, 146 f
Clivia 146, **147**
Doktor Eisenbart 146
Manina 146
Monika 146
Die ungarische Hochzeit 146, **147**
Drechsler, Joseph, 482
Drese, Samuel, 19
Dukas, Paul, 121, **147 ff**, 164, 320, 426
L'apprenti sorcier (Der Zauberlehrling) 121, 147, **148 f**, *149*, 167
Ariane et Barbe-Bleue (Ariane und Blaubart) 147, **148**
La Peri 148
Symphonie in C-Dur 147
Dvořák, Antonín, 149 ff, *150*, 240, 354
Armida 150
Konzert für Violine a-moll op. 53; **151**
Konzert für Violoncello h-moll op. 104; **151**
Rusalka **150**
Slawische Tänze 150
Symphonie Nr. 1; 150
Symphonie Nr. 2; 150
Symphonie Nr. 5; früher III; F-Dur op. 76; **150**
Symphonie Nr. 6 früher I; D-Dur op. 60; **150 f**
Symphonie Nr. 7 früher II; d-moll op. 70; **151**
Symphonie Nr. 8 früher IV; G-Dur op. 88; **150 f**
Symphonie Nr. 9 früher V; e-moll op. 95 »Aus der Neuen Welt« 150, **151**
Egk, Werner, 152 ff, *152*, 226
Abraxas 153, **155 f**, *155*
Casanova in London 153
Chanson et Romance 153
Die chinesische Nachtigall 153
Circe 153
Columbus 153
Danza 153
Ein neuer Sender sagt sich an 152
Ein Sommertag 153
Französische Suite 153
Furchtlosigkeit und Wohlwollen 153
Geigenmusik mit Orchester 153
Georgica 153
Irische Legende 153, **156**
Joan von Zarissa 153, **155**
Marsch der deutschen Jugend 153

Nachgefühl 153
Olympische Festmusik 153
Peer Gynt 153, **154 f**
Quattro Canzoni 153
Der Revisor 153, **156 f**
Siebzehn Tage und vier Minuten 153
Spiegelzeit 153
Variationen über ein karibisches Thema 153
Die Verlobung in San Domingo 153, **157**
Die Zaubergeige 152, **153 f**
Eimert, Herbert, 277, 476
Einem, Gottfried von, 73, **157 ff**
Der Besuch der alten Dame **158 f**, *159*
Dantons Tod **157 f**
Jesu Hochzeit **159 f**
Der Prozeß **158**
Eisler, Hanns, 140, **160 f**, 314
Deutsche Symphonie 160
Fünf Palmström-Studien 160
Gegen den Krieg 160
Hangmen also die (Filmmusik) 160
Johannes Faustus 161
Lenin-Kantate 160
Die Maßnahme 160
Vierzehn Arten, den Regen zu beschreiben 160 f
Elgar, Edward, 161, 526, 554
Die Apostel 161
Enigma-Variationen 161
Das Königreich 161
Pomp and Circumstance 161
Salut d'amour 161
Sea Pictures 161
Symphonie Nr. 2; 161
Der Traum des Gerontius 161
Violinkonzert 161
Enescu, George, 162
Ödipus 162
Rumänische Rhapsodien 162
Engelmann, Ulrich, 79
Erkel, Ferenc, 162
Bank ban 162
Hunyadi Laszlo 162
Eysler, Edmund, 162
Bruder Straubinger 162
Du liebe, goldne Meisterin 162
Die goldne Meisterin 162
Küssen ist keine Sünd' 162
Fall, Leo, 163 f
Die Dollarprinzessin 163
Der fidele Bauer **163**, 245
Die geschiedene Frau 163
Der liebe Augustin 163
Madame Pompadour **163 f**
Die Rose von Stambul 163
Falla, Manuel de, 12, **164ff**, 190, 196, 538, 564
El amor brujo (Der Liebeszauber) 164, *165*, **166**,
La Atlantida (Atlantis) 164
Cembalokonzert 164
Fantasía baética 164
Noches en los jardines de España (Nächte in spanischen Gärten) 164, **166**
El retablo de Maese Pedro (Don Pedros Puppenspiel) 164
Siete canciones populares espagñolas 164
El sombrero des tres picos (Der Dreispitz) 164, **166**
La vida breve (Das kurze Leben) 164, **165**
Fauré, Gabriel, 121, 125, 162, **167**, *167*, 408, 413, 430
La Bonne Chanson 167
»Pelléas et Mélisande« 167
Penelope 167
Requiem 167
Feldman, Morton, 168, 567, 585
Crippled Symmetries 168
Neither 168
Palais de Maris 168
Piano, Violine, Viola, Cello 168
Projections 168
Streichquartett Nr. 2; 168
Triadic Memories 168
Why patterns 168
Finegan, Lee, 567
Flotow, Friedrich von, 169
Alessandro Stradella 169
Martha **169**
Fortner, Wolfgang, 79, **170 f**, 215, 233, 255 f, 419, 576
Bluthochzeit **170**
Carmen 170
Elisabeth Tudor 170
In seinem Garten liebt Don Perlimplin Belisa **170 f**
Klavierkonzert 170
Konzert für Orgel und Streichorchester 170
Prismen 170
Sweelinck-Suite 170
Triptychon für Orchester 170
Violinkonzert 170
Die weiße Rose 170
Foss, Lukas, 171
Baroque Variations 171
GEOD-Non-Improvisation 171
The Prairie 171
Françaix, Jean, 172, 236, 387
Les demoiselles de la nuit 172
La naissance de Vénus de Botticelli 172
La princesse de Clèves 172
Franck, César, 121, 132, 147, **172 f**
Les Beatitudes (Die Seligpreisungen) 172
Le Chasseur maudit (Der wilde Jäger) 172
Les Djinns 172
Les Eolides 172
Klavierquintett 172
Psyché 172
Streichquartett in D-Dur 172
Symphonie in d-moll 172, **173**, 430
Symphonische Variationen 172
Violinsonate in A-Dur 172
Fux, Johann Joseph, 372, 573
Gabrieli, Andrea, 174
Gabrieli, Giovanni, 174, 466
Concerti 174
Sonata pian e forte 174
Gade, Niels Wilhelm, 357
Genzmer, Harald, 174 f, 259
Biblische Kantate 175
Hymnen nach Gertrud von Le Fort 175
Messe in E 175
Moosburger Graduale 175
Oswald von Wolkenstein 175
Schiller-Kantate 175
Gershwin, George, 65, 99, **175 ff**, 409, 570
An American in Paris (Ein Amerikaner in Paris) 175, 176, **177**
Cuban-Overture 176
Embraceable You 176
Funny Face 175
Girl Crazy 175
I Got Rhythm 176
Klavierkonzert F-Dur 176 f
La La Lucille 175
Lady Be Good 176
The Man I Love 176
Of Thee I Sing 175
Porgy and Bess 126, 175, **176 f**, *176*
Rhapsody in Blue 175, 176, **177**, 192
Strike Up the Band 175
Swanee 176
Three Preludes 176
Gesualdo, Carlo, 177 f
Madrigale 178
Responsorien 178
Ghedini, Giorgio Federico, 57
Gilbert, Jean, 178 f, 280
Annemarie 178
Autoliebchen 178
Die keusche Susanne **178 f**
Die Kinokönigin 178
Die kleine Sünderin 178
Polnische Wirtschaft 178
Puppchen 178
Die Reise um die Erde in vierzig Tagen 178
Ginastera, Alberto, 179 f
Barabbas 179
Beatrix Cenci 179
Bomarzo 179, **180**
Cantata para América mágica 179
Cantos de Tucuman 179
Don Rodrigo 179, **180**
Estancia 179
Ollantay 179
Panambí 179
Turbae ad passionem Gregorianam 179
Giordano, Umberto, 180 f, 180
André Chenier (Andrea Chenier) 180, **181**
Glass, Philip, 181, 415
Akhnaten (Echnaton) **182**
Civil Wars (Robert Wilson) 182
Einstein on the Beach 181, **182**
The Fall of the House of Usher 182
The Juniper tree 182
»Koyaanisqatsi« (Filmmusik) 182
The Making of the Representative for Planet 8, 182
»Mishima« 182
Music in Fifth 181
Music in twelve parts 181
Music for Voices 181
Music with changing parts 181
The Photographer 182
Satyagraha **182**
1000 Airplanes on the Roof 182
Glasunow, Alexander, 182 f, 388, 395, 447
Fürst Igor (nach Borodin, Bearbeitung) 183

Iwan Sussanin (nach Glinka, Bearbeitung) **183**
Klavierkonzert in f-moll op. 92; 183
Violinkonzert in a-moll op. 82; 183
Glinka, Michail, 28, 61, 78, 130, **183**, 350
Iwan Sussanin (Das Leben für den Zaren) 183
Jota Aragonesa (Caprice brillant) 183
Kamarinskaja 183
Ruslan und Ludmilla 183, 419
Spanische Ouvertüren 183
Gluck, Christoph Willibald, 60, 122, 143, **184 ff**, 511
Alceste (Alkeste) 184, 185, **186**
Armide 184 f
Artaserse 184
La Caduta dei Giganti 184
Don Juan 185
Echo et Narcisse 184
Iphigénie en Aulide (Iphigenie in Aulis) 184, **186**
Iphigénie en Tauride (Iphigenie auf Tauris) 184, 185, **186 f**
Orfeo ed Euridice (Orpheus und Eurydike) 184, **185 f**, *185*
Paride ed Elena (Paris und Helena) 184 f
Goetz, Hermann, 187
Symphonie in F-Dur, op. 9; 187
Violinkonzert in G-Dur, op. 22; 187
Der Widerspenstigen Zähmung 187
Goetze, Walter Wilhelm, 187
Adrienne 187
Der goldene Pierrot 187
Die göttliche Jette 187
Ihre Hoheit, die Tänzerin 187
Goldmann, Friedrich, 554
Goldmark, Karl, 188
Die Königin von Saba 188
Ländliche Hochzeit 188
Sakuntala 188
Gotovac, Jakov, 188 f
Dubravka 188
Ero, der Schelm **188 f**
Symphonischer Kolo 188
Gould, Morton, 189
Chorale and Fugue in Jazz 189
Dance Variations 189
Fall River Legend 189
Interplay 189
Latin American Symphonette 189
Spirituals 189
Gounod, Charles, 70, **189 f**, 195, 312, 385, 512
Ave Maria (nach Johann Sebastian Bach) 189
Cäcilienmesse 189
Margarete 189, **190**
Requiem 189
Romeo und Julia 189 f
Stabat mater 189
Te Deum 189
Graener, Paul, 26
Granados, Enrique, 12, 164, **190 f**
Goyescas 190 f
Graun, Johann Gottlieb, 25
Grieg, Edvard, 140, **191 f**
Aus Holbergs Zeit 191
Der Herbst 191
Hochzeitstag auf Troldhaugen 191
Ich liebe dich 191
Klavierkonzert a-moll op. 16; **191 f**
Peer-Gynt-Suiten op. 46 und 55; 191
Slåtter op. 72; 191
de Grigny 18
Grofé, Ferde, 192
Grand-Canyon-Suite **192**
Mississippi-Suite **192**
Gubaidulina, Sofia, 193, 448
Chaconne 193
Garten von Freude und Trauer 193
Im Anfang war der Rhythmus 193
Konzert für Klavier und Kammerorchester 193
Offertorium 193
Orchesterwerke: Stufen 193
Sieben Worte für Violoncello, Bajan und Streicher 193
Stimmen... verstummen...
Symphonie 19
Haas, Joseph, 91
Hába, Alois, 194
Die Mutter 194
Streichquartett Nr. 1; 194
Vierteltonquartett Nr. 3; op. 12; 194
Halévy, Jacques Fromental, 70, **194 f**, 362
La Juive (Die Jüdin) 194, **195**
La Reine de Chypre (Die Königin von Zypern) 195
Halffter, Cristóbal, 195 f
Drei Orchesterlieder 196
Elegías a la Muerte de tres Poetas españoles 196
Fibonaciana 196
Konzert für Violoncello und Orchester **196**
Líneas y Puntos 196
Llanto por las Víctimas de la Violencia 196
Microformas 196
Orchester Concertino 196
Orgelkonzert 196
Requiem por la libertad imaginada (Requiem für die erträumte Freiheit) **196**
Secuencias 196
Symposion 196
Yes, speak out, yes **196**
Halffter, Ernesto, 164
Hamlisch, Marvin, 197
A Chorus Line **197**
They're Playing Our Song 197
Händel, Georg Friedrich, 83, 122, 128, 184, **198 ff**, *199*, 333, 380, 434, 510
Acis und Galatea **202**
Admetos (Admeto, Re di Tessaglia) 199, **200**
Agrippina 198
Alexander (Alessandro) 199, **200**
Das Alexanderfest **202**
Almira 198
Arianna 198
Ariodante 199, **201**
Belsazar **203**
Concerti grossi Nr. 1–12 op. 6; 198, **203**
Concerto in D-Dur 203
Debora 203
Deidamia 198, 201 f, *202*
Esther 198, 203
Feuerwerksmusik **204**
Harfenkonzert 203
Israel in Ägypten 203
Jephta 199, 203
Joseph und seine Brüder 203
Judas Makkabäus **203**
Julius Cäsar (Giulio Cesare in Egitto) 199, **200**
Konzert für 2 Trompeten 203
Konzert für Bratsche 203
Konzerte für Cembalo oder Orgel Nr. 1–6 op. 4; 204
Lamentation 203
Der Messias 198, **203**
Oboenkonzerte Nr. 1–6 op. 3; 204
Orgelkonzerte mit Orchester Nr. 1–6 op. 7; 204
Orlando 199, **200 f**
Otto und Theophano (Ottone, Re di Germania) 199, **200**
Poros (Poro, Re dell'Indie) 199 f
Rinaldo 198, **199**
Rodelinde (Rodelinda) 199, **200**
Tamerlan (Tamerlano) 199, **200**
Triumph der Zeit und der Wahrheit 198 f, **202 f**
Wassermusik **204**
Xerxes (Serse) 199, **201**, *201*
Harris, Roy, 125, 461
Hartmann, Karl Amadeus, 170, **204 ff**, 296
Concerto funebre (»Musik der Trauer«) 204
Gesangsszene 205
Klagegesang 204
Miserae 204
Des Simplicius Simplicissimus Jugend 204, **205 f**
Sinfoniae Dramaticae 204
Sinfonia tragica 204
Symphonien 204, **205**
Das Wachsfigurenkabinett 204
Hasse, Johann Adolf, 206, 573
Arminio 206
Attilio Regolo 206
Il Ciro riconosciuto 206
Cleofide 206
Ipermestra 206
Solimano 206
Haßler, Hans Leo, 174
Hauer, Josef Matthias, 206
Der Menschen Weg 207
Nomos 206
Salambo 207
Die schwarze Spinne 207
Wandlungen 207
Haydn, Johann Michael, 207, 558
Haydn, Joseph, 26, 34, 38, 67, 122, 143, **207 ff**, *207*, 440, 564
Der Apotheker 208
Cäcilienmesse 214
Cellokonzert Nr. 1 D-Dur **213**
Divertimento Es-Dur 214
Flötenkonzert D-Dur 213
Große Orgelmesse in Es-Dur 214
Die Heimkehr des Tobias (Il Ritorno de Tobia) 214
Hornkonzert D-Dur **213**
Die Jahreszeiten 208, **214**
Klavierkonzert Nr. 1 D-Dur **213**

