



2|2009

Informationen für
Bühne und Orchester

Von Italien inspiriert

Bohuslav Martinů „Mirandolina“

Ein Stern geht wieder auf

Emmanuel Chabriers Operette „L'Étoile“

Die Abwesenheit der Stimme

Neue Projekte von Beat Furrer

4

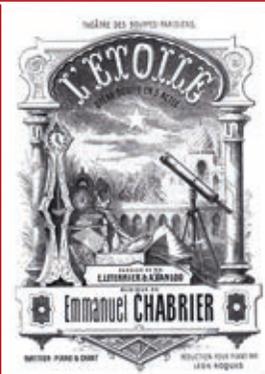


Tschechischer Weltbürger, von Italien inspiriert

Zu Martinůs „Mirandolina“

50 Jahre ist es her, seit sich in Prag für Bohuslav Martinů lustige Oper „Mirandolina“ nach Goldoni erstmals der Vorhang hob. Das Werk, das an Rossinis Motorik denken lässt, fiel einst durch die Raster der gültigen Stile. Eine Wiederentdeckung verdient es zum Jubiläum allemal.

6



Ein Stern geht wieder auf

Chabriers Operette „L'Étoile“ erscheint in der Reihe „L'Opéra français“

Emmanuel Chabrier war ein Außenseiter unter den Komponisten seiner Zeit und besonders unter den Meistern der Operette. Doch mit „L'Étoile“ machte er dem Repertoire ein funkelnendes Geschenk, das nun in der Urtext-Edition von Hugh Macdonald auf eine verlässliche editorische Basis gestellt wird.

8

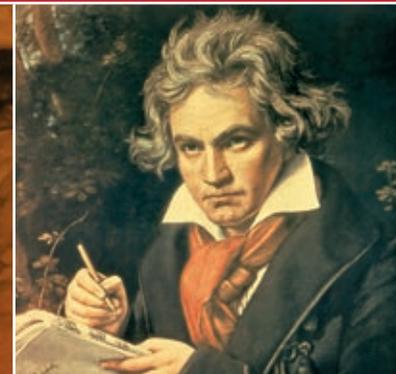


Atemberaubende Aktualität

Silke Leopold über ihr Händel-Buch

Mit ihrer jüngsten Publikation hat die Heidelberger Musikprofessorin Silke Leopold den Kosmos der Händel-Opern geordnet und auf allgemein verständliche Weise dargestellt. [t]akte konnte der Autorin einige Fragen zum Buch und seinem Gegenstand stellen.

12



Auf dem neuesten Stand

Beethovens Violinkonzert in der Neuedition von Jonathan Del Mar

Man sollte denken, dass Beethovens Violinkonzert in einer definitiven Form vorliegt. Doch die gängigen Ausgaben erweisen sich in vielen Details als fehlerhaft, Anlass für Jonathan Del Mar, das Werk komplett neu zu edieren und den Musikern von heute eine verlässliche Basis zu geben.

Oper / Operette

Tschechischer Weltbürger, von Italien inspiriert.
Zu Martinůs „Mirandolina“ **4**

Ein Stern geht wieder auf.
Chabriers Operette „L'Étoile“ in der Reihe „L'Opéra français“ **6**

Atemberaubende Aktualität
Silke Lepold über ihr Händel-Buch **8**

Oper / Operette

Außergewöhnliche Perlenkette. Händels „Ezio“ neu in der Hallischen Händel-Ausgabe **10**

Unvermeidliche Happy Ends
Opern im Haydn-Jahr 2009 **11**

Instrumentalmusik / Oratorium

Auf dem neuesten Stand
Beethovens Violinkonzert in der Neuedition von Jonathan Del Mar **12**

Neue Einblicke
Die Neuauflage von Mendelssohns Oratorium „Elias“ **13**

Mystiker unserer Zeit
Jean Barraqués Solosonate für Violine vor der Uraufführung durch Carolin Widmann **21**

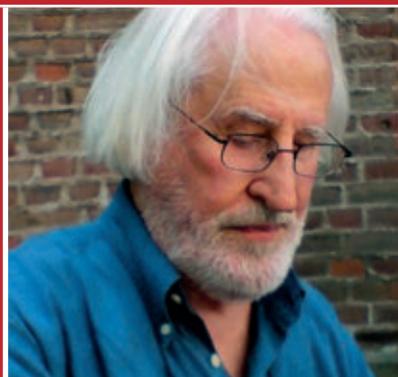
Neue Musik

Fenster zur Innerlichkeit
Am 30. November wird Klaus Huber 85 Jahre alt. Bei Bärenreiter erschienen einige wichtige frühe Werke **14**

Zeitgenossenschaft mit Haltung
Zum 60. Geburtstag von Manfred Trojahn **16**

Die Abwesenheit der Stimme
Neue Projekte von Beat Furrer **18**

14



Fenster zur Innerlichkeit

Am 30. November wird Klaus Huber 85 Jahre alt. Bei Bärenreiter erschienen einige wichtige frühe Werke.

Klaus Hubers Schaffen, für das er mit dem Ernst von Siemens Musikpreis und dem Salzburg Preis 2009 ausgezeichnet wurde, umspannt mehr als ein halbes Jahrhundert. Maßgebliche Kompositionen aus den fünfziger und sechziger Jahren verdienen einen neuen Blick.

16



Zeitgenossenschaft mit Haltung

Zum 60. Geburtstag von Manfred Trojahn

Am 22. Oktober feiert Manfred Trojahn seinen 60. Geburtstag. Robert Maschka geht den Spuren der „alten Formen“ in Trojahns Œuvre nach, um das Moderne zu finden, das sich in allen üppig gefüllten Werkgruppen des Komponisten offenbart.