Missa Solemnis in B-Dur 214
Nelson-Messe in d-moll 214
Notturno C-Dur 214
Oboenkonzert C-Dur 213
Ouvertüre für eine englische Oper 214
Partita in F-Dur 214
Die Schöpfung 208, **214**
Die sieben Worte des Erlösers am Kreuz 214
Sinfonia concertante B-Dur 214
Stabat mater 214
Symphonie Nr. 1 D-Dur **209**
Symphonie Nr. 6 D-Dur (Le Matin) **209**
Symphonie Nr. 7 C-Dur (Le Midi) **209**
Symphonie Nr. 8 G-Dur (Le Soir) **209**
Symphonie Nr. 26 d-moll (Lamentatione) **209**
Symphonie Nr. 31 D-Dur (mit dem Hornsignal) **209 f**
Symphonie Nr. 45 fis-moll (Abschiedssymphonie) **210**
Symphonie Nr. 48 C-Dur (Maria Theresia) **210**
Symphonie Nr. 49 f-moll (La Passione) **210**
Symphonie Nr. 50 C-Dur 210
Symphonie Nr. 55 Es-Dur (Der Schulmeister) **210**
Symphonie Nr. 59 A-Dur (Feuer-Symphonie) **210**
Symphonie Nr. 60 C-Dur (Il Distratto) **210**
Symphonie Nr. 63 C-Dur (La Roxolane) **210**
Symphonie Nr. 69 C-Dur (Loudon) **211**
Symphonie Nr. 73 D-Dur (La Chasse) **211**
Symphonien Nr. 82–87 (Pariser Symphonien) **211**
Symphonie Nr. 82 C-Dur (L'Ours) **211**
Symphonie Nr. 83 g-moll (La Poule) **211**
Symphonie Nr. 85 B-Dur (La Reine) **211**
Symphonie Nr. 86 D-Dur **211**
Symphonie Nr. 88 G-Dur **211**
Symphonie Nr. 92 G-Dur (Oxford-Symphonie) **211**
Symphonien Nr. 93–104 (Londoner Symphonien) **211 ff**
Symphonie Nr. 93 D-Dur **211 f**
Symphonie Nr. 94 G-Dur (mit dem Paukenschlag) **212**
Symphonie Nr. 95 c-moll **212**
Symphonie Nr. 96 D-Dur (The Miracle) **212**
Symphonie Nr. 97 C-Dur **212**
Symphonie Nr. 98 B-Dur **212**
Symphonie Nr. 99 Es-Dur **212**
Symphonie Nr. 100 G-Dur (Militär-Symphonie) **212 f**
Symphonie Nr. 101 D-Dur (Die Uhr) **213**
Symphonie Nr. 102 B-Dur 213
Symphonie Nr. 103 Es-Dur (Mit dem Paukenwirbel) 213
Symphonie Nr. 104 D-Dur (Salomon) **213**
Theresienmesse 214
Trompetenkonzert Es-Dur **214**
Violinkonzerte **213**
Die Welt auf dem Monde 208
Heiß, Hermann, 207
Henze, Hans Werner, 91 f, 112, 170, 204, **215 ff**, *216*, 298, 416, 516
Die Bassariden 216, **218**, *219*
El Cimarrón 216
La Cubana oder Ein Leben für die Kunst 216
Elegie für junge Liebende **217 f**
Die englische Katze 216, **220 f**, *220*
Das Floß der »Medusa« 216
Der Idiot 216
Der junge Lord 216, **218**
König Hirsch 217
Pollicino **220**
Der Prinz von Homburg 216, **217**
Il re cervo oder Die Irrfahrten der Wahrheit **217**
Requiem 217
El Rey de Harlem 216
Symphonie Nr. 1; 217
Symphonie Nr. 6; 217
Symphonie Nr. 7; 217
Das verratene Meer 217, **221**
Wir erreichen den Fluß (We come to the River) 216, **218 f**
Herbert, Victor, 570
Herman, Jerry, 221 f
La Cage aux Folles (Ein Käfig voller Narren) 222
Dear World 222
The Grand Tour 222
Hello, Dolly **222**
I Feel Wonderful 221
Mack and Mabel 222
Mame 222
Milk and Honey 221
Nightcup 221
Parade 221
Hervé, Florimond, 222 f, 362
Mam'zelle Nitouche (Das scheinheilige Fräulein) **223**
Heuberger, Richard, 223 f
Der Opernball **223 f**
Hidalgo, Juan 195
Hindemith, Paul, 68, 170 f, 174, 194, 215, **224 ff**, *225*, 240, 273, 415, 561
Cardillac 226, **227**
Der Dämon 226
Drei Gesänge für Sopran und Orchester 226
Die Harmonie der Welt 226, 228
Hin und zurück 225 f
Kammermusiken 225 f
Konzert für Klavier und Orchester 229
Konzert für Orchester 228
Konzert für Violoncello 228
Konzertmusik für Solobratsche und größeres Kammerorchester 228
The Long Christmas Dinner (Das lange Weihnachtsmahl) 226
Ludus tonalis 226
Lustige Sinfonietta op. 4; 224
Marienleben 226
Mathis der Maler 226, **228**
Messe 227
Metamorphosen über Themen von Carl Maria von Weber 226
Mörder, Hoffnung der Frauen 225
Neues vom Tage 226
Nobissima Visionen 226
Nusch-Nuschi 225
Philharmonisches Konzert 226, 228
Pittsburgh Symphony 228
Plöner Musiktag 226
Sancta Susanna 225
Schwanendreher 228
Sinfonia serena 228
Streichquartette 226
Streichquartett Nr. 1 in f-moll op. 10; 225
Streichquartett Nr. 2 in C-Dur op. 16; 225
Streichquartett Nr. 3 op. 22; 225
Suite 1922; 225
Symphonie in B für Blasmusik 228
Symphonie in Es 228
Symphonische Metamorphosen 228
Thema mit vier Variationen 229
Trauermusik für Bratsche und Streichorchester 228
Das Unaufhörliche 226
Die vier Temperamente 226
Violinkonzert 228
Wir bauen eine Stadt 226
Hoffmann, E. T. A., 229
Aurora 229
Harfen-Quintett 229
Harlekins Reise auf den Blocksberg 229
Hoffmanns Erzählungen 229
Liebe und Eifersucht 229
Die lustigen Musikanten 229
Die Maske 229
Symphonie in Es-Dur 229
Undine 229, 474
Holliger, Heinz, 229 f, 232, 259
Atembogen 230
Cardiophonie 230
Come and go 230
Jahreszeiten 230
Der magische Tänzer 230
Pneuma 230
Scardanelli-Zyklus 230
Siebengesang 230
Holst, Gustav, 115, **230**, 527
Choral Hymns from the Rig Veda 230
Die Planeten 230
Hölszky, Adriana, 230 f
Bremer Freiheit 231
... es kamen schwarze Vögel 231
Lichtflug 231
Nouns to Nouns 231
Ommagio a Michelangelo 231
Pulsation II; 231
Space 231
Vampirabile 231
Honegger, Arthur, 81, **231 f**, 256, 326, 357, 383, 568
Die Abenteuer des Königs Pausole 232
Antigone 232
Concertino für Klavier und Orchester 232
Concerto da camera 232
Horace Victorieux 232
Jeanne d'Arc au Bûcher (Johanna auf dem Scheiterhaufen) 231, **232**
Judith 232
König David 231
Liturgische Symphonie 232

Pacific 231;
Pastorale d'été 232
Rugby 232
Symphonie für Streichorchester und Trompete 232
Totentanz 232
Vierte Symphonie 232
Huber, Klaus, 232 ff
Im Paradies oder Der Alte vom Berge 233, **234**
»inwendig voller Figur...« **233 f**
JOT 233
Soliloquia 233
Tempora (Zeiten) **233**
Tenebrae **233**
Hummel, Johann Nepomuk, 14
Humperdinck, Engelbert, 128, 187, **234 f**, 561
Dornröschen 234
Hänsel und Gretel 234, **235**
Die Heirat wider Willen 234
Die Königskinder 234
Maurische Rhapsodie 234
Ibert, Jacques, 236
Angélique 236
Don Quichotte (Filmmusik) 236
Escales 236
Histoires 236
d'Indy, Vincent, 148, 525
Ingegneri, Marc Antonio, 330
Ireland, John Nicholson, 92, **236**, 527
Klavierkonzert 235
London Overture 235
Mai-Dun 235
Ives, Charles, 15, 64, 115, **236 ff**, *237*, 354
Central Park in the Dark (Zentralpark in der Dunkelheit) **239**
Concord-Sonate 237 f
Decoration Day 238
Forth of July 238
Holidays-Symphonie 238
New England Holidays 237
Song for Harvest Season (Lied für die Erntezeit) 237
Symphonie Nr. 1; **238**
Symphonie Nr. 2; 237, **238**
Symphonie Nr. 3; (The Camp Meeting) 237, **238**
Symphonie Nr. 4; 237, **238 f**
Thanksgiving and/or Forefather's Day 238
Three Places in New England (Drei Orte in Neuengland) 238, **239**
The Unanswered Question (Die unbeantwortete Frage) **239**
Universal Symphony 238, 469
Variations on America 237
Washington's Birthday 238
Janáček, Leoš, 188, **240 ff**, *241*, 526
Der Anfang eines Romans 240
Aufzeichnungen aus einem Totenhaus 240, **243 f**
Die Ausflüge des Herrn Broucek 240
Glagolitische Messe **244 f**
Jenufa 240, **241 f**
Katja Kabanowa 240, **242**
Mladi (Jugend) 241
Osud (Schicksal) 241
Die Sache Makropoulos 240
Šárka 240
Das schlaue Füchslein 241, **242 f**, *243*
Sinfonietta 241, **244**
Taras Bulba **244**
Volkstänze in Mähren 240
Jarnach, Philipp, 33, 578
Jensen, Adolf, 258
Jessel, Leon, 245
Parade der Zinnsoldaten 245
Der Rose Hochzeitszug 245
Schwarzwaldmädel **245**
Jöde, Fritz, 68
Jolivet, André, 245, 320
Cinq danses rituelles (Fünf rituelle Tänze) 246
Danse incantatoire (Beschwörungstanz) 246
Dolores 246
Guignol et Pandore 246
Mana 245 f
Ondes Martenot 246
Provenzalische Messe 246
Psyché 246
La verité de Jeanne 246
Jones, Sidney, 246 f
Die Geisha **246 f**, 507
Joplin, Scott, 247
Easy Winners 247
The Entertainer 247
Maple Leaf Rag 247
Treemonisha 247
Juon, Paul, 567
Kagel, Mauricio, 248 ff, 256, 358, 437
Acustica 248
Anagrama 248
Ars Deutschland 248
Bestiarium 249
Die Erschöpfung der Welt 249, **251**
Exotica 248
Fürst Igor, Strawinsky 249
Heterophonie **251**
Hörspiel über eine Radiophantasie 249
Kantrimusik 249
Liturgien 249, **252**
Ludwig van 249
Mare Nostrum 249, **250 f**
Musik für Renaissance-Instrumente 248
Ornithologica multiplicata 248
Pandorasbox 248
Rrrrrrr (Hörspiel) 249
Sankt-Bach-Passion 249
Schall 248
Staatstheater 248, **249 f**, *250*
Streichsextett 248
Sur Scène 248
La Trahison orale (Der mündliche Verrat) 249
Transición I und II 248
Der Tribun (Hörspiel) 249
Unter Strom 248
Variaktionen 248
Variationen ohne Fuge für großes Orchester über »Variationen ohne Fuge über ein Thema von Händel« für Klavier op. 24 von Johannes Brahms 249, **251 f**
Zweimannorchester 248
Kálmán, Emmerich, 7, **252 f**
Arizona-Lady 252
Die Bajadere 252
Die Csárdásfürstin **252 f**
Gräfin Mariza 252, **253**
Herbstmanöver 252
Das Veilchen vom Montmartre 252
Die Zirkusprinzessin 252
Kaminski, Heinrich, 253 f, 366
Concerto grosso 254
Dorische Musik für Orchester 253
Introitus und Hymnus 254
Magnifikat 253
Psalm 130; 253
Psalm 69; 253
Das Spiel vom König Aphelius 254
Kander, John, 254 f
A Family Affair 254
The Act 254
Cabaret **254 f**
Chicago 254
Flora, the Red Menace 254
70 Girls 254
The Happy Time 254
Tomorrow Belongs to Me (Der morgige Tag ist mein) 254
Zorbá (Sorbas) 254
Karkoschka, Erhard, 230
Karlowicz, Mieczyslaw, 509
Kattnigg, Rudolf, 255
Balkanliebe 255
Kelemen, Milko, 230, **255 f**
Der Belagerungszustand 256
Changeant 256
Composé 256
Equilibres 256
König Ubu 256
Der neue Mieter 256
Kelterborn, Rudolf, 170, **256 f**
Changements 256
Ein Engel kommt nach Babylon 257
Die Errettung Thebens 256
Die Flut 257
Kaiser Jovian 256
Kommunikationen 256
Musica Spei 257
Phantasmen 256
Relations 256
Traummusik 256
Vier Nachtstücke 256
Kern, Jerome, 175, **257 f**
Day Dreaming 257
The Girl from Utah 257
Look for the Silver Lining 257
Mark-Twain-Suite 257
The red Petticoat 257
Sally 257
Scenario for Show Boat 257
Show Boat **257 f**
Sunny 257
They didn't believe me 257
Who 257
Kienzl, Wilhelm, 258 f, 383
Der Evangelimann **258 f**
Der Kuhreigen 258
Killmayer, Wilhelm, 259
La Buffonata 259
Erinnerung an Mitterndorf 259
Französisches Liederbuch 259
Hölderlin-Lieder 259
Salvum me fac 259
Schumann in Endenich 259
27 Lektionen und Intermezzi in französischer und deutscher Sprache für Sänger und Schauspieler 259