18



Die Abwesenheit der Stimme

Neue Projekte von Beat Furrer

Beat Furrers neues Musiktheater-Projekt „Wüstenbuch“ nach Texten von Händl Klaus, Ingeborg Bachmann und anderen wird im März 2010 in Basel uraufgeführt. Ein Text des österreichischen Dramatikers steht auch im Zentrum von APON für Orchester und Sprechstimme für Donauschlingen 2009.

20



Alles ein bisschen mehr

Ein Jahr in der Villa Massimo. Charlotte Seither schreibt in und aus Rom

„Nach Rom!“ hieß es für Charlotte Seither, als sie eins der Stipendien für einen Aufenthalt in der berühmten Villa Massimo in Rom erhielt. Seit dem Frühjahr ist die Komponistin nun in der Ewigen Stadt und berichtet für [t]akte von ihren Eindrücken und Erlebnissen.

Neue Musik

Alles ein bisschen mehr
Ein Jahr in der Villa Massimo.
Charlotte Seither schreibt in
und aus Rom **20**

Klaffende Risse, ätherische
Einfärbungen. Pressestimmen
zu Uraufführungen **22**

Philipp Maintz – aktuell **22**

Matthias Pintscher – aktuell **23**

Miroslava Srnka – aktuell **23**

Neue Musik

Komponist, Produzent,
Lehrer, Freund
Zum Tode von Milan Slavický **24**

Rigore Präzision
Der italienische Komponist
Francesco Filidei **26**

„Musik muss singen“
Zum Tode von Nicholas Maw **27**

Klang und Bewegung
Der Komponist Dmitri
Kourliandski **28**

Publikationen

Neue Bücher **29**

Neue CDs und DVDs **30**

Termine / Impressum

Termine (Auswahl) **32**

Impressum **36**

Titelbild: Bohuslav Martinůs „Mirandolina“ bei der Garsington Opera im Sommer 2009 (Photo: Johan Persson/Garsington Opera)

Tschechischer Weltbürger, von Italien inspiriert

Zu Martinůs „Mirandolina“

Wo kann man solch unbekannte Opern kennenlernen? Natürlich beim Wexford-Festival, dem extravaganteren Musiktheaterforum in Irland, das sich der Ausgrabung versunkener Bühnenschätze verschrieben hat und so etwa die komplette Palette der romantischen Opern Heinrich Marschners neu ins Bewusstsein hob. Wen wundert es, dass hier 2002 auch Bohuslav Martinůs *Buffa Mirandolina* neu entdeckt wurde? Nach der Prager Uraufführung 1959, der deutschen Erstaufführung in Essen ein Jahr später und nur seltenen Wiederaufführungen hatte der Zeitgeist dieses einem scheinbar überholten Neoklassizismus verpflichtete Stück in den Schatzen verbannt. Ein brillantes, lebhaftes, mit wohlorganisiertem Orchesterlärm und kunstvollen Vokalenssembles aufwartendes Werk – sollte es für immer dem



Bunte Komödie im Grünen. „Mirandolina“ bei der Garsington Opera im Sommer 2009 (Photos: Johan Persson/Garsington Opera)

50 Jahre ist es her, seit sich in Prag für Bohuslav Martinůs lustige Oper „Mirandolina“ nach Goldoni erstmals der Vorhang hob. Das Werk, das an Rossinis Motorik denken lässt, fiel einst durch die Raster der gültigen Stile. Eine Wiederentdeckung verdient es zum Jubiläum allemal.

Archivschlaf überantwortet bleiben? In diesem Sommer konnte man *Mirandolina* erneut auf einer der Inseln erleben, und zwar bei der Garsington Opera, nicht weit von Oxford.

In mehrerlei Hinsicht hatte *Mirandolina* den Erwartungen avancierter Opernfreunde in der letzten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht recht entsprechen können. Zum einen fehlte der Stoffbearbeitung jener „kritische“, offen oder subkutan gesellschaftsdiagnostische Zug, der zum Beispiel den zur selben Zeit entstandenen *Jungen Lord* von Hans Werner Henze zu einer ansehnlichen Interessanztheit machte (freilich hatte Ingeborg Bachmanns raffiniertes Libretto ungleich mehr Pfiff als Martinůs mit dramaturgischem Geschick, aber ohne literarische Ambition gebautes *Mirandolina*-Textbuch). Zum anderen musste beim italienischen Sujet das zurücktreten, was vielfach Martinůs Werke imprägnierte und ihnen ein besonderes nostalgisches Aroma gab: musikalische Reminiszenzen an seine südböhmische Heimat, die er, der universalistisch-weltläufigste unter den vier tschechischen „Klassikern“ (Smetana, Dvořák und Janáček hatten mehr oder weniger eine bodenständig-nationale Tonsprache entwickelt, auch in einer gewissen Opposition zur deutschen Kulturhegemonie), so oft in seiner Musik beschwor.