The Woods so wilde 259
Yolimba oder
Die Grenzen der Magie 259
Kirchner, Leon, 11
Kirchner, Volker David, 260
Belshazar 260
Erinys 260
Die fünf Minuten des Isaac Babel 260
Das kalte Herz 260
Requiem 260
Schibboleth 260
Totentanz 260
Die Trauung 260
Kliebe, Giselher, 73, **260 f**
Alkmene 260
Ein wahrer Held 261
Die Ermordung Cäsars 260
Die Fastnachtsbeichte 261
Figaro läßt sich scheiden 260
Fleuronville 260
Jacobowsky und der Oberst 261
Der jüngste Tag 261
Das Mädchen aus Domrémy 261
Das Märchen von der schönen Lilie 261
Orchestrale Metamorphosen über Paul Klees Bild »Die Zwitscher-maschine« 260
Pas de trois 260
Die Räuber 260
Signale 260
Die tödlichen Wünsche 260
Kodály, Zoltán, 143, 188, **261**, *261*
Háry János 261
Maroszéker Tänze 261
Psalmus hungaricus 261
Sommerabend 261
Die Spinnstube 261
Tänze aus Galánta 261
Koechlin, Charles, 167, 387
Kollo, Walter, 146, 178, 245, **262**, 280
Drei alte Schachteln 262
Drunter und Drüber 262
Filmzauber 262
Die Frau ohne Kuß 262
Marietta 262
Wie einst im Mai 262
Korngold, Erich Wolfgang, 262
Der Ring des Polykrates 262
Symphonie in Fis-Dur 263
Die tote Stadt 262, **263**
Violante 262
Violinkonzert in D-Dur 26
Kreisler, Georg, 264
Heute abend: Lola Blau 264
Křenek, Ernst, 125, **264 ff**, *264*
Gesänge des späten Jahres 265
Der Goldene Bock 265
Jonny spielt auf **265 f**
Karl V.; 265, **266**
Klaviersonate Nr. 3; 265
Das Leben des Orest 265
Opus sine nomine 265
Orpheus und Eurydice 265
Pallas Athene weint 265, **266**
Reisebuch aus den österreichischen Alpen 265
Spätlese 265
Zwingburg 26
Kreutzer, Konradin, 35
Künneke, Eduard, 267
Biedermeier-Suite 267
Blumenwunder 267
Glückliche Reise 267
Lönslieder-Suite 267
Tänzerische Suite 267
Der Vetter aus Dingsda **267**
Kupkovic 237
Parkmusik 237
Kussewitzky, Sergej, 64, 125, 171
Lachenmann, Helmut, 268
Accanto 268
Air 268
Allegro sostenuto 268
Ausklang – Musik für Klavier mit Orchester 268
Consolations 268
Harmonica-Musik für großes Orchester mit Tuba solo 268
Kontrakadenz 268
Lalo, Edouard, 269
Cellokonzert in d-moll 269
Concerto russe 269
Fantaisie norvégienne 269
Namouna 269
Le Roi d'Ys 269
Symphonie espagnole op. 21; **269**
Lanner, Joseph, 269, 482, 577
Hofballtänze op. 161; 269
Die Romantiker op. 167; 269
Die Schönbrunner op. 200; 269
Lasso, Orlando di, 83, 174, 371, 372
Legrenzi, Giovanni, 14, 540
Lehár, Franz, 7, 163, **270 ff**, 354
Cloclo 270
Eva 270
Frasquita 270
Friederike 270
Die gelbe Jacke 270
Giuditta 270
Gold und Silber 270
Der Göttergatte 270
Der Graf von Luxemburg 270, **271 f**
Die Juxheirat 270
Kukuschka 270
Das Land des Lächelns 270, **272 f**
Die lustige Witwe 270, **271**, *271*
Paganini 270
Der Rastelbinder 270
Rodrigo 270
Schön ist die Welt (Endlich allein) 270
Wiener Frauen 270
Wo die Lerche singt 270
Der Zarewitsch 270, **272**, *272*
Zigeunerliebe 270
Leibowitz, René, 81, 125, 140, 215, 383
Leigh, Mitch, 273 f
Cry for Us All 273
Home Sweet Homer 273
Man of La Mancha (Der Mann von La Mancha) **273 f**
Leoncavallo, Ruggiero, 274 f
Der Bajazzo **274 f**, 311, 398
La Bohème 274 f
La Mattinata 274
Der Roland von Berlin 274
Lesueur, Jean-François, 60
Liadow, Anatoli, 275
Baba-Jaga 275
Kikimora 275
Der verzauberte See 275
Liebermann, Rolf, 256, **275 f**
Capriccio 275
La Forêt (Der Wald) **276**
Freispruch für Medea 276
Furioso 275
Konzert für Jazzband und Symphonieorchester 275
Leonore 40/45; 275 f
Penelope 275 f
Die Schule der Frauen 275 f
Streitlied zwischen Leben und Tod 275
Ligeti, György, 196, **276 ff**, 354, 374, 437, 515 f, 568
Apparitions 277
Artikulation 277
Atmosphères 277, **278**
Aventures & Nouvelles Aventures 277, **278**
Cellokonzert 277
Clocks and Clouds 277
Continuum 278
Doppelkonzert für Flöte und Oboe mit Orchester 277
Etudes 278
Le Grand Macabre 277, **279 f**
Kammerkonzert 277
Klavierkonzert 278
Konzert für Violoncello und Orchester **279**
Lontano **279**
Melodien 277
Monument - Selbstporträt – Bewegung 278
Poème Symphonique 277
Ramifications 277
Requiem **278 f**
San Francisco Polyphony 277
Lincke, Paul, 178, **280 f**
Auf dem Hängeboden 280
Berliner Luft 280
Bis früh um fünfe 280
Casanova 280
Donnerwetter – tadellos! 280
Ein Liebestraum 281
Folies-Bergère 280
Frau Luna 262, 280, **281**
Fräulein Loreley 280
Die Gigerlkönigin 280
Glühwürmchen-Idyll 280
Grigri 280
Hallo, die große Revue! 280
Heimlich, still und leise 280
Hinterm Ofen sitzt 'ne Maus 280
Im Reiche des Indra 280
Immer obenauf 280
Laßt den Kopf nicht hängen 280
Die Liebesinsel 280
Lose, muntre Lieder 280
Lysistrata 280
Das macht die Berliner Luft 280
Nimm mich mit in dein Kämmerlein 280
O Theophil 280
Schenk mir doch ein kleines bißchen Liebe 280
Schlösser, die im Monde liegen 280
Siamesische Wachtparade 280
Venus auf Erden 280
Verschmähte Liebe 280

Wenn auch die Jahre enteilen 280
Wenn die Blätter leise rauschen 280
Liszt, Franz, 13, 15, 28, 30, 46, 67, 83, 101, 123, 128, 162, 191, **281 ff**, *282*, 293, 371, 430, 470, 544
Ad nos, ad salutarem undam 283
Années de Pèlerinage (Wanderjahre) 283
Bagatelle sans tonalité (Bagatelle ohne Tonart) 283
Berg-Symphonie **285**
La Campanella 283
Christus 284
Dante-Symphonie **285**
Douze Etudes d'exécution transcendante (Zwölf Etüden in fortschreitendem Schwierigkeitsgrad) 283
Faust-Symphonie in drei Charakterbildern **284 f**
Festklänge **285**
Der hl. Franz von Paula über die Wogen schreitend 283
Gnomenreigen 283
Hamlet **286**
Héroide funèbre (Heldenklage) 286
Hungaria **286**
Hunnenschlacht **286**
Die Ideale **286**
Les jeux d'eaux à la Villa d'Este (Die Wasserspiele der Villa d'Este 283
Klavierkonzert Nr. 1, Es-Dur **284**
Klavierkonzert Nr. 2, A-Dur **284**
Klaviersonate h-moll 283
Die Legende der heiligen Elisabeth 284
Liebesträume 283
Mazeppa **285**
Mephistowalzer (Tanz in der Dorfschenke) 284
Missa Choralis 284
Missa Solemnis 284
Der nächtliche Zug 284
Nuages gris (Trübe Wolken) 283
Orpheus **285**
Paganini-Etüden 283
Phantasie über ungarische Volksmelodien **284**
Präludium und Fuge über B.A.C.H. 283
Les Préludes **285**
Prometheus **285**
Tasso **285**
Totentanz 284
Ungarische Krönungsmesse 284
Ungarische Rhapsodien 162, 283, **286**
Unstern 283
Die Vogelpredigt des hl. Franziskus von Assisi 283
Waldesrauschen 283
Der Weihnachtsbaum 283
Loewe, Carl, 286
Archibald Douglas 286
Die drei Wünsche 286
Die Glocken zu Speyer 286
Heinrich der Vogler 286
Herr Oluf 286
Die nächtliche Heerschau 286
Der Nöck 286
Prinz Eugen 286
Tom der Reimer 286
Die Uhr 286
Die verfallene Mühle 286
Der Zauberlehrling 286
Loewe, Frederick, 287 f
Brigadoon 287
Camelot 287
The Day Before Spring 287
Gigi 287 f
Great Lady 287
Life of the Party 287
My Fair Lady 287 f, *288*
Paint your Wagon 287
What's Up 287
Lortzing, Albert, 289 ff
Ali Pascha von Janina 289
Die beiden Schützen 289
Caramo oder das Fischerstechen 289
Casanova 289
Hans Sachs 289
Der Pole und sein Kind 289
Regina oder Die Marodeure 289
Rolands Knappen oder Das ersehnte Glück 289
Die Schatzkammer des Inka 289
Undine 289, **291**
Die vornehmen Dilettanten oder Die Opernprobe 289
Der Waffenschmied 289, **291 f**
Der Weihnachtsabend 289
Der Wildschütz 289, **290 f**
Zar und Zimmermann 289, **290**
Zum Großadmiral 289
Lotti, Antonio, 573
Louis, Rudolf, 475
Lully, Jean Baptiste, 18, **292**, 406
Acis et Galathée 292
Alceste 292
Armide 292
Atys 292
Cadmus et Hermione 292
Persée 292
Psyché 292
Lutoslawski, Witold, 293 f
Chain I, II, III; 294
Doppelkonzert für Oboe, Harfe und Kammerorchester 293
Les Espaces du Sommeil 293
Jeux vénitiens pour orchestre (Venezianische Spiele für Orchester) 293, **294**
Konzert für Orchester 293
Konzert für Violoncello und Orchester 293
Livre pour Orchestre 293
Musique funèbre pour orchestre à cordes (Dédié, a la mémoire de Béla Bartók) 293, **294**
Präludien und Fuge 293
Symphonie Nr. 1; 293
Symphonie Nr. 2; 293, **294**
Symphonie Nr. 3; 293
Symphonische Variationen 293
Trois poèmes d'Henri Michaux 293
Variationen über ein Thema von Paganini 293
MacDermot, Galt, 295 f
Dude 295
Hair **295 f**, *295*
Some like it hot 295
Maderna, Bruno, 57, 100, **296**, *308*, *358*
Don Perlimplin 296
Hyperion 296
Musica su due dimensioni 296
Satyrikon 296
Von A bis Z 296
Mahler, Gustav, 53, 64, 101, 140, 204 f, 237, 262, **296 ff**, *297*, *298*, 357, 382, 441, 459, 469, 526, 575
Kindertotenlieder 308
Das klagende Lied 308
Das Lied von der Erde **306**
Lieder eines fahrenden Gesellen 308
Rückert-Lieder 308
Symphonie Nr. 1 D-Dur (»Der Titan«) **298 f**
Symphonie Nr. 2 c-moll (»Auferstehungssymphonie«) **299 f**
Symphonie Nr. 3 d-moll **300 f**
Symphonie Nr. 4 G-Dur **301 f**
Symphonie Nr. 5; 298, **302 f**
Symphonie Nr. 6 a-moll (»Tragische«) **303 f**, 308
Symphonie Nr. 7 e-moll (»Lied der Nacht«) 298, **304 f**
Symphonie Nr. 8 Es-Dur (»Symphonie der Tausend«) 298, **305**
Symphonie Nr. 9 D-Dur **306 f**
Symphonie Nr. 10 **307 f**
Wunderhorn-Lieder 308
Malipiero, Gian Francesco, 131, 296, **308 f**
Antonio e Cleopatra 309
I capricci di Callot 309
Ecuba 309
La favola dei figlio cambiato 309
Giulio Cesare 309
Il Marescalco 309
La metamorfose di Bonaventura 309
L'Oreide 309
La Passione 309
Pause del silenzio 309
Tartuffe 309
Tre Comedie Goldoniane 309
La vita è sogno 309
Maliszewski, Witold, 293
Marcello, Benedetto, 14
Markevitch, Igor 256
Marschner, Heinrich, 309
Hans Heiling 309
Der Templer und die Jüdin 309
Der Vampyr 309
Martin, Frank, 256, **309 f**, 476
Concerto 310
Der Cornet 310
Et in Terra pax 310
Golgatha 310
Monsieur de Pourceaugnac 310
Mystère de la Nativité (Das Mysterium von der Geburt) 310
Petite Symphonie concertante 310
Sechs Monologe 310
Der Sturm 310
Le vin herbé (Der Zaubertrank) 310
Martinu, Bohuslav, 311
Ariadne 311
Doppelkonzert für zwei Streichorchester, Klavier und Pauken 311
Gilgamesch 311
Griechische Passion 311
Die Heirat 311
Istar 311
Klavierkonzert 311