Auch Smetana, der Gründervater der tschechischen Musik, hatte sich jahrelang im Ausland aufgehalten und als Kapellmeister in Schweden verdingt. Als Martinů 1923 mit einem kleinen Stipendium nach Paris ging, wollte er zunächst nur ein paar Monate fortbleiben, um bei dem bewunderten Albert Roussel Unterricht zu nehmen (Martinů, lebenslang enorm produktiv, brachte ihm gleich hundert unveröffentlichte Werke als Talentnachweis mit). Aber es kam anders. Zunächst fesselte ihn die künstlerische Atmosphäre der Seine-Hauptstadt mit ihren zahlreich-kontroversen künstlerischen und geistigen Strömungen. Dann vergällte ihm die politische Situation in Mitteleuropa eine Rückkehr. Auch mit dem realsozialistischen Regime wollte Martinů sich nicht arrangieren. In seiner zweiten Lebenshälfte Exilant, lebte er vorwiegend in den USA.

Von seinem Naturell und seiner Biographie her erinnert Martinů deutlich an seinen russischen Kollegen Sergej Prokofiew. Dass dieser seine bedeutende internationale Karriere im Westen aufgab und heimwehkrank ins Imperium Stalins zurückkehrte, schlug ihm zum Unheil aus; die späten Jahre in Russland bedeuteten psychische und physische Qual und vorzeitigen Tod. Prokofiews Opernœuvre zeigt sich ähnlich bunt und von vielerlei Einflüssen bestimmt wie dasjenige Martinůs. Der Sphäre von *Mirandolina* am meisten verwandt scheint Prokofiews große, gestaltenreiche *Buffa Die Verlobung im Kloster* (nach dem selben Mantel- und Degen-Sujet Sheridans wie Roberto Gerhards *La Duenna*).



Der barocke Komödiendichter Carlo Goldoni, den man auch als Seismographen und Verherrlicher italienischer Stadtfolklore bezeichnen könnte, inspirierte selbstverständlich viele Generationen (nicht nur) italienischer Opernkomponisten. Zu den lebenswürdigsten „Goldonisten“ zählte in den Jahrzehnten um die vorletzte Jahrhundertwende der Deutschitaliener Ermanno Wolf-Ferrari, der, mit subtil überzuckertem Kantilenenschmelz, spinnwebfeinem Orchesterkolorit und meist ungetrübt hellem Dur wider den damals übermächtigen Wagnerianismus so etwas wie eine leise Revolution der Italianità zu setzen unternahm. Am bekanntesten wurden seine *Vier Grobiane*.

Wenn man Partituren von Wolf-Ferrari in die Hand nimmt, wundert man sich über ihre Dickleibigkeit, ihr Gewicht, über die Vielzahl der aufgeschriebenen Noten. Klar: Geschwinde Musik braucht viele Notenblätter. Der *Parsifal* war relativ papiersparfam zu komponieren. Und so signalisiert auch das schwere *Mirandolina*-Notenpaket: Hier geht es überwiegend um Presto-Musik. Wenngleich um Klangkunst von recht anderem Zuschnitt als Wolf-Ferraris Goldoni-Vertonungen. Eher denkt man an Rossini, seine stringente und hochgesteigerte Motorik. Martinůs Maschinenstil-Assoziationen sind natürlich vom frühen 20. Jahrhundert geprägt; die

von ihm eloquent gehandhabte Tonsprache der „erweiterten Tonalität“ gibt auch den Stimmcharakteren viele Entfaltungsmöglichkeiten. Dominant ist die Koloratursopran-Equilibristik der Titelfigur, die in einer groß angelegten Arie (in der sechsten Szene des ersten Aktes) ihren Höhepunkt erreicht. Aber auch im unbeschwerten Finalensemble überstrahlt *Mirandolina*s lange ausgehaltenes hohes „A“ die Verlautbarungen der Mitsänger. Die Handlung variiert den Topos der düpierten „hochgestellten“ Verehrer und den Triumph des schlichten ranggleichen Liebhabers: Die charmant-hemdsärmelige Wirtin *Mirandolina* weist die mit allerlei skurrilen Macken daherkommenden Adligen ab und verbindet sich, nach drei kurzweiligen Akten, mit ihrem Kellner – auf dass das Geschäft so richtig blühe. Traditionell italienisches Temperament zeigt Martinů vor allem in dem „Saltarello“-Zwischenspiel vor dem dritten Akt (Martinů weilte 1954 länger in Italien, was ihm die Idee für die „italienischste“ seiner Opern eingab).

Eine komödiantische Wohlgebautheit wie Bohuslav Martinůs *Mirandolina* verdiente allmählich eine belebte Bühnenkarriere – das Repertoire der Opere buffe ist nicht so riesig, als dass man auf diese Italien-Huldigung eines weltgewandten Tschechen verzichten könnte.

Hans-Klaus Jungheinrich

Ein Stern geht wieder auf

Chabriers Operette „L'Étoile“ erscheint in der Reihe „L'Opéra français“

Emmanuel Chabriers *L'Étoile*, 1877 im Théâtre des Bouffes-Parisiens uraufgeführt, war ein großer Erfolg. Das Werk erreichte 47 Aufführungen, um dann wie unzählige andere Operetten der Zeit aus dem Repertoire zu verschwinden.

Unter den Operettenkomponisten war Chabrier ein Außenseiter. Auch wenn seine Karriere mit Operetten begann, als er noch in Diensten des Innenministeriums stand, war er mitnichten ein Experte auf diesem Gebiet. Seine Talente und Ambitionen lagen gleichermaßen auf dem Gebiet der Klaviermusik und der anspruchsvollen Form der Opéra comique. Darüber hinaus war er ein Kenner von Kunst und Poesie und hätte es nie akzeptiert, auf Boulevard-Unterhaltung reduziert zu werden. Aber er hatte einen stark ausgeprägten Sinn für Humor, der seine große musikalische Begabung unterstützte, und mit *L'Étoile* komponierte er ein unbeschwertes Meisterstück, das in jüngerer Zeit immer häufiger wieder zum Leben erweckt wird.