Mirandolina 311
Oboenkonzert 311
Symphonien 1–6; 311
Trauermusik für Lidice 311
Violinkonzert 311
Mascagni, Pietro, 311 f, 385, 398
L'amico Fritz (Freund Fritz) 311
Cavalleria rusticana 274, 311 f
Massenet, Jules, 120 f, 132, 162, **312 ff**
Cendrillon 312
Don Quichotte 312
Esclarmande 312
Manon 312, **313 f**
La Navarraise 312
Poème d'Avril 313
Poème d'Octobre 313
Poème du Souvenir 313
Le roi de Lahore 312
Thaïs 312
Thérèse 312
Werther 312, **313**
Mattheson, Johann, 511
Matthus, Siegfried, 314 f, 554
Graf Mirabeau 314
Holofernes-Porträt 315
Judith 314, **315**
Lazarillo vom Tormes 314
Der letzte Schuß 314
Nächtliche Szene im Park 315
Noch einen Löffel Gift, Liebling 314
Omphale 314
Responso 315
Solokonzerte 314
Symphonie Nr. 2; 315
Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke 314, **315**
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 21, 61, 67, 123, 282, 309, **316 ff**, *317*, 430
Die Hebriden oder »Die Fingalshöhle« op. 26; **318**
Klavierkonzerte **319**
Klavierkonzert d-moll op. 40; 319
Klavierkonzert g-moll op. 25; 319
Lieder ohne Worte 316
Meeresstille und glückliche Fahrt op. 27; **318**
Ouvertüre zu Shakespeares »Sommernachtstraum« op. 21; 316, **318**
Die schöne Melusine op. 32; **318**
Symphonie Nr. 1 c-moll op. 11; 316, **317**
Symphonie Nr. 2 B-Dur op. 52; »Lobgesang« **317**
Symphonie Nr. 3 a-moll op. 56; »Schottische« **317**
Symphonie Nr. 4 A-Dur op. 90; »Italienische« **317 f**
Symphonie Nr. 5 d-moll op. 107; »Reformationssymphonie« **318**
Violinkonzert e-moll op. 64; **319**
Menotti, Gian Carlo, 319 f
Die alte Jungfer und der Dieb 319
Amelia geht zum Ball 319
Die Heilige der Bleecker Street 320
Hilfe, die Globolinks! 320
Der Konsul 320
Labyrinth 320
Martins Lüge 320
Das Medium 319
Tamu-Tamu 320
Das Telefon 320
Merulo, Claudio, 174
Messiaen, Olivier, 12, 81, 148, 245 f, 255, **320 ff**, *321*, 476, 525, 540, 568
Apparition de l'église eternelle 323
L'ascension 323
Le Banquet céleste (Das himmlische Festmahl) 320, 323
Catalogue d'oiseaux 324
Chants de terre et de ciel 323
Chronochromie **323**
Cinq Rechants 323
Des Canyons aux étoiles (Von den Canyons zu den Sternen) **323**
Harawi - Chant d'amour et de la mort 323
Klavierwerke **324**
Livre d'orgue 324
Livre du Saint-Sacrement 324
Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité 324
Mode de valeurs et d'intensités 81, 321, 476
La Nativité du Seigneur 323
Oiseaux exotiques (Exotische Vögel) **322**
Orgelwerke **323 f**
Pétites esquisses d'oiseaux 321
Poèmes pour Mi 323
Préludes 320, 324
Quatuor pour la fin du temps 320 f
Le réveil des oiseaux (Das Erwachen der Vögel) **322**
Saint François d'Assise (Der heilige Franziskus von Assisi) **322**
La transfiguration de Notre Seigneur (Die Verklärung unseres Herrn) **323**
Trois petites liturgies de la Présence divine 323
Turangalîla-Symphonie **322**
Vingts regards sur l'enfant Jésus 324
Visions de l'Amen 324
Vokalwerke **323**
Meyerbeer, Giacomo, 188, 282, 312, **324 ff**, 385
Die Afrikanerin 188, 324, **325 f**
Dinorah 324
Fackeltänze 324
Die Hugenotten 194, 324, **325**
Der Prophet 324, **325**
Robert der Teufel 324
Milhaud, Darius, 326 f, 387, 416, 433, 476, 568
Adame Miroir 326
Agamemnon 326
Le Bœuf sur le Toit (Der Ochse auf dem Dach) 326, **327**
Les Choéphores 326
Christoph Columbus 326
La Création du Monde (Die Schöpfung der Welt) 326 f
David 326
Les Euménides 326
Juarez und Maximilian 326
Les Malheurs d'Orphée 326
Minuten-Opern 326
Orestie 326
Le Pauvre Matelot (Der arme Matrose) 326
Saudades do Brasil 326
Suite Cisalpine 326
Suite Française 326
Suite Provençale 326
Millöcker, Carl, 270, **327 f**, 508
Der arme Jonathan 328
Der Bettelstudent **328**
Der Feldprediger 328
Gasparone 328
Gräfin Dubarry 327 f
Der Vizeadmiral 328
Moniuszko, Stanislaw, 328 f
Halka 328 f
Das Märchen 328 f
Monnot, Marguerite, 329
Irma la Douce **329**
Milord 329
Mon legionnaire 329
La p'tite Lili 329
Le petit monsieur triste 329
Monteverdi, Claudio, 28, 117, 174, **330 ff**, *330*, 366, 466 f
L'incoronazione di Poppea (Die Krönung der Poppea) 330, **331 f**
Madrigali spirituali 330 f
Messa a quatro voci e Salmi 331
Missa In illo tempore 331
L'Orfeo (Orpheus) 330, **331**
Il ritorno d'Ulisse in patria (Die Heimkehr des Odysseus) 330, **331**
Sacrae cantiunculae 331
Selva morale e spirituale 331
Vespro della Beata Vergine (Marienvesper) 331, **332**
Mossolow, Alexander 75
Eisengießerei 75
Motte, Diether de la 515
Mozart, Leopold, 332 f, *332*, 334
Bauernhochzeit 333
Musikalische Schlittenfahrt 333
Sinfonia da caccia 333
Trompetenkonzert in D-Dur 333
Mozart, Wolfgang Amadeus, 10, 26 f, 34, 38, 109, 143, 208, 282 f, **333 ff**, *335*, 511
Adagio und Fuge c-moll KV 546; **349**
Ascanio in Alba 334
Bastien und Bastienne 334, 336
La clemenza di Tito (»Titus«) 336
Così fan tutte ossia La scuola degli amanti (So machen sie's alle oder Die Schule der Liebenden) 335, **340 f**
Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt KV 619; 349
Dir, Seele des Weltalls KV 429; 349
Divertimenti 334
Fünf Divertimenti B-Dur KV 439b; 349
Divertimento D-Dur KV 136; **345**
Divertimento D-Dur KV 251; **345**
Don Giovanni 335, **339 f**, *339*, 500
Dorfmusikanten-Sextett in F-Dur KV 522; **345**
Die Entführung aus dem Serail 33; **337 f**
La finta giardiniera (Die Gärtnerin aus Liebe) 334, **336 f**
La finta semplice (Die verstellte Einfalt) 334; **336**
Flötenkonzert D-Dur KV 314; 348
Freimaurermusiken **349 f**
Geistliche Musik **348 f**
Haffner-Serenade D-Dur KV 250; **345**
Hornkonzerte 348
Idomeneo 335, **337**

Il re pastore (Der König als Hirte) **337**
Kammermusik 334, 336
Kirchenmusik 334
Kirchensonaten 349
Klarinettenkonzert **336**
Klarinettenkonzert A-Dur KV 622; 348
Klavierkonzerte 334, 336, **345 ff**
Klavierkonzert A-Dur KV 414; **346**
Klavierkonzert A-Dur KV 488; **347**
Klavierkonzert B-Dur KV 450; **346**
Klavierkonzert B-Dur KV 456; **346**
Klavierkonzert B-Dur KV 595; **347**
Klavierkonzert C-Dur KV 415; **346**
Klavierkonzert C-Dur KV 467; **346**
Klavierkonzert C-Dur KV 503; **347**
Klavierkonzert c-moll KV 491; **347**
Klavierkonzert D-Dur KV 175; **346**
Klavierkonzert D-Dur KV 451; **346**
Klavierkonzert D-Dur KV 537; **347**
Klavierkonzert d-moll KV 466; **346**
Klavierkonzert Es-Dur KV 271; **346**
Klavierkonzert Es-Dur KV 449; **346**
Klavierkonzert Es-Dur KV 482; **347**
Klavierkonzert F-Dur KV 413; **346**
Klavierkonzert F-Dur KV 459; **346**
Klavierkonzert G-Dur KV 453; **346**
Klaviersonaten 334
Konzert für Fagott und Orchester B-Dur KV 191; **348**
Konzert für Flöte und Orchester G-Dur KV 313; **348**
Konzert für zwei Klaviere Es-Dur KV 365; **346**
Konzert für drei Klaviere F-Dur KV 242; **346**
Laut verkünde unsre Freude KV 623; 349
Litaneien 349
Lucio Silla 334
Die Maurerfreude KV 471; 349
Maurerische Trauermusik in c-moll KV 477; **349**
Messe in c-moll 348
Messe in c-moll KV 427 (Große Messe) 348, **349**
Missa brevis F-Dur KV 192; 349
Missa solemnis C-Dur KV 317 (»Krönungsmesse«) **349**
Mitridate 334
Le nozze di Figaro (Die Hochzeit des Figaro) 143, 335, **338 f**
Opern **336 ff**
Posthornserenade D-Dur KV 320; **345**
Requiem d-moll KV 325; 626, 336, 348, **349**
Serenaden 334
Serenade B-Dur KV 361; **345**
Serenade c-moll KV 388; **345**
Serenade G-Dur KV 525 (»Eine kleine Nachtmusik«) **345**
Serenata notturna D-Dur KV 239; **345**
Sinfonia concertante Es-Dur für Violine, Viola und Orchester KV 364; **348**
Symphonien 334, 336, **342 ff**
Symphonie A-Dur KV 201; **343**
Symphonie B-Dur KV 319; **343**
Symphonie C-Dur KV 200; **343**
Symphonie C-Dur KV 338; **343**
Symphonie C-Dur KV 425 (»Linzer«) **343 f**
Symphonie C-Dur KV 551 (»Jupiter«) **344 f**
Symphonie D-Dur KV 297; 343
Symphonie D-Dur KV 385 (»Haffner«) **343**
Symphonie D-Dur KV 504 (»Prager«) **344**
Symphonie Es-Dur KV 543; **344**
Symphonie g-moll KV 183; **343**
Symphonie g-moll KV 550; **344**
Vespern 349
Violinkonzerte, 334; **347**
Violinkonzert A-Dur KV 219; **348**
Violinkonzert B-Dur KV 207; **347 f**
Violinkonzert D-Dur KV 211; **348**
Violinkonzert D-Dur KV 218; **348**
Violinkonzert G-Dur KV 216; **348**
Die Zauberflöte 336, **341 f**, *341*
Müller-Medek, Tilo, 554
Müller-Siemens, Detlev, 79, 554
Mussorgski, Modest, 28, 78, 130, **350 ff**, 422, 517
Bilder einer Ausstellung 275, 350, *352*, **353**
Boris Godunow 240, **350 ff**, *351*
Chowanschtschina 350, **352**
Eine Nacht auf dem kahlen Berge 350, **352 f**
Der Jahrmarkt von Sorotschinzi 350, **352**
Kinderstube 350
Lieder und Tänze des Todes 350
Ohne Sonne 350
Nancarrow, Conlon, 277, **354**, 374
Studies for Player piano 354
Nedbal, Oskar, 354 f
Der Bauer Jakob 355
Polenblut **355**
Nick, Edmund, 355 f
Auf dem Nachhauseweg 356
Chansons für Hochwohlgeborene 356
Entreé einer Chansonette 356
Glückwunsch eines Enfant terrible 356
Das kleine Hofkonzert 356
Das Leben ohne Zeitverlust 356
Das Lied vom Warten 356
Die lustige Witwe 356
Marschlied 1945; 356
Plädoyer einer Frau 356
Das Spielzeuglied 356
Nicolai, Otto, 356 f
Die lustigen Weiber von Windsor **356 f**
Niedermeyer, Louis, 167
Nielsen, Carl, 357, 526
Flötenkonzert 357
Helios-Ouvertüre 357
Klarinettenkonzert 357
Saul und David 357
Symphonie Nr. 2; 357
Symphonie Nr. 3; Sinfonia espansiva 357
Symphonie Nr. 4, Das Unauslöschliche 357
Symphonie Nr. 5; 357
Symphonie Nr. 6; Sinfonia semplice 357
Nono, Luigi, 57, 114, 215, 256, 268, 296, **358 ff**, *358*, 420
A floresta 359
Al gran sole carico d'amore (Unter der großen Sonne, beladen von Liebe) **360**
Camminantes - Ayacucho 359
Il canto sospeso **359**
Como una ola de fuerza y luz (Wie eine Woge von Kraft und Licht) **361**
Ein Gespenst geht um die Welt **361**
La fabbrica illuminata 359
Fragmente – Stille, An Diotima 359
Intolleranza **359 f**
Lorca-Epitaph 358
Ommaggio a Emilio Vedova 358
Polifonica – Monodia – Ritmica 358
Prometeo (Prometheus) 359, **361**
Sul ponte di Hiroshima – Canti di vita e d'amore (Auf der Brücke von Hiroshima – Gesänge von Leben und Liebe) **360**
Variazioni canoniche 358
La victoire de Guernica 358
Voci destroying muros 359
Y entonces comprendiò (Und damals begriff er) 359
Nordraak, Rikard, 191
Novak, Vitezslav, 194
Offenbach, Jacques, 9, 139, 222, **362 ff**, 508
Die Banditen 362
Blaubart 362
Fortunios Lied 362
Die Großherzogin von Gerolstein 362
Hoffmanns Erzählungen 139, 363, **364**, *364*
Die Kreolin 362
Madame Favart 362
Orpheus in der Unterwelt 362, **363**
Pariser Leben 362
La Perichole 362
Die Rheinnixen 362
Die schöne Helena 362, **363 ff**
Die Verlobung bei der Laterne 362
Ollas, Lotar, 365
Charleys neue Tante 365
Der Geldschrank steht im Fenster 365
Gib acht auf Amelie 365
Heimweh nach St. Pauli 365
Millionen für Penny 365
Prairie-Saloon 365
Wenn die Großstadt schläft 365
You You You 365
Orff, Carl, 152, 259, **366 ff**, *366*, 438, 541
Antigonae 366, **368**
Astutuli 367
Die Bernauerin 367
Carmina Burana 366, *369*, **370**
Catulli Carmina 366, **370**
Comoedia de Christi Resurrectione 367
De temporum fine comoedia (»Spiel vom Ende der Zeiten«) 367
Die Kluge 366, **367**
Lamenti 366
Ludus de nato Infante mirificus 367
Der Mond 366, **367**
Oedipus der Tyrann 366, **368 f**
Prometheus 366, **369 f**
Schulwerk 366
Trionfi 366, **370**
Trionfo di Afrodite 366, **370**
Pablo, Luis de, 195
Paganini, Niccolò, 61, 116, 122, 282, **371**, 538
La Campanella 371