Das Libretto stammt von Eugène Leterrier und Albert Vanloo, der in seinen Memoiren daran erinnert, dass Chabrier es in großer Eile verfasste. Zwei Nummern („Ô petite étoile“ und das „Couplets du pal“) hatte er bereits für frühere Werke geschrieben und passte sie nun für

Emmanuel Chabrier

L'Étoile. Opéra bouffe en trois actes

Libretto von Eugène Leterrier und Albert Vanloo.

Hrsg. von Hugh Macdonald. Reihe „L'Opéra français“.

Personen: Ouf I. (Tenor), Lazuli (Mezzosopran), Prinzessin Laoula (Sopran), Siroco (Bass), Hérisson de Porc Épic, Fürst von Stachelschwein (Tenor), Aloès (Sopran), Tapioca (Tenor), Patacha (Tenor), Zalzal (Bariton), Sechs Hofdamen: Oasis (Sopran), Asphodèle (Sopran), Youka (Sopran), Adza (Sopran), Zinnia (Sopran), Koukoul (Mezzosopran), Lehrer (Bass), Polizeichef (Sprechrolle), Bürgermeister (stumme Rolle), Page (stumme Rolle), Volk, Garden, Männer und Frauen vom Hofe

Orchester: 2 (Picc), 1, 2, 1 – 2, 2 Cornets à piston, 1, 0 – Pk, Schlg – Str

Verlag: Bärenreiter. Aufführungsmaterial leihweise (bereits erhältlich), Klavierauszug käuflich, ca. Ende 2010 (mit einer deutschen Übersetzung von Josef Heinzlmann)

Erste Aufführungen nach der neuen Ausgabe

Grand Théâtre de Genève 4.11.2009, Musikal. Leitung:

Jean-Yves Ossonce, Inszenierung: Jérôme Savary

Theater Bielefeld 7.11.2009, Musikal. Leitung:

Peter Kuhn, Inszenierung: Robert Lehmeier

Deutsche Staatsoper Berlin 16.5.2010, Musikal. Leitung: Sir Simon Rattle, Inszenierung: Dale Duesing

Emmanuel Chabrier war ein Außenseiter unter den Komponisten seiner Zeit und besonders unter den Meistern der Operette. Doch mit „L'Étoile“ machte er dem Repertoire ein funkelnndes Geschenk, das nun in der Urtext-Edition von Hugh Macdonald auf eine verlässliche editorische Basis gestellt wird.

das neue Werk an. Als die Proben begannen, empörte sich das Orchester, wie Vanloo schreibt: „An die üblicherweise in Operetten einfachen Begleitungen gewöhnt, die lediglich fünf oder sechs Proben erforderlich machten, waren die Musiker entsetzt, als sie die Stimmen vor sich sahen. Couplets, in denen sich die Begleitung der zweiten Strophe von der der ersten unterschied! Man stelle sich das vor! Dann Vorzeichen, Ausdrucksanweisungen, wechselnde Tempi! Sie waren nicht an den Bouffes angestellt, um Wagner zu spielen! Der bedauernswerte Chabrier kam darüber nicht hinweg. 'Ich machte es so einfach, wie ich nur konnte', murmelte er.“

Die Handlung der Oper wird von Ouf I., Herrscher der 36 Königreiche, eingeleitet, der sein Volk jedes Jahr an seinem Geburtstag mit einer Hinrichtung erfreut. Das Problem ist lediglich, dass er kein Verbrechen, keine subversiven Strömungen und kein Opfer in seinem Reich entdecken kann. Eine Gruppe Diplomaten des benachbarten Königs trifft ein, um die Hochzeit von dessen Tochter, Prinzessin Laoula, mit Ouf zu arrangieren. Ohne erkennbaren Grund tarnen sie sich als Handelsreisende. Die Hauptfigur des Stücks, Lazuli (Mezzosopran, eine Hosenrolle), ein junger „Colporteur“, der die Frauen mit jeder Art von Modeaccessoires versorgt, sieht aus der Ferne die schöne Laoula und verliebt sich in sie.

Eine Reihe von Personenverwechslungen führen dazu, dass Lazuli Ouf eine Ohrfeige verpasst, der nun erfreut darüber ist, jemanden gefunden zu haben, den er wegen Beleidigung des Königs hinrichten lassen kann. Die Geschichte verkompliziert sich durch Oufs Astrologen Siroco, der in den Sternen gelesen hat, dass das Schicksal des Königs mit dem Lazulis verknüpft ist, weil Ouf innerhalb eines Tages nach dem Tod seines Opfers sterben wird und dass er, Siroco, seinem Herrn eine halbe Stunde darauf ins Grab folgen muss. Lazuli muss begnadigt und bestens beschützt werden.

Lazuli und Laoula entkommen in einem Boot und zu Oufs Bestürzung taucht nur Laoula erneut auf, während Lazuli ertrunken zu sein scheint. Enthüllungen und Diplomatie sorgen dann für ein glückliches Ende, bei dem sich Lazuli und seine Prinzessin in den Armen liegen.

Die Partitur ist reich an Melodien und mit großer Raffinesse und großem Geschmack orchestriert. Chabrier war streng genommen ein Amateur, da er nahezu der einzige französische Musiker seiner Generation war, der nicht das Pariser Konservatorium besuchte. Aber er studierte privat bei verschiedenen Lehrern Musik und verfügte über eine große natürliche Begabung und ein präzises Gehör.

Lazuli erhält nicht weniger als vier Solonummern, einschließlich des „Rondeau du Colporteur“, in dem er sich selbst einführt (ein beliebter Kunstgriff in der Operette) und die „Romance de l'étoile“, das anrührende, sentimentale Lied über den ihn lenkenden Stern: „Et dis-moi, l'avenir, ah! ma petite étoile.“ Die „Couplets du

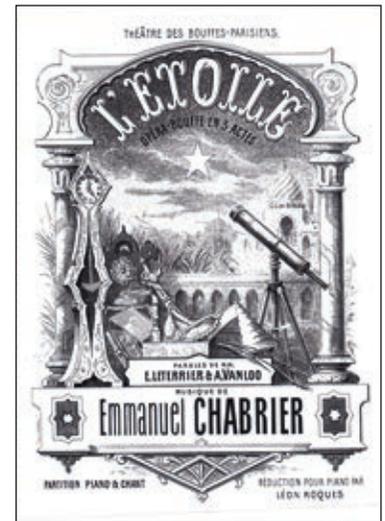
mari“ im zweiten Akt sind eine köstliche Gesangsnummer, in der gepriesen wird, dass die Ehemänner nur ein unbedeutendes Hindernis im Streben nach Liebe seien.

Die „Couplets du pal“ beenden den ersten Akt und kehren sowohl als Zwischenspiel als auch im Schlusschor wieder; eine Ensemblenummer, in der alles beim Anblick der Qualen und des Todes des Opfers erschauert, bevor wunderbarerweise Rettung und Erhebung geschehen. Ouf selbst führt aus der Nummer heraus, eine der wenigen Stellen, an der er im Stück allein zu hören ist. Seine denkwürdigste Nummer ist sein Duett mit Sirocco, das „Duetto de la Chartreuse verte“, ein sorgfältig ausgearbeitetes großartiges, komödiantisches Lied für zwei Betrunkene.

Eine ähnliche Leichtigkeit weist der Eröffnungsschor auf, in dem die Männer in den Straßen herumschleichen, immer auf der Hut vor dem König, von dem sie vermuten, dass er sich getarnt auf die Suche nach Missetätern gemacht hat. Dicht an ein ganzes Opernensemble gereicht das Finale des zweiten Akts an der Stelle, an der man einen Schuss hört. Der König fürchtet, dass Lazuli tot ist, und die gesamte Gesellschaft teilt seine Betroffenheit in einem Ensemble, das die „erstarrten Momente“ in Halévy oder Meyerbeer persifliert.

Der Klavierauszug von *L'Étoile* erschien 1877 bei Enoch et Cie, aber die Partitur wurde bis heute nicht veröffentlicht. Um das Werk für eine neue Veröffentlichung vorzubereiten, musste ich den Klavierauszug von Enoch mit der autographen Orchesterpartitur abgleichen, die sich in der Bibliothèque nationale de France befindet. Der Klavierauszug weist zahlreiche bedeutsame Unterschiede auf, einschließlich einer Neuverteilung der drei weiblichen Stimmen (Laoula, Aloès und Lazuli), ergänzten Ausdruckbezeichnungen, Metronomangaben, Pausen sowie anderer Details, die sich nicht im Autograph finden. Es ist möglich, dass Chabrier selbst diese Details während der Probenphase 1877 hinzufügte, insbesondere da Vanloos Memoiren davon berichten, dass „Chabriers Schwäche darin bestand, eine Nummer, die er bereits korrigiert hatte, zu modifizieren und dabei auch gelegentlich schwieriger zu gestalten. Wir mussten ihm dann sagen, dass er damit aufhören solle, und wie ein guter Mitarbeiter stimmte er allem, was wir sagten, bereitwillig zu“.

Der Klavierauszug wurde von Léon Roques vorbereitet, der auch die Aufführung in den Bouffes-Parisiens leitete. Die zusätzlichen Hinweise und Abweichungen im Klavierauszug scheinen genau die Vorstellung eines Dirigenten widerzuspiegeln, der seinen Sängern mit Akzenten, Phrasierungen und Ausdrücken hilft und Metronomangaben einfügt, die ihn selbst und seine Assistenten daran erinnern sollen, wie jedes Stück zu



Raffinesse und Geschmack: Emmanuel Chabrier und die Titelseite des Klavierauszugs von „L'Étoile“

spielen sei. Ich habe es vorgezogen, in die neue Ausgabe deutlich weniger Ausdrucksbezeichnungen aufzunehmen, da sich diese nicht im Autograph finden und da die Musik sie auch nicht wirklich benötigt. Das Autograph lässt immer noch viele Revisionen erkennen, die darauf hindeuten, dass der Komponist seine Meinung änderte, etwas wegnahm oder hinzufügte und die Partitur korrigierte, vielleicht, um das Gefüge im Theater auszugleichen.

Das Libretto wurde 1877 bei Allouard in Paris veröffentlicht. Wie alle Dialogopern im 19. Jahrhundert, enthält der Klavierauszug nicht die Dialoge, sondern lediglich Stichworte daraus, die den Beginn einer Nummer markieren. Die Dialoge in *L'Étoile* sind sehr ausführlich und in der neuen Ausgabe vollständig enthalten.

Erstmals wurde *L'Étoile* 1925 von Albert Wolff wiederaufgenommen, dann 1941 von Désormières an der Opéra-Comique. Seit 1977, ihrem hundertsten Geburtstag, wurde die Operette immer populärer, unterstützt auch durch Einspielungen von Jacques Mercier und John Eliot Gardiner.