Capriccios 371
Violinkonzert D-Dur op. 6; 371
Violinkonzert h-moll op. 7; 371
Paisiello, Giovanni, 426
Il barbiere di Siviglia, (Der Barbier von Sevilla) 426
Palestrina, Giovanni, 83, **371 f**
Missa Papae Marcelli 371 f
Pamer, Michael, 482
Panufnik, Andrzej, 293
Parker, Horatio, 237
Pärt, Arvo, 193, **372 f**
Cantus in memory of Benjamin Britten 373
Cellokonzert 372
Collage über das Thema B.A.C.H. 372
Credo 372
Fratres 373
Nekrolog 372
Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem 373
Perpetuum Mobile 372
Stabat mater 373
Symphonie Nr. 1; 372
Symphonie Nr. 2; 372
Tabula rasa 373
Partch, Harry, 354, **373 f**, *373*
The Bewitched (Die Verhexten) 374
Delusion of the Fury (Trugbild eines Zorns) 374
Oedipus 374
Revelation in the Courthouse Park 374
Pedrell, Felipe, 12, 164, 190
Penderecki, Krzysztof, 179, 196, 225, 260, 293, **374 ff**, 526, 568
Anaklasis 375, **379**
Aus den Psalmen Davids 375
Capriccio 375
Concerto für Violoncello und Orchester 375
De natura sonoris 375
Dies irae 375, **378**
Dimensionen der Zeit und der Stille 375
Emanationen 375
Fluorescences 375
Lukas-Passion 233, 375
Magnificat 375, **379**
Paradise Lost (Das verlorene Paradies) 375, **376**
Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam (Leiden und Tod unseres Herrn Jesus Christus nach Lukas) **378**
Polnisches Requiem 375, **379**
Polymorphia 375
Rossini 375
Die schwarze Maske 375, **376 f**
Stabat mater 375
Strophen 375
Symphonie Nr. 1; **380**
Symphonie Nr. 2; (Weihnachts-Symphonie) **380**
Te Deum 375
Die Teufel von Loudun **375**
Threnos – Den Opfern von Hiroshima 375, **379**
Ubu Rex 375, **377 f**, *377*
Utrenja (Grablegung und Auferstehung Christi) 375, **378 f**
Violakonzert 375
Violinkonzert 375
Pepping, Ernst, 416
Pepusch, Johann Christoph, 380 f
Beggar's Opera (Die Bettleroper) **380 f**
Englische Kantaten 380
Polly 380
Pergolesi, Giovanni Battista, 381 f
Il Flaminio 381
Kammermusik 381
Kirchenmusik 381
La serva padrona (Die Magd als Herrin) **382**, 511
Stabat mater 381
Peri, Jacopo, 382
Ballette 382
Dafne 382
Euridice 382
Intermedien 382
Persichetti, Vincent, 181
Pettersson, Allan, 382 f, 516
Barfußgesänge 383
Symphonien 382
Symphonie Nr. 1–4; 383
Symphonien Nr. 6–9; 383
Symphonie Nr. 8 »Lamento« 383
Symphonie Nr. 9 »Kampf mit dem Tod« 383
Symphonie Nr. 10; 383
Symphonien Nr. 10–16; 383
Symphonie Nr. 12 »Die Toten auf dem Marktplatz« 383
Violinkonzert Nr. 2; 383
Pfitzner, Hans, 53, **383 ff**
Der arme Heinrich 384
Cellokonzert a-moll 384
Cellokonzert G-Dur 384
Cellosonate 384
Das Christelflein 384
Das dunkle Reich 384
Duo für Violine und Cello mit Orchester 384
Das Herz 384
Klavierkonzert Es-Dur 384
Klavierquintett 384
Klaviersextett 384
Klaviertrio 384
Kleine Symphonie 384
Palestrina 372, **384 f**
Die Rose vom Liebesgarten 384
Streichquartett c-moll 384
Streichquartett cis-moll 384
Streichquartett D-Dur 384
Symphonie C-Dur 384
Symphonie cis-moll 384
Violinkonzert h-moll 384
Violinsonate 384
Von deutscher Seele 384
Piccini, Nicola, 184, **185**
Iphigénie en Tauride 185
Piston, Walter, 64, 125, 354
Ponchielli, Amilcare, 385, 399
Elegie auf den Tod von Garibaldi 385
La Gioconda 311, 385
Der Tanz der Stunden 385
Die Verlobten 385
Der verlorene Sohn 385
Porpora, Nicola, 198, 206
Porter, Cole, 385 ff
Anything Goes 386
Begin The Beguine 386
Can Can 386
Easy To Love 386
Fifty Million Frenchmen 386
The Gay Divorce 386
I've Got You Under My Skin 386
Jubilee 386
Kiss me Kate **386 f**, *386*
Let's Do It 386
My Heart Belongs To Daddy 386
The New Yorkers 386
Night And Day 386
Paris 386
See America First 385
Silk Stockings 387
True Love 386
Wake Up and Dream 386
What Is This Thing Called Love 386
You Do Something To Me 386
You Never Know 386
Poulenc, Francis, 236, **387 f**
Bestiaire 387
Les Biches 387
Concert champêtre 387
Dialogues des Carmelites 387
Konzert für Orgel, Streicher und Pauke 387
Konzert für zwei Klaviere und Orchester 387
Les mamelles de Tiresias (Die Titten des Tiresias) **387 f**
Praetorius, Michael, 174
Prés, Josquin des, 498
Prokofjew, Sergej, 225, **388 ff**, *389*, 429, 437, 448, 524
Ala und Lolli 245, 388, **395**
Alexander Newski 388
Am Dnjepr 391
Aschenbrödel (Cinderella) 389, 391, **393**, 395
Ballette **391 ff**
Begegnung von Wolga und Don 395
Der feurige Engel 389, **391**
Die Geschichte eines wahren Menschen 389, **390**
Herbst 395
Klavieralbum für Kinder 395
Klavierkonzerte **396 f**
Klaviersonate Nr. 5; 397
Klaviersonate Nr. 6; 397
Klaviersonate Nr. 7; 389, 398
Klaviersonate Nr. 9; 389
Klavierwerke **397 f**
Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 Des-Dur op. 10; 388, **396**
Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 g-moll op. 16; 388, **396**
Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3 C-Dur op. 26; **396**
Konzert für Klavier linke Hand und Orchester Nr. 4 B-Dur op. 53; **396 f**
Konzert für Klavier und Orchester Nr. 5 G-Dur op. 55; **397**
Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 D-Dur op. 19; 388, **397**
Konzert für Violine und Orchester Nr. 2 g-moll op. 63; 388, **397**
Krieg und Frieden 398
Leutnant Kishe 395
Die Liebe zu den drei Orangen 389, **390 f**, 393, 395

Maddalena 389
Die Märchen der alten Großmutter 397
Der Narr (Le chout) 388, 391, **392**
Ode auf das Ende des Krieges 395
Opern **389 ff**
Ouvertüre in B-Dur 395
-Peter und der Wolf- 388, 389, **395 f**
Quintett 391
Romeo und Julia 388 f, 391, **392 f**, *393*, 395
Russische Ouvertüre 395
Sarkasmen 388, 397
Semjon Kotko 390
Sinfonietta 395
Sommertag 395
Der Spieler 389, **390**
Der stählerne Schritt 388, 391
Die steinerne Blume 392
Sur le Boristhène 391
Symphonie Nr. 1 D-Dur op. 25 (Symphonie classique); 388, **393 f**
Symphonie Nr. 2 d-moll op. 40; 388, **394**
Symphonie Nr. 3 c-moll op. 44; 388, **394**
Symphonie Nr. 4 C-Dur op. 47; **394**
Symphonie Nr. 5 B-Dur op. 100; **394**
Symphonie Nr. 6 es-moll op. 111; **394 f**
Symphonie Nr. 7 cis-moll op. 131; **395**
Symphonisches Konzert für Violoncello und Orchester e-moll op. 125; 389, **397**
Tokkata für Klavier 397
Trapez 391
Träume 395
Verlobung im Kloster 390
Der verlorene Sohn (Le fils prodigue) 388, 391, **392**
Violinkonzert Nr. 1; 388, **397**
Violinkonzert Nr. 2; 388, **397**
Visions fugitives 388, 397
Puccini, Giacomo, 10, 116, 225, 274, 319, 385, **398 ff**, *399*
La Bohème 399, **400**
Capriccio sinfonico 399
Edgar 399
Gianni Schicchi 399, **401 f**
Madame Butterfly 39, **400 f**
Das Mädchen aus dem goldenen Westen 399, **401**
Manon Lescaut 399
Der Mantel 399
La Rondine (Die Schwalbe) 399
Schwester Angelica 399
Tosca 39, 399, **400**
Turandot 398, 399, **402 f**, *402*
Le Villi 399
Purcell, Henry, 91, 199, **403**
Anthems 403
Cäcilien-Oden 403
Dido und Aeneas 403
Die Feenkönigin 403
König Arthur 403
Phantasien 403
Services 403
Der Sturm 403
Te Deum und Jubilate 403
Yorkshire Feast Song 403
Rachmaninow, Sergej, 128, 293, **404 f**, *404*, 469
Alcko 404
Cis-moll-Prélude op. 3; 404, 405
Études Tableaux 404
Klavierkonzert Nr. 1 in fis-moll 404, **405**
Klavierkonzert Nr. 2 in c-moll 404, **405**
Klavierkonzert Nr. 3 in d-moll 404, **405**
Klavierkonzert Nr. 4 in g-moll 404, **405**
Préludes 404
Rhapsodie über ein Thema von Paganini 404, **405**
Symphonie Nr. 2 in e-moll op. 27; 404
Symphonie Nr. 3 in a-moll op. 44; 404
Rameau, Jean Philippe, 406 f, *406*
Castor et Pollux 406, **407**
Dardanus 406
Les Fêtes d'Hébé (Les Talents lyriques) 406
La Guirlande 407
Hippolyte et Aricie 406, **407**
Les Indes galantes 406
Naïs 407
Platée **407**
Pygmalion 407
Stücke für Cembalo 406
Trio-Suiten 406
Zaïs 407
Zoroastre 406
Raphael, Günter, 260
Ravel, Maurice, 12, 119, 132, 164, 172, 241, 283, 308, 320, **408 ff**, *408*, 429, 527
Alborada del gracioso 413
Eine Barke auf dem Ozean 413
Bilder einer Ausstellung (Instrumentierung nach Mussorgski) 408
Boléro 167, 188, 246, 408, **411**
Chansons madécasses 409, 413
Cinq mélodies populaires grecques 413
Daphnis et Chloé 408, 410 f, *410*, 412, 429
Deux mélodies hebraïques 413
Don Quichotte à Dulcinée 409, 413
L'enfant et les sortilèges (Das Kind und der Zauberspuk) 408, **409 f**
Gaspard de la nuit 408, 413
Habanera 408
L'heure espagnole (Die spanische Stunde) 408, **409**
Histoires naturelles 413
Jeux d'eau (Wasserspiele) 408, 413
Klavierkonzert für die linke Hand 409, 411, **412**
Klavierkonzert in G-Dur 409, **412 f**
Klaviertrio 413
Ma mère l'oye (Meine Mutter Gans) **412**
Miroirs (Spiegelbilder) 408, 413
Pavane pour une infante défunte (Pavane für eine verstorbene Infantin) 408
Rapsodie espagnole 408, 411
Shéhérazade 413
Sonate für Violine und Cello 413
Sonate für Violine und Klavier 413
Sonatine für Klavier 413
Streichquartett 413
Le Tombeau de Couperin **412**
Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé 413
Tzigane 413
La Valse **411**
Valses nobles et sentimentales **412**
Raymond, Fred, 413 f
Auf großer Fahrt 413
Ball der Nationen 413
Ich hab mein Herz in Heidelberg verloren 413
In einer kleinen Konditorei 413
Lauf ins Glück 413
Maske in Blau 413, **414**
Die Perle von Tokay 414
Saison in Salzburg (Salzburger Nockerln) 414
Reger, Max, 414 f, 438, 509, 514
Ballett-Suite 415
Böcklin Suite 415
Klavierkonzert f-moll 415
Romantische Suite 415
Serenade G-Dur 415
Sinfonietta A-Dur 415
Variationen und Fuge über ein Thema von J. A. Hiller 415
Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart 415
Violinkonzert A-Dur 415
Reich, Steve, 115, 181, **415 f**
The Cave 416
Desert Music 416
Different Trains 416
Drumming 416
Electric Counterpoint 416
Music for eighteen Musicians 416
Octet 416
Piano Phase 416
Tehillim 416
Reicha, Anton, 60
Reimann, Aribert, 73, 79, 170, **416 f**
Ein Traumspiel 416
Gespenstersonate 417
Lear 416, **417**
Melusine 416
Stoffreste 417
Troades 417
Variationen 417
Die Vogelscheuchen 417
Reinken, Jan Adam, 18
Respighi, Ottorino, 417 f, 435
Antiche danze ed arie per liuto 417
Belfagor 417
Belkis, regina di Saba 417
La Boutique Fantasque (Der Zauberladen) 417
La campana sommersa 417
Feste Romane (Römische Feste) 417, **418**
La Fiamma 417
Fontane di Roma (Römische Brunnen) 417, **418**
Impressioni brasiliane 417
Lucrezia 417
Pini di Roma (Römische Pinien) **418**
Trittico Botticelliano 417
Gli uccelli (Die Vögel) 417
Reznicek, Emil Nikolaus von, 287, **419**
Donna Diana 419
Ritter Blaubart 419
Tanzsymphonie 419
Rheinberger, Josef, 565
Riegger, Wallingford, 168
Ries, Ferdinand, 14
Rihm, Wolfgang, 79, 298, **419 ff**, 515