Es ist ungewohnt, ein solch charmant unbeschwertes Werk mit der ernststen Aufmerksamkeit zu behandeln, wie wir sie Bachs Kantaten oder Beethovens Quartetten zubilligen. Doch Chabrier war weit mehr als ein oberflächlicher Liederschreiber; er war ein Meister der feinfühligsten und kompliziertesten Kunst der musikalischen Komödie, ein Gebiet, auf dem er mit Offenbach, Rossini und sogar Mozart verglichen werden kann.

Hugh Macdonald
(Übersetzung: Jutta Weis)

Atemberaubende Aktualität

Silke Leopold über ihr Händel-Buch

[t]akte: Wie kam es zu diesem Buch und wo würden Sie es unter den zahlreichen Neuerscheinungen im Händel-Jahr positionieren?

Leopold: Mit Barockoper beschäftige ich mich seit vierzig Jahren – zuerst praktisch, später dann auch wissenschaftlich. Die Anregung dazu verdanke ich Jürgen Jürgens, in dessen Hamburger Monteverdi-Chor ich 1969 einen damals noch weitgehend unbekanntem Komponisten namens Claudio Monteverdi kennenlernte. Seit dieser Zeit hat mich das Thema Barockoper nicht mehr losgelassen, und irgendwann kam dann auch die Beschäftigung mit Händels Opern als Musterbeispiel und Sonderfall der Barockoper dazu. Umgetrieben hat mich immer auch die Frage, warum die sogenannte Opera seria bis in die jüngste Vergangenheit so sehr unter dem Generalverdacht des Künstlichen und Undramatischen steht, dass man sie dem heutigen Publikum nur in mehr oder weniger entstellenden Bearbeitungen zumuten mochte. Und das, obwohl die Barockoper im Allgemeinen und Händels Opern im Besonderen, wie ich finde, von einer atemberaubenden Aktualität sind. Hierzu habe ich in den letzten Jahren eine Menge Detailstudien publiziert, und ich wollte diese Fragen nun auch einmal in einer übergreifenden Darstellung und in einem Ambiente außerhalb des engeren Fachkollegiums diskutieren. Mit dem Händel-Jahr hat das alles nichts zu tun. Ich hoffe, dass mein Buch auch im nächsten Jahr noch Leser findet.

Weshalb haben Sie Ihr Buch in einen umfangreicheren analytisch-werkübergreifenden ersten Teil und den eher opernführerhaft angelegten zweiten Teil Händel-Opern von A bis Z gesplittet?

Ich verstehe die beiden Teile des Buches als komplementär. Das, was Sie „opernführerhaft“ nennen, halte ich für nötig, um den ersten, thematisch übergreifenden Teil auch einer Leserschaft vermitteln zu können, die nicht automatisch bei der Nennung einer Arie die gesamte Oper, aus der sie stammt, lückenlos im Kopf präsent hat. Wer hätte das schon? Der zweite Teil des Buches dient einerseits dazu, die Informationen bereitzustellen, die nötig sind, um den Argumentationen im ersten Teil leichter folgen zu können. Ich kenne allerdings, dies nur am Rande, keinen Opernführer, der auch nur die Hälfte aller Händel-Opern behandeln würde – nicht einmal Pipers umfassende *Enzyklopädie des Musiktheaters*, und auch keinen, der die Opernhandlungen in derselben Ausführlichkeit nacherzählt. Denn es ging mir andererseits auch um eine Ehrenrettung der Libretti, die ja gern (manchmal sogar von dem ansonsten nahezu

Mit ihrer jüngsten Publikation hat die Heidelberger Musikprofessorin Silke Leopold den Kosmos der Händel-Opern geordnet und auf allgemein verständliche Weise dargestellt. [t]akte konnte der Autorin einige Fragen zum Buch und seinem Gegenstand stellen.

unfehlbaren Händel-Forscher Winton Dean) als literarisch wertlos, zusammengestoppelt oder unlogisch abqualifiziert werden. Wenn man sich aber die Mühe macht, sie genau zu lesen, vor allem die für das Verständnis der Motivationen so unverzichtbaren Dialoge, sie außerdem im Kontext ihrer Quellen zu betrachten, ergibt sich ein völlig anderes Bild.

Aus welchem Grund haben Sie auf die Nennung und Kommentierung von Händels beiden gewichtigen Opern-Pasticci „Giove in Argo“ und vor allem dem mit großer Sorgfalt vom Komponisten zusammengestellten „Oreste“ verzichtet, anhand derer sich der barocke „Werkbegriff“ besonders plastisch hätte darstellen lassen, der sich so weitgehend von dem des 19. Jahrhunderts unterscheidet?

Sicherlich hätte ich anhand der Pasticci auch den barocken Werkbegriff erörtern können. Das war aber nicht mein Thema. Statt dessen habe ich mich aus purem Pragmatismus an das gehalten, was das Händel-Werkverzeichnis als Oper ausweist. Warum? In meiner Einleitung habe ich dies zu erläutern versucht: Weil diese annähernd vierzig Opern alle Antworten auf die Fragen enthalten, die ich an Händels Musik im Kontext dieses Buches stellen wollte. Ich kann die Liste dessen, worüber ich nicht geschrieben habe, übrigens noch erweitern: über Händels eigene Umarbeitungen für spätere Wiederaufnahmen, über die Schauspielmusiken, über die weltlichen Oratorien, deren eines (*Semele*) sogar auf einem Opernlibretto basiert, über die zeitgenössischen Editionen und und und ... Natürlich hätte ich all dies auch behandeln, andere Fragen stellen, anderes Material verwenden können. Händels Opern sind ein unerschöpfliches Thema. Es wäre dann halt ein anderes Buch geworden – oder zumindest ein deutlich längeres.

Wie erklären Sie sich, dass die Renaissance der Händel-Opern noch einmal deutlich an Profil gewonnen hat und zu einem globalen Phänomen geworden ist?

Ich glaube, dass diese neueste aller bisherigen Händel-Renaissancen wie die früheren auch weniger mit Händel selbst als vielmehr etwas damit zu tun hat, dass sich das Publikum in irgendeiner Weise in Händels Werken, diesmal nun in den Opern wiederfindet. Denn die derzeitige Händel-Renaissance ist ja vor allem eine der Opern oder der auf die Opernbühne gebrachten Oratorien. Ungeachtet der wissenschaftlichen Debatten darüber, ob die Opera seria nun eine „verklungene“, obsolete, veraltete Opernform sei oder vielleicht doch nicht, spürt das Publikum offenbar überall, dass die Geschichten, die Händels Musik erzählen, etwas mit uns selbst zu tun haben – die Geschlechterrollen, die nicht auf Unterwerfung, sondern auf Übereinstimmung gründen,



Silke Leopold



Historisch von A bis Z: Händels „Radamisto“ am Badischen Staatstheater Karlsruhe, Premiere: 20.2.2009 (Photo: Jacqueline Krause-Burberg)

die Ebenbürtigkeit von Mann und Frau, die die Oper (und nur die Oper) durch die Wahl der identischen Stimm- lage für Männer- und Frauenrollen zum Ausdruck bringen kann, die zärtlichen Männer und die starken Frauen, die so anders sind als Wotan und Carmen, die virtuellen Welten der Zaubergärten, in denen zu verweilen mindestens so erstrebenswert ist wie in der strengen Realität, der Zwang, um des eigenen Fortkommens willen die Affekte zu kontrollieren und zwischen „öffentlichem“ und „privatem“ Handeln genau zu unterscheiden – all dies sind Themen, die in Händels Opern verhandelt werden, all dies aber auch Probleme, mit denen wir uns heute herumschlagen. Ich glaube nicht, dass die derzeitige Händel-Opern-Renaissance primär auf anti- quarischem, historischem Interesse gründet, sondern eher auf der neuen und verblüffenden Erkenntnis, dass diese vermeintlich so alte Musik so aktuelle Antworten zu geben in der Lage ist.

Welche Erwartungen knüpfen Sie an das ja bereits weit fortgeschrittene Händel-Jahr 2009?

Keine – weil Gedenkjahre kaum jemals etwas anderes als Strohfeuer generieren.

Was wären Ihre Favoriten für die berühmte einsame Insel?

Was mich an Händels dramatischer Musik besonders fasziniert, ist seine ungeheuerliche musikalische Empathie – seine Fähigkeit, menschliche Charaktere in all ihrer Schönheit und in all ihren Verstrickungen zu entwerfen, die Abgründe der menschlichen Seele hörbar zu machen, ohne die Personen zu denunzieren. Insofern würde ich drei Opern einpacken, in denen diese Kunst besonders sinnfällig wird – allen voran *Tamerlano*, dann (wenig überraschend) *Alcina* und *Giulio Cesare*. Und vor meiner Abreise heimlich eine Flaschenpost mit Peilsender in den Neckar werfen, die mir *Rodelinda*, *Agrippina* und alle anderen zuverlässig auch noch anschwemmt.

Die Fragen stellte Ulrich Etschert

Silke Leopold: Händel. Die Opern.
Bärenreiter-Verlag 2009.
324 Seiten. € 39,95 / CHF 71,90.



Außergewöhnliche Perlenkette

Händels „Ezio“ neu in der Hallischen Händel-Ausgabe

Die bisher für die Aufführungspraxis maßgebliche *Ezio*-Ausgabe Friedrich Chrysanders stimmt zwar in der Abfolge der Musiksätze mit der Uraufführungsversion der Oper überein, enthält aber nur eines der vier Anhangsstücke des neuen Bandes der *Hallischen Händel-Ausgabe*, nämlich ein Rezitativ. Die Fassung der händelschen Aufführungen der Oper im Januar 1732 bildet den Hauptteil des neuen Bandes. Der Anhang enthält die während der Entstehung des Werkes ausgeschiedenen Sätze – die Gavotte, die ursprüngliche Sinfonie zum zweiten Akt und zwei Rezitative.

Händel komponierte den *Ezio* vermutlich von November 1731 bis Anfang Januar 1732. Die Uraufführung fand am 15. Januar 1732 in London im King's Theatre am Haymarket statt, danach gab es zu Händels Lebzeiten nur noch die vier Wiederholungen im Januar 1732. Der von Händel vertonte Text beruht auf dem „dramma per musica“ *Ezio* von Pietro Metastasio. Dessen Vorbericht der in die Jahre 451–454 einzuordnenden, in Rom spielenden Handlung lautet auf deutsch:

Als Ezio, der berühmte Führer der kaiserlichen Heere unter Valentiniano III., vom Sieg auf den Katalaunischen Feldern zurückkehrte, wo er Attila, den König der Hunnen, besiegt und in die Flucht geschlagen hatte, wurde er von dem misstrauischen Herrscher zu Unrecht der Treulosigkeit bezichtigt und zum Tode verurteilt.