Abgewandt 2; 420
Cantus Firmus 420
Chiffre I–VIII, 420
Dis-Kontur 419
Die Eroberung von Mexiko 420
Faust und Yorick 420
Fünf Abgesangsszenen 420
Die Hamletmaschine **420 f**
Jakob Lenz **420**
Klangbeschreibung I–III, 420
Magma 420
Morphonie 419
Oedipus 420
Ricercare 420
Splitter 420
Sub-Kontur 419
Tutuguri 420
Umfassung 420
Unbenannt I–III, 420
Riley, Terry, 115, 181, 415, **421**
A Rainbow in Curved Air 421
In C 421
Shri Carmel 421
Rimski-Korsakow, Nikolai, 28, 78, 130, 182 f, 230, 275, 293, 350, 388, 417, **422 ff,** 429, 499, 509, 524
Capriccio espagnol 422, **423**
Der goldene Hahn 422, **424**
Hindulied 422
Hummelflug 422
Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch und der Jungfrau Fewronia 422
Mainacht 422
Das Märchen vom Zaren Saltan 422, **424**
Orchesterphantasie über serbische Themen 422
Russische Ostern 422
Sadko 422
Scheherazade 422, **423**
Snegurotschka (Das Schneemädchen oder »Schneeflöckchen«) 422, **423 f**
Symphonie Nr. 1 es-moll 422
Symphonie Nr. 2 (Antar) 422
Der unsterbliche Kaschtschej 422
Die Zarenbraut 422
Rivier, Jean, 236
Rodgers, Richard, 287, **425**
By Jupiter 425
Carousel 425
The Connecticut Yankee (Ein Yankee an König Artus' Hof) 287
Do I hear a Waltz 425
Fly with me 425
The King and I 425
No strings 425
Oklahoma 425
Pal Joey 425
The Sound of Music 425
South Pacific 425
Rodrigo, Joaquín, 426
Concierto andaluz 426
Concierto de Aranjuez 426
Fantasía para un gentilhombre 426
Rosenberg, Hilding, 75
Rossini, Gioacchino, 50, 123, 144, 282 f, **426 ff,** 427
Il barbiere di Siviglia (Der Barbier von Sevilla) 426, **427 f,** *428*
La cambiale di matrimonio (Der Heiratswechsel) 426
La Cenerentola (Das Aschenbrödel) 427, **428**
Le Comte Ory 427
Demetrio e Polibio 426
La gazza ladra (Die diebische Elster) 427
Guillaume Tell (Wilhelm Tell) 194, 427
Il Signor Bruschino 427
Il turco in Italia (Der Türke in Italien) 427
Il viaggio a Reims (Die Reise nach Reims) 427
Die Italienerin in Algier 427
Petite Messe solennelle 427
La scala die seta (Die seidene Leiter) 426
Stabat mater 427
Tancredi 426
Roussel, Albert, 311, **429,** *429,* 525
Aeneas 429
Bacchus et Ariane 429
Les évocations 429
Le festin de l'araignée (Das Festmahl der Spinne) 429
Padmâvatî 429
Psalm LXXX 429
Symphonie Nr. 1 »Le poème de la forêt« 429
Symphonie Nr. 2; 429
Symphonie Nr. 3 g-moll 429
Symphonie Nr. 4 A-Dur 429
Das Testament der Tante Caroline 429
Rubinstein, Anton, 516
Rubinstein, Nikolaj, 517
Russell, George, 567
Rzewski, Frederic, 585
Saint-Saëns, Camille, 167, 195, **430 ff**
L'Assassinat du Duc de Guise 430
Cellokonzert Nr. 1 a-moll 430
Havanaise E-Dur 430, 432
Introduktion und Rondo capriccioso a-moll 430, 432
Die Jugend des Herkules 430
Klavierkonzert Nr. 1 D-Dur **431**
Klavierkonzert Nr. 2 g-moll 430, **431**
Klavierkonzert Nr. 3 Es-Dur **431**
Klavierkonzert Nr. 4 c-moll **431**
Klavierkonzert Nr. 5 F-Dur (»Ägyptisches«) 430, **431 f**
Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 A-Dur **432**
Konzert für Violine und Orchester Nr. 2 C-Dur **432**
Konzert für Violine und Orchester Nr. 3 h-moll 430, **432**
Phaéton 430
Samson und Dalila 430, **431**
Das Spinnrad der Omphale 430
Symphonie Nr. 3 c-moll »Orgelsymphonie« 430, **431**
Totentanz 430
Violoncellokonzert Nr. 1 a-moll **432**
Violoncellokonzert Nr. 2 d-moll **432**
Sammartini, Giovanni Battista 184
Satie, Erik, 387, **432 ff,** *433*
Ausgetrocknete Embryos 433
Gymnopédies 433
Haltlose Präludien für einen Köter 433
Jack in the Box (Bühnenmusik) 433
Messe der Armen 433
Parade **433 f**
Sokrates **434**
Stücke in Form einer Birne 433
Der überdrüssige Hahn im Korbe 433
Scarlatti, Alessandro, 198, 206, **434,** 573
Gli equivoci nel sembiante 434
Sinfonie di concerto grosso 434
Il trionfo dell'onore 434
Scarlatti, Domenico, 116, 198, **434 f**
Cembalosonaten 434
Scelsi, Giacinto Maria, 435
Quattro Pezzi 435
Streichquartett Nr. 4; 435
Schaeffer, Pierre, 113
Musique concrète 113
Schebalin, Wissarion 193
Schicht, Johann Gottfried 309
Schindler, Alma 575
Schmidt, Franz, 436
Das Buch mit sieben Siegeln 436, 474
Klavierkonzert Es-Dur 436
Notre Dame 436
Orchestervariationen über ein Husarenlied 436
Symphonie Nr. 2 Es-Dur 436
Symphonie Nr. 4 C-Dur 436
Schmitt, Florent 167
Schnebel, Dieter, 436 f
Atemzüge 437
Gesums 437
Glossolalie (»Zungenreden«) 437
ki-no, eine Nachtmusik für Projektoren und Hörer 437
Maulwerke 437
Metamorphosen des Ovid 437
Mo-No-Musik zum Lesen 437
Nostalgie 436
Orchestra für mobile Musiker 437
Schubert-Phantasie 437
Symphoniestücke 437
Das Urteil 437
Wagner-Idyll 437
Schnittke, Alfred, 193, **437 f,** 448
Bratschenkonzert 438
Cellokonzert Nr. 1; 438
Concerti grossi 438
Concerto grosso Nr. 1; 437 f
Concerto grosso Nr. 4; 438
Endstation Sehnsucht 438
Klaviersonate zu sechs Händen 438
Othello 438
Peer Gynt 438
Requiem 438
Seid nüchtern und wachet 438
Symphonien 438
Symphonie Nr. 1; 438
Symphonie Nr. 5; 438
Violinkonzert Nr. 1; 437
Violinkonzert Nr. 3; 438
Schoeck, Othmar, 438 f
Cellokonzert 439
Erwin und Elmire 439
Vom Fischer un syner Fru 439
Hornkonzert 439
Penthesilea **439**
Das Schloß Dürande 439
Suite in As-Dur für Streicher 439
Violinkonzert 439

Schönberg, Arnold, 16, 52 f, 68, 83 f, 113, 115, 131 f, 160 f, 171 f, 179, 206, 240, 262, 358, 375, 387, 435 f, 438, **439 ff**, *440*, 455, 500, 541, 560, 564, 575
Erwartung **442 f**
Fünf Orchesterstücke **445 f**
Glückliche Hand 442
Gurre-Lieder **444 f**
Kammersymphonie Nr. 1; **445**
Kammersymphonie Nr. 2; **445**
Moses und Aron 442, **443 f**, *443*
Pierrot Lunaire 413, **446**, 567
Variationen für Orchester **447**
Schostakowitsch, Dmitri, 260, 298, 382, 398, 437, **447 ff**, *447*
Aphorismen 454
Aus jüdischer Volkspoesie 454
Der Bolzen 448
Cellokonzert Nr. 1; 454
Das goldene Zeitalter 448
Der helle Bach 448
Kammermusik 454
Klavierquintett 454
Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 C-Dur **453 f**
Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 F-Dur **453 f**
Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 a-moll **453**
Konzert für Violine und Orchester Nr. 2 cis-moll **454**
Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 1 Es-Dur **454**
Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 2 g-moll **454**
Lady Macbeth von Mzensk 447, **449**
Die Nase 447, **448**
Präludien und Fugen 454
Streichquartette 448
Streichquartett Nr. 8; 454
Streichquartett Nr. 15; 454
Symphonien 447, **450 ff**
Symphonie Nr. 1 f-moll 447, **450**
Symphonie Nr. 2 H-Dur **450**
Symphonie Nr. 3 Es-Dur **450**
Symphonie Nr. 4 c-moll 448, **450**
Symphonie Nr. 5 d-moll 448, **451**
Symphonie Nr. 6 h-moll **451**
Symphonie Nr. 7 C-Dur (Leningrader Symphonie) 448, **451**
Symphonie Nr. 8 c-moll 448, **451**, 454
Symphonie Nr. 9 Es-Dur **452**
Symphonie Nr. 10 e-moll **452**, 454
Symphonie Nr. 11 g-moll **452**
Symphonie Nr. 12 d-moll (Das Jahr 1917) **452**
Symphonie Nr. 13 b-moll für Baßsolo, Baßchor und Orchester nach fünf Gedichten von Jewgeni Jewtuschenko **453**
Symphonie Nr. 14 für Sopran, Baß und Kammerorcherster **453**
Symphonie Nr. 15 A-Dur **453**
Trio für Klavier, Violine und Violoncello 454
Violinkonzert Nr. 1; 454
Violinkonzert Nr. 2; 454
Schreker, Franz, 194, 264, **454 ff**, 554
Christophorus oder Vision einer Oper 455
Der ferne Klang 454, **455 f**
Flammen 455
Der Geburtstag der Infantin 455
Die Gezeichneten 455, **456**
Irrelohe 455
Kammersymphonie für 23 Soloinstrumente **456**
Memnon 455
Der Schatzgräber 455
Der Schmied von Gent 455
Der singende Teufel 455
Das Spielwerk und die Prinzessin 455
Schröder, Friedrich, 457
Gnädige Frau, wo war'n Sie gestern? 457
Hochzeitsnacht im Paradies 457
Ich tanze mit dir in den Himmel hinein 457
Nächte in Schanghei 457
Schubert, Franz, 67, 282 f, 297, 308, **457 ff**, *458*
Eccosaisen 458
Fierabras 458
»Forellenquintett« 459
Impromptus 458
Klavierlieder 458
Klaviertrios 459
Ländler 458
Lazarus 459
Messe in As-Dur 459
Messe in Es-Dur 459
Oktett 459
Die schöne Müllerin 459
Streichquintett 459
Symphonie Nr. 1 D-Dur **459**
Symphonie Nr. 2 B-Dur **459**
Symphonie Nr. 3 D-Dur **459**
Symphonie Nr. 4 c-moll (Tragische Symphonie) **460**
Symphonie Nr. 5 B-Dur **460**
Symphonie Nr. 6 C-Dur (Die kleine Symphonie) 459, **460**
Symphonie Nr. 7 h-moll (Die Unvollendete) 457, 459, **460**
Symphonie Nr. 8 C-Dur (Die Große Symphonie) 459, **460**
Symphonisches Fragment E-Dur 460
Walzer 458
Wandererphantasie 283
Winterreise 459
Schuch, Ernst von, 487
Schuman, William, 461
A Free Song 461
A Song of Orpheus 461
Credendum 461
Judith 461
New England Triptych 461
Symphonie Nr. 5; 461
Symphonie Nr. 6; 461
Symphonie Nr. 8; 461
Undertow 461
Schumann, Clara, 85, 461, *462*
Schumann, Robert, 15, 28, 38, 84, 130, 187, 189, 258, 282 f, 308, **461 ff**, *462*, 538
Allegro mit Introduktion für Klavier und Orchester in d-moll 465
Carnaval 462
Cellokonzert a-moll **465**
Chorwerke 465 f
Davidsbündlertänze 462
Dichterliebe 463
Eichendorff-Liederkreis 462
Frauenliebe und -leben 462
Geigen-Phantasie 465
Das Glück von Edenhall 466
Heine-Liederkreis 462
Kinderszenen 462, **465**
Klavierkonzert a-moll 462; 465
Der Königssohn 466
Konzertstück für vier Hörner und Orchester in F-Dur 465
Kreisleriana 229, 462
Messe in e-moll 466
Neujahrslied 466
Ouvertüre zu »Genoveva« 464
Ouvertüre zu »Manfred« 464 f
Ouvertüre, Scherzo und Finale E-Dur **464**
Papillons 462
Das Paradies und die Peri **466**
Phantasiestücke 462
Phantasie C-Dur für Klavier 462
Phantasie für Violine und Orchester in a-moll 465
Requiem für Mignon 466
Der Rose Pilgerfahrt 466
Des Sängers Fluch 466
Sonate in g-moll für Klavier 462
Symphonie Nr. 1 B-Dur (Frühlingssymphonie) **463**
Symphonie Nr. 2 C-Dur **463**
Symphonie Nr. 3 Es-Dur (»Rheinische«) **463 f**
Symphonie Nr. 4 d-moll **464**
Symphonische Etüden für Klavier 462
Szenen aus Goethes »Faust« 466
Toccata für Klavier 462
Violinkonzert in d-moll 465
Vom Pagen und der Königstochter 466
Zigeunerleben 466
Schütz, Heinrich, 174, **466 f**
Auferstehungshistorie 466
Beckersche Psalmen 466
Cantiones sacrae 466
Dafne 467
Deutsches Magnificat 467
Geistliche Chormusik 467
Geistliche Gesänge (Deutsche Messe) 467
Glückwünschung des Apollinis und der neun Musen 467
Italienische Madrigale 466
Kleine Geistliche Konzerte I und II; 466
Musikalische Exequien 466
Orpheus 467
Passionen 467
Psalm 119; 467
Psalmen Davids 174, 466
Die sieben Worte 467
Symphoniae Sacrae I; 466
Symphoniae Sacrae II; 467
Symphoniae Sacrae III; 467
Weihnachtsoratorium 467
Schweinitz, Wolfgang von, 79, 419
Scott, Tony, 567
Searle, Humprey, 15
Sechter, Simon, 101, 508
Sekles, Bernhard, 224
Serocki, Kazimierz, 27
Sessions, Roger, 125, 354