Urheber der Intrigen gegen den unschuldigen Ezio war Massimo, ein römischer Patrizier, der früher von Valentiniano beleidigt worden war, indem dieser Massimos Gattin zu verführen versucht hatte. Massimo bemühte sich vergeblich um die Mithilfe Ezios bei der Ermordung des verhassten Herrschers, verheimlichte dabei jedoch stets sorgfältig sein Verlangen nach Rache. Im Wissen aber, dass das größte Hindernis für sein Vorhaben Ezios Loyalität war, redete er dem Kaiser ein, dass Ezio ein Verbrecher sei. Dann stachelte er das Volk zum Aufstand gegen Valentiniano auf, indem er diesen beschuldigte, undankbar und ungerecht zu sein. Dies alles ist historisch, das Übrige ist wahrscheinlich.

Die Charakterzeichnung der Bühnenfiguren, die historische Vorbilder haben – das sind außer Massimos Tochter und Ezios Geliebter Fulvia alle anderen –, entspricht dem, was von diesen Vorbildern bekannt ist. Mit den historischen Ereignissen geht jedoch bereits der Vorbericht recht freizügig um. Um *das Übrige* einigermaßen wahrscheinlich finden zu können, muss man die erfundene, spannende Handlung der Oper mit ihrem glücklichen Ende als eine Weile vor Ezios Ermordung endend auffassen: In Wirklichkeit tötete Valentiniano 454 eigenhändig Ezio, 455 ließ dann Massimo Valentiniano ermorden, wurde selbst Kaiser und wenig später, während der Eroberung Roms durch die Vandalen, von Römern um-

Zu Händels Lebzeiten wurde „Ezio“ nur fünfmal aufgeführt, doch das Werk, das sehr frei eine Episode vom Ende des Römischen Reichs zum Thema hat, verdient eine Wiederentdeckung. Auf der sichereren Basis der Hallischen Händel-Ausgabe ist sie nun möglich.



Modell mit Figurinen für eine „Ezio“-Aufführung in Halle 1954

gebracht, Ereignisse die gewissermaßen den Auftakt zur Endphase des Untergangs des weströmischen Reiches bildeten. In *Ezio* wird jedoch, wie auch generell in dramatischen Werken des Barock, keine Rekonstruktion historischer Ereignisse versucht: Es geht um moralische Belehrung, hier durch Kritik übersteigerten Misstrauens und Verrats sowie Lob aufopferungsvoller Treue.

Ezio zählt zu Händels besten Werken: Aus dem ersten Akt ragen die pastoralen Arien „Quanto mai felici siete“ (Onoria) und „Se povero il ruscello“ (Massimo) hervor, Glanzstücke des zweiten Aktes sind die drei Accompagnati sowie Valentinianos flehendes „Vi fida lo sposo“, Ezios resignierendes „Recagli quell'acciaro“ und Varos majestätisches „Nasce al bosco in rosca cuna“. Im dritten Akt bilden Ezios „Se la mia vita“ – eine der klangprächtigsten Kompositionen Händels –, Valentinianos angstschlotterndes „Per tutto il timore“, Massimos inziges „Tergi l'ingiuste lagrime“, Fulvias erschütternde Wahnsinnsszene „Misera, dove son?“ sowie Varos triumphales „Già risonar dintorno“ eine jener Perlenketten, deren die Musik aller Länder und Zeiten wohl nur wenige aufweist.

Michael Pacholke

Georg Friedrich Händel

Ezio. Opera in tre atti HWV 29. Hrsg. von Michael Pacholke. Hallische Händel-Ausgabe II/26.

Personen: Valentiniano (Alt), Fulvia (Sopran), Ezio (Mezzosopran), Onoria (Alt), Massimo (Tenor), Varo (Bass)

Orchester: 2 Flauti dolci, 2 Flauti traversi, 2 Oboen, 2 Fagotte – 2 Hörner, Trompete – 3 Violinen, 2 Bratschen, Bassi (Violoncello, Kontrabass, Fagott, Laute, Cembalo)

Verlag: Bärenreiter, Partitur und Klavierauszug käuflich, Aufführungsmaterial leihweise

Unvermeidliche Happy Ends

Opern im Haydn-Jahr 2009

Ohne Übertreibung kann man das Haydn-Jahr 2009 als Haydn-Opern-Jahr bezeichnen. Es liegen inzwischen nicht nur alle Opern Haydns auf CD vor (mit Ausnahme der nur fragmentarisch überlieferten *La Marchesa Nespoli*), sondern zahlreiche Opernhäuser und Festivals haben sich Haydn als Opernkomponisten angenommen. Im Rahmen der Haydn-Gesamtausgabe konnte die Reihe der Opern mit der 1779 komponierten *Azione teatrale L'isola disabitata* abgeschlossen werden, die in vielfacher Hinsicht in Haydns Schaffen eine Besonderheit darstellt.

Haydn setzte sich in *L'isola disabitata* über die musikalischen Konventionen seiner Zeit hinweg, indem er alle Rezitative instrumentierte und damit den traditionellen Kontrast zwischen Rezitativen und Arien relativierte. Entstanden ist ein Kammerstück, das in der Konzentration auf nur vier Protagonisten und einen (exotischen) Schauplatz einen musikalischen und menschlich-psychologischen Kosmos eröffnet. Die tief verletzte Costanza geht davon aus, dass ihr frisch angetrauter Ehemann Gerlando sie vor 13 Jahren auf einer unbewohnten Insel zurückließ; ihre jüngere Schwester