Shapey, Ralph, 567
Sibelius, Jean, 357, **467 f**, *468*, 516, 526
Eine Sage 467
Finlandia 467
Jungfruburen 468
Karelia-Suite 467
Lemminkäinen in Tuonela 467
Lemminkäinen und die Jungfrauen von Saari 467
Lemminkäinen zieht heimwärts 467
Nächtlicher Ritt und Sonnenaufgang 467
Der Schwan von Tuonela 467
Symphonien 467
Tapiola 467
Valse triste 468
Vier Legenden 467
Violinkonzert d-moll 468
Voces intimae 468
Sinding, Christian, 191
Frühlingsrauschen 191
Skrjabin, Alexander, 115, **468 ff**, 475, 509
Mysterium 469
Symphonie Nr. 1 E-Dur (Hymne an die Kunst) **469**
Symphonie Nr. 2 c-moll **469**
Symphonie Nr. 3 c-moll (Le poème divin, Das göttliche Gedicht) **469 f**
Symphonie Nr. 4 (Poème de l'extase) 470
Symphonie Nr. 5 (Prométhée, Poème du Feu) 469, **470**
Smetana, Bedřich, 283, **470 ff**
Aus Böhmens Hain und Flur 470, **472**
Aus meinem Leben 470
Blanik 470, **472**
Die Brandenburger in Böhmen 471
Dalibor 471
Das Geheimnis 471
Hakon Jarl 470
Der Kuß 471
Libussa 471
Mein Vaterland (Má vlast) 240, 470, **471 f**
Die Moldau 470, **471 f**
Richard III., 470
Šarká 470, **472**
Tabor **470**
Die Teufelswand 471
Die verkaufte Braut 240, 470, **471**
Vyšehrad 470, **471**
Wallensteins Lager 470
Zwei Witwen 471
Sokolowsky, Victor, 207
Sondheim, Stephen, 472 f
A Funny Thing Happened on the Way to the Forum 472
A Little Night Music (Das Lächeln einer Sommernacht) 472
Anyone Can Whistle 472
Assassins 472
Company 472
Follies 472
The Frogs 472
Into the Woods (Ab in den Wald) 472
Marry Me a Little 472
Merrily We Roll Along 472
Pacific Overtures 472
Sunday in the Park with George 472
Sweeny Todd, the Demon Barber of Fleet Street 472
Spohr, Louis, 67, 420, **473**, 538
Der Berggeist 474
Faust 474
Jessonda 474
Klarinettenkonzert e-moll 474
Klarinettenkonzert Es-Dur 474
Die letzten Dinge 474
Opern 473
Oratorien 473
Quintette 473
Solokonzerte 473
Streichquartette 473
Symphonien 473
Symphonien Nr. 2–5; 474
Violinkonzert Nr. 7 e-moll 474
Violinkonzert Nr. 8 a-moll »In Form einer Gesangsszene« 474
Zemire und Azor 47
Spontini, Gasparo, 324, 51
Stamitz, Johann, Carl und Anton, 474 f
La promenade royale 474 f
Steffani, Agostino, 198
Stephan, Rudi, 475
Die ersten Menschen 475
Liebeszauber 475
Lieder 475
Musik für Geige und Orchester 475
Musik für Orchester 475
Musik für sieben Saiteninstrumente 475
Stockhausen Karlheinz, 113, 215, 248, 260, 320, 358, 419, 524, 436, **476 ff**, *476*, 578
Aus den sieben Tagen 477
Carré 477
Donnerstag, Samstag und Montag aus LICHT 477, **478 f**
Gesang der Jünglinge **477**
Gruppen 477
Hymnen **477 f**
Inori 477
Klavierstück XI; 477
Kontakte 477
Kontrapunkte 477
Kreuzspiel 476
LICHT 477, **478 f**
Mantra 477
Parkmusiken 238
Sirius 477, **478**
Sternklang 477
Telemusik 477
Zyklus für einen Schlagzeuger 477
Stolz, Robert, 480
Auf der Heide blühn die letzten Rosen 480
Die ganze Welt ist himmelblau 480
Du sollst der Kaiser meiner Seele sein 480
Frühling in Wien 480
Hochzeit am Bodensee 480
Im Prater blühn wieder die Bäume 480
Mein Liebeslied muß ein Walzer sein 480
Salome 480
Trauminsel 480
Vor meinem Vaterhaus steht eine Linde 480
Wien wird bei Nacht erst schön 480
Straus, Oscar, 481
Ein Walzertraum 481
Eine Frau, die weiß, was sie will 481
Der letzte Walzer 481
Die Musik kommt 481
Strauß, Eduard, 482
Strauß, Johann, (Vater) 269, **482**
Radetzkymarsch 482
Strauß, Johann, (Sohn) 270, 327, **482 ff**, 508
Accelerationen 483
An der schönen blauen Donau 482
Annen-Polka 483
Auf der Jagd 483
Bei uns z'Haus 483
Champagner-Polka 483
Eine Nacht in Venedig 483, **484 f**
Eljen a Magyar 483
Die Fledermaus **483**, *484*
Frühlingsstimmen 483
Gschichten aus dem Wienerwald 483
Im Krapfenwald 483
Indigo (von Ernst Reiterer bearbeitet als »Tausendundeine Nacht«) 483
Kaiser-Walzer 483
Karneval in Rom 483
Künstlerleben 483
Leichtes Blut 483
Liebeslieder 483
Morgenblätter 483
Perpetuum mobile 483
Pizzikato-Polka 483
Rosen aus dem Süden 483
Seid umschlungen, Millionen 483
Sinngedichte 482
Tritsch-Tratsch-Polka 483
Unter Donner und Blitz 483
Wein, Weib und Gesang 483
Wiener Blut 483, **485 f**
Wiener Bonbons 483
Wo die Zitronen blühn 483
Der Zigeunerbaron 483, **485**
Strauß, Josef, 486
Allerlei 486
Aquarelle 486
Auf Ferienreisen 486
Aus der Ferne 486
Delirien 486
Dorfschwalben aus Österreich 486
Dynamiden 486
Eingesendet 486
Eislauf 486
Extempore 486
Feuerfest 486
Flattergeister 486
Frauenherz 486
Frauenwürde 486
Frohsinn 486
Die Gazelle 486
Heiterer Mut 486
Jockey 486
Künstlerkaprice 486
Die Libelle 486
Marienklänge 486
Mein Lebenslauf ist Lieb und Lust 486
Pêlemêle 486
Pizzicato-Polka 486
Plappermäulchen 486
Sphärenklänge 486

Springinsfeld 486
Transaktionen 486
Strauss, Richard, 30, 46, 125, 140, 148, 152, 234, 296, 357, 441, 455, **487 ff**, *487*, 509
Die ägyptische Helena 489
Alpensymphonie 495, **498**
Also sprach Zarathustra 495, **497**
Arabella 487, 489, **494 f**
Ariadne auf Naxos 487, **492 f**, *492*
Bläser-Serenade Es-Dur 495
Der Bürger als Edelmann 495
Burleske d-moll für Klavier und Orchester 495
Capriccio 488, 489, **495**
Daphne 488, **489**
Don Juan 487, 495, **496**
Don Quixote 495, **497**
Duett-Concertino 496
Ein Heldenleben 495, **497 f**
Elektra 226, 487, 488, **490**
Feuersnot 487
Die Frau ohne Schatten 487, **493 f**
Friedenstag 488, 489
Guntram 487
Hornkonzert Nr. 2 Es-Dur 495
Intermezzo 488
Josephslegende 489
Die Liebe der Danae 488, 489
Metamorphosen 495
Oboenkonzert 496
Der Rosenkavalier 487, **490 ff**, *491*
Salome 487, **489 f**, *489*, 509
Schlagobers 489
Die schweigsame Frau 489
Sinfonia domestica 495
Sonatine Es-Dur 495
Sonatine F-Dur 495
Symphonie d-moll 495
Symphonie f-moll 495
Till Eulenspiegels lustige Streiche 148, 487, 495, **496**
Tod und Verklärung 487, 495 f
Vier letzte Lieder 488
Violinkonzert d-moll 495
Strawinsky, Igor, 30, 65, 91, 115, 119, 125, 152, 160, 164, 170, 172, 215, 217, 230, 233, 293, 298, 381, 422, 437, **498 ff**, *499*, *500*, 524
Agon **505**
Apollon musagète (Apollo der Musenführer) 500, **504**
Bläsersymphonie 499, 505
Canons funèbres 500
Cantata 499 f
Canticum sacrum 500
Capriccio für Klavier und Orchester **506**
Concerto für Klavier und Blasinstrumente **506**
Dances concertantes 505
Ebony Concerto 500, 505
Elegy for J. F. K. 500
Feuervogel 499, **501**
The Flood 500
Gorodetzky-Lieder 499
L'histoire du soldat (Die Geschichte vom Soldaten) 498, 499, **503**
Japanische Lieder 499
Jeu de cartes (Ein Kartenspiel) 500, **504**
Klaviersonate fis-moll 499
Konzert für Kammerorchester Es-Dur (Dumbarton Oaks Concerto) 505
Der Kuß der Fee 498, 506
Messe 500
Movements for piano and orchestra **506**
Les noces (Die Bauernhochzeit) 499, **503**, 506
Oedipus Rex 500, **503 f**
Oktett für Bläser 499
Orpheus 500, **504**
Persephone 500
Petruschka 499, **501 f**, 506
Psalmensymphonie 91, 505, **506**
Pulcinella 498, 499, **503**
Quatre chants russes 498
The Rake's Progess (Der Wüstling) 498, 500, **504 f**
Renard 499
Requiem Canticles 500
Le sacre du printemps (Das Frühlingsopfer) 30, 137, 245, 499, 501, **502 f**, *502*
Scènes de Ballet 505
Sturmwolke 499
Symphonie in C 505
Symphony in three movements 505
Three songs from William Shakespeare 500
Violinkonzert **506**
Suk, Josef, 311
Sullivan, Arthur, 246, **507**
Ivanhoe 507
Der Mikado 246, **507**
Suppé, Franz von, 270, 327, **508 f**
Banditenstreiche 508
Boccaccio **508 f**
Dichter und Bauer - Ouvertüre 508
Fatinitza 508
Flotte Bursche 508
Leichte Kavallerie 508
Das Pensionat 508
Die schöne Galathee **508**
Suslin, Viktor, 193
Szymanowski, Karol, 509
Gesänge eines verliebten Muezzins 509
Hagith 509
Harnasie (Bergbanditen) 509
König Roger 509
Stabat mater 509
Symphonie concertante 509
Symphonie Nr. 1; 509
Symphonie Nr. 3 »Lied der Nacht« 509
Symphonie Nr. 4; 509
Tal, Josef, 510
Ashmedai 510
Der Garten 510
Massada – 967; 510
Der Turm 510
Die Versuchung 510
Tansman, Alexander, 195
Tausig, Karl, 283
Telemann, Georg Philipp, 19, 26, **510 f**
Die Auferstehung 511
Bratschenkonzert G-Dur 511
Emma und Eginhard 511
Flötenkonzert D-Dur 511
Frühlings-Kantate »Alles redet und singet« 511
Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus 511
Der geduldige Sokrates 511
Ino 511
Kanarienvogel-Kantate 511
Der Messias 511
Der neumodische Liebhaber Damon 511
Oboenkonzert e-moll 511
Pimpinone oder Die ungleiche Heirat 511
Quartette 511
Schulmeister-Kantate 511
Seliges Erwägen 511
Singende Geographie 511
Sonaten 511
Tafelmusik 511
Der Tag des Gerichts 511
Die Tageszeiten 214, 511
Der Tod Jesu 511
Trio-Sonaten 511
Trompetenkonzert D-Dur 511
Thomas, Ambroise, 162, 312, **511 f**
Le Caïd 511
Chorwerke 512
La Gipsy 511
Hamlet 511
Kammermusik 512
Klavierstücke 512
Mignon 511, **512**
Le Songe d'une Nuit d'Eté 511
Thompson, Virgil, 125, 181
Tiessen, Heinz, 510, 541
Tippett, Michael, 513 f
A Child of our Time (Ein Kind unserer Zeit) **513**
The Ice Break (Der Eisgang oder Wenn das Eis bricht) 513, **514**
King Priam 513
The Knot Garden (Der Irrgarten) **513 f**
The Mask of Time 513
The Midsummer Marriage (Die Mittsommernachtshochzeit) **513**
Tischtschenko, Boris, 448
Toch, Ernst, 514 f
Big Ben Variationen 514
Cellokonzert 514
Fuge über die Geographie 514
Klavierkonzert Nr. 1; 514
Die Prinzessin auf der Erbse 514
Symphonie Nr. 3; 515
Tomášek, Jan Václav, 515, 542
Dithyramben 515
Eklogen 515
Klavierkonzerte 515
Klaviersonaten 515
Klaviertrio 515
Opern 515
Rhapsodien 515
Symphonien 515
Torelli, Giuseppe, 540
Trapp, Max, 68, 510
Trojahn, Manfred, 79, 419, **515 f**, 515
Architectura caelestis 516
Enrico quarto 516
5 See-Bilder 516
Streichquartett 516
Symphonien 516
Symphonie Nr. 2; 516
... une campagne noire de soleil (... ein Land schwarz von der Sonne) 516

Tschaikowski, Pjotr Iljitsch, 140, 150, 230, 404, 498, **516 ff**, *517*
Capriccio italien 518
Dornröschen (La Belle au Bois Dormant) 517, 518, **520**
Eugen Onegin 517, **518 f**, *519*
Francesca da Rimini 518
Klavierkonzert Nr. 1 b-moll; 517 f, **523**
Klavierkonzert Nr. 2 G-Dur; **523**
Klavierkonzert Nr. 3 Es-Dur; **523**
Der Nußknacker 517, 518, **521**
Pique Dame 517, 518, **519 f**
Romeo und Julia 518
Schwanensee 517, **518**
Streicherserenade C-Dur 518
Streichquartett D-Dur 518
Streichquartett es-moll 518
Streichquartett F-Dur 518
Symphonie Nr. 1 g-moll (Winterträume) 517, **521**
Symphonie Nr. 2 c-moll 517, **521**
Symphonie Nr. 3 D-Dur 517, **521**
Symphonie Nr. 4 f-moll 518, **521 f**
Symphonie Nr. 5 e-moll 518, 521, **522**
Symphonie Nr. 6 h-moll (Pathétique) 517, 518, 521, **522 f**
Variationen über ein Rokokothema 518
Violinkonzert D-Dur 517 f, **523 f**
Tscherepnin, Alexander, 524
Die Frau und ihr Schatten 524
Die Fresken von Adschanta 524
Die Hochzeit der Sobeide 524
Klavierkonzerte 524
Konzert für Mundharmonika 524
OI-OI 524
Symphonien 524
Trepak 524
Tscherepnin, Nikolai, 350, 388
Tunder, Franz, 20
Tynann, Kenneth 296
Oh Calcutta 296
Varèse, Edgar, 15, 115, 245, 375, **525 f**, 568
Amériques 525
Arcana **526**
Déserts (Einöden) 525 f
Ecuatorial 525
Hyperprism 525
Integrales 525
Ionisation 525
Nocturnal 526
Octandre 525
Poème électronique 526
Velte, Eugen Werner 419
Vaughan Williams, Ralph, 526 f
Fantasie über ein Thema von Thomas Tallis 526 f
Job 527
The Lark Ascending (Die aufsteigende Lerche) 527
Magnificat 527
Riders to the Sea 527
Sancta Civitas 527
Symphonie Nr. 1 »Sea Symphony« 527
Symphonie Nr. 2 »Londoner« 515, 527
Symphonie Nr. 3 »A Pastoral Symphony« 52
Symphonie Nr. 4; 527
Symphonie Nr. 7 »Sinfonia Antarctica« 527
Verdi, Giuseppe, 10, 15 f, 50, 70, 282 f, 324, 385, 398, **527 ff**, *527*
Aida 528, 529, **535 ff**, *535*
Alzira 529
Attila 529
Un ballo in maschera (Ein Maskenball) 528, 529, **533**
La battaglia di Legnano 528, 529
Il Corsaro 529
Don Carlos 528, 529, **534 f**
I due Foscari 528, 529
Ernani 528 f
Falstaff 528, 529, **537 f**, *537*
La forza del destino (Die Macht des Schicksals) 528 f, 534
Giovanna d'Arco 528 f
I Lombardi alla prima crociata 528, 529
I masnadieri 528, 529
Luisa Miller 528, 529
Macbeth 528, 529, **530 f**
Nabucco 16, 528, **529 f**
Oberto, conte di San Bonifazio 527, 529
Othello 528 f, *536*, 537
Requiem 528
Rigoletto 528, 529, **531**
Simone Boccanegra 528, **529**
Stiffelio 529
Streichquartett e-moll 528
La Traviata 528, 529, **532 f**
Il trovatore (Der Troubadour) 528, 529, **531 f**
Les vêpres siciliennes (Die sizilianische Vesper) 528, 529
Veress, Sandor, 229
Vieuxtemps, Henri, 538
Villa-Lobos, Heitor 179, **538 ff**, *539*
Amazonas 539
Bachianas Brasileiras 539
Chansons typiques brésiliennes 540
Chôros 539
Danças Características Africanas 539
Descobrimento do Brasil (Die Entdeckung Brasiliens) 539
Momoprecoce 540
New York Sky-Line 540
La Prole do Bebê 540
Rudepoema 540
Uirapuru (Der verzauberte Vogel) 539
Xangô 540
Vivaldi, Antonio, 14, 19, 333, 434, **540**
L'estro armonico 540
Il cimento dell'Armonia e dell'Invenzione (Die Erprobung der Harmonie und der Erfindung) 540 f
Instrumentalwerke 540
Judith 540
Konzerte 540
Opern 540
Le quattro stagioni (Die vier Jahreszeiten) **540 f**
La stravaganza 540
Triosonaten 540
Violinsonaten 540
Vokalwerke 540
Vogel, Wladimir, 275, **541 f**
Arpiade 541
Cellokonzert 542
Epitaffio per Alban Berg 541
Flucht 542
Jona ging doch nach Ninive 542
Komposition für ein und zwei Klaviere 541
Passacaglia 542
Ritmica ostinata 542
Sinfonia fugata 541
Spiegelungen 542
Thyl Klaas 541
Tripartita 542
Violinkonzert 542
Wagadus Untergang durch die Eitelkeit 54
Vogler, Georg Joseph, 324, 558
Voříšek, Jan Václav, 542
Impromptus für Klavier 542
Rhapsodien für Klavier 542
Wagner, Richard, 10, 13, 15, 50, 61, 70, 83, 101, 119 f, 128, 133, 147, 167, 184, 188, 235, 240, 258, 282 f, 296, 308 f, 312, 320, 324, 334, 384, 476, 482, 528, **543 ff**, *543*, 558, 564 f
Der Fliegende Holländer 473 f, 543, 545, **546**
Götterdämmerung 545, **552**
Lohengrin 543, 544, 545, **547**
Die Meistersinger von Nürnberg 543, 544, 545, **548**, *549*
Parsifal 81, 545, **552 ff**, *553*
Das Rheingold 544, 545, **550**
Rienzi 543, 545
Der Ring des Nibelungen 81, 544, 545, **550 ff**
Siegfried 545, **551 f**, *551*
Siegfried-Idyll 545
Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg 543, 544, **546 f**
Tristan und Isolde 172, 544, 545, **547 f**
Die Walküre 544, 545, **550 f**
Wesendonck-Lieder 544 f
Wagner-Régeny, Rudolf, 314, **554**
Die Bürger von Calais 554
Die Fabel vom seligen Schlächtermeister 554
Der Günstling 554
Johanna Balk 554
Moschopulos 554
Sganarelle 554
Walton, William Turner, 215, 554 f
Belshazzar's Feast 555
Façade 555
Symphonie Nr. 1; 555
Troilus and Cressida 555
Violinkonzert 555
Webber, Andrew Lloyd, 555 ff
Aspects of Love 555
Cats 555, **556 f**
Evita 555, **556**
Jesus Christ Superstar 295, **555 f**
Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat 555
The Phantom of the Opera (Das Phantom der Oper) 555, **557 f**
Requiem 555
Song and Dance 555
Starlight Express 555
Weber, Carl Maria von, 60, 67, 116, 122, 282, 309, 324, 498, 543, **558 ff**
Abu Hassan 558
Aufforderung zum Tanz 558
Bühnenmusiken 558
Chöre 558

Concertino für Horn und Orchester e-moll 559
Concertino für Klarinette und Orchester e-moll 559
Euryanthe 558 f
Fagottkonzert in F-Dur 559
Der Freischütz 558, **559 f**
Jubel-Kantate 558
Jubel-Ouvertüre 559
Klarinettenkonzert in Es-Dur 559
Klarinettenkonzert in f-moll 559
Klarinettenquintett 559
Klavierkonzert in C-Dur 559
Klavierkonzert in Es-Dur 559
Klavierquartett 559
Konzertstück für Klavier und Orchester f-moll 559
Lieder 558
Messe Es-Dur 558
Oberon 558, 559
Peter Schmoll 558
Polacca brillante 283
Symphonie in C-Dur 559
Variationen für Klaviertrio und Klarinette 559
Webern, Anton (von), 16, 81, 160, 233, 354, 375, 387, 441, 476, 500, **560**, 564
Drei Stücke für Cello und Klavier 560
Fünf Sätze für Streichquartett 560
Fünf Stücke für Orchester 560
Kantaten 560
Konzert für neun Instrumente 560
Passacaglia 560
Quartett für Violine, Klarinette, Tenorsaxophon und Klavier 560
Sechs Bagatellen für Streichquartett 560
Sechs Stücke für großes Orchester 560
Streichquartett 560
Streichtrio 560
Symphonie 560
Variationen für Klavier 560
Variationen für Orchester 560
Vier Stücke für Violine und Klavier 560
Weill, Kurt, 16, 92, 125, 140, 161, 254, **561 ff**
Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny 561, **563**
Berliner Requiem 561
Die Bürgschaft 561
Down in the Valley 562
Die Dreigroschenoper 561, **562 f**, *562*
Der Jasager 561
Knickerbocker Holiday 562
Konzert für Violine und Blasorchester 561
Lady in the Dark 562
Lost in the Stars 562
Love Life 562
Na und? 561
One Touch of Venus 562
Der Protagonist 561
Royal Palace 561
Die sieben Todsünden 561
Der Silbersee 561
Street Scene 562
Der Zar läßt sich photographieren 561
Wellesz, Egon, 563 f
Alkestis 564
Die Bakchantinnen 564
Prosperos Beschwörung 564
Symphonien 564
Whiteman, Paul, 175, 192, 385
Widor, Charles Marie 52
Willaert, Adrian 174
Wolf, Hugo, 564 f
Christnacht 564
Der Corregidor 564
Eichendorff-Lieder 564
Elfenlied 564
Der Feuerreiter 564
Goethe-Lieder 564
Italienische Serenade 564
Italienisches Liederbuch 564
Lieder nach Gedichten von Michelangelo 564
Manuel Venegas 564
Mörike-Lieder 564
Penthesilea 564
Spanisches Liederbuch 564
Streichquartett in d-moll 564
Wolf-Ferrari, Ermanno, 565 f
La Cenerentola 565
Concertino idillico 565
Concertino-Suite 565
La Dama boba (Das dumme Mädchen) 565
Il Campiello 565
Kammersymphonie B-Dur 565
Kleines Konzert 565
Die neugierigen Frauen 565
Orchesterdivertimento D-Dur 565
Die schalkhafte Witwe 565
Der Schmuck der Madonna 565
Sly 565
Streichquartett e-moll 565
Streichquintett C-Dur 565
Susannens Geheimnis 565, **566**
Trittico 565
Venezianische Suite 565
Die vier Grobiane 565, **566**
Violinkonzert D-Dur 565
La vita nuova 565
Wolpe, Stefan 168, **567**
Chamber Piece Nr. 1; 567
Chamber Piece Nr. 2; 567
Enactments 567
Piece for three instrumental Units 567
Quartet for Trumpet, Tenor and Saxophone, Percussion and Piano 567
Symphony for Orchestra 567
Xenakis, Iannis 320, **568 f**
Aïs 568
Akea 569
Diatope 568
Empreintes 568
Erikhthon 568
Jalons 569
La Légende d'Eer 568
Metastasis **569**
Nomos Gamma 568 f
Pithoprakta 568, **569**
Syrmos 568
Terrêtektorh 568, **569**
Youmans, Vincent, 570
Carioca 570
I want to be happy 570
No, no Nanette 570
Orchids in the Moonlight 570
Rainbow 570
Tea for two 570
Two little Girls in Blue 570
Wildflower 570
Young, La Monte, 181, 415, 421
Yun, Isang 73, **570 ff**
Geisterliebe 571
Mugong-Dong 571
Om mani padme hum 571
Reak 571
Sim Tjong 571, *571*; **572**
Solokonzerte 571
Symphonie Nr. 5; 572
Der Traum des Liu Tung 571, **572**
Träume **572**
Die Witwe des Schmetterlings 571, **572**
Zelenka, Jan Dismas, 573
Zeller, Carl, 573 f
Joconde 573
Der Kellermeister 573
Der Obersteiger 573
Der Vogelhändler 245, 573, **574**
Zelter, Karl Friedrich, 316, 324
Zemlinsky, Alexander (von) 262, 441, **575 f**
Eine florentinische Tragödie **575**
Lyrische Symphonie **575 f**
Zender, Hans, 576 f
Canto IV, 576
5 Cantos 576
Jours de Silence 576
Schachspiel 576
Stephan Climax 576, **577**
Die Wüste hat 12 Ding 576
Zeitströme 576
Ziehrer, Carl Michael, 577
Fächer-Polonaise 577
Faschingskinder 577
Fesche Geister 577
Hereinspaziert 577
Das Herz ist nur ein Uhrwerk 577
Die Landstreicher 577
Loslassen 577
Nachtschwärmer 577
Schönfeld-Marsch 577
Sei gepriesen, du lauschige Nacht 577
Weana Madln 577
Wiener Bürger 577
Zauber der Montur 577
Zimmermann, Bernd Alois, 33, 196, 260, 476, **578 ff**, *578*
Alagoana (Caprichos Brasileiros) 578
Antiphonen für Viola und 25 Instrumentalisten 579 f
Canto di speranza 580
Cellokonzert en forme de pas de trois 579
Dialog für zwei Klaviere und großes Orchester 580
Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne 579, **582**
Instrumentalkonzerte **579 f**
Intercomunicazione per violoncello e pianoforte 579
Konzert für Oboe und kleines Orchester 578, 579
Konzert für Trompete in C und Orchester 578, 579
Konzert für Violine und großes Orchester 578, 579
Lob der Torheit 578

Monologe 580
Musique pour les soupers du Roi Ubu 579, **581**
Omnia tempus habent 578
Perspektiven 578
Photoptosis 579, **581**
Présance 579 f
Requiem für einen jungen Dichter 579, **581 f**
Die Soldaten 579, **580 f**, *580*
Solosonate für Viola 578
Sonate für Cello solo 579
Stille und Umkehr 579, **582**
Symphonie in einem Satz für großes Orchester 578
Tratto 579
Tratto II, 579
Zimmermann, Udo, 582 ff
Gib Licht meinen Augen, oder ich entschlafe des Todes 584
L'homme – Meditationen für Orchester nach Eugène Guillevic 583
Levins Mühle 582
Mein Gott, wer trommelt denn da? – Reflexionen für Orchester 583 f
Pax Questuoso (Der klagende Friede) 583
Reflexionen für Kammerorchester nach Ernst Barlach – Sieh, meine Augen 583
Der Schuhu und die fliegende Prinzessin 582, **583**
Sinfonia come un grande lamento 583
Weiße Rose 582, 583, **584**
Die wundersame Schustersfrau **583 f**
Zimmermann, Walter, 585 f
Ataraxia (Unerschütterlichkeit) 585
Die Blinden **585 f**
Inselmusik 585
Lokale Musik 585
Streichquartett Nr. 2; 440

Abbildungsnachweis

Archiv Dr. Karkosch, Gilching 149, 386;
Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin 18, 38, 84, 85, 123, 317, 330, 389, 399, 406, 410, 429, 458, 462, 468, 517, 527, 535;
Archiv Leduc 321;
Atlantis Verlag, Zürich (aus: Lisa M. Peppercorn, Heitor Villa – Lobos) 539;
Bertelsmann Verlag 22;
Betz, Rudolf, München 537;
Bildarchiv Engelmeier, München 165, 339;
Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin 241, 534;
Bilderdienst Süddeutscher Verlag, München 155, 295;
BMI Archives 129;
Camera Press/Interfoto 92, 126;
dpa/Keystone/Ruckstuhl 113;
Editions Minkoff, Genève (aus: François Lesure, Claude Debussy) 133, 136, 433;
Fotomuseum im Stadtmuseum München 282;
Historisches Bildarchiv, Bad Berneck 46, 549;
Historisches Museum der Stadt Wien/Archiv für Kunst und Geschichte 34;
Historisches Porträtarchiv, Berlin 199;
Interfoto, München 30, 66, 126, 176, 225, 261, 288, 447;
Kilian, Hannes, Wäschenbeuren 72, 202, 220, 271, 393, 502, 580;
Kirchbach, Anne, Stamberg 364, 377, 443;
Lauterwasser, Siegfried, Überlingen/Bodensee 551;
Mahler, Anna, Spoleto 297;
Moses, Stefan, München 152, 216;
Mozart Museum, Salzburg 332;
Neumeister, Werner, München 36, 64, 82, 146, 369, 428, 484, 491, 571;
Österreichische Nationalbibliothek, Wien 298;
Paul Sacher Stiftung, Basel 499 (Privatfoto), 500 (Antony Armstrong-Jones);
Peitsch, Peter, Hamburg 402, 492, 553;
Sächsische Landesbibliothek, Abt. Deutsche Fotothek, Dresden 335;
Schirmer/Mosel Verlag, München 427;
Stockmeier, Fritz, Bielefeld 10;
Ullstein Bilderdienst, Berlin, 103, 109, 150, 167, 201, 264, 272, 404, 440, 562;
VAM 60, 69, 98, 112, 159, 185, 207, 219, 237, 243, 250, 341, 351, 352, 358, 476, 487, 536, 537, 543, 578.

In einigen Fällen konnte der Rechteinhaber nicht ermittelt werden.

Orbis

Die Welt der klassischen Musik in einem Band.

**Für Kenner zum schnellen Nachschlagen,
für Laien die ideale Einführung.**

Musiktheater- und Konzertführer in einem Band.

**Von A-Z die wichtigsten Komponisten und ihre Werke
mit Inhaltsangaben und Darstellungen
des musikalischen Aufbaus und Verlaufs.**

Namens- und Werkregister zur schnellen Orientierung.

**Zahlreiche Abbildungen mit
Szenenfotos von Bühnenwerken, Komponistenporträts
und Wiedergaben von Handschriften.**

ISB N 3-572-00706-2

9 783572 007066

048 00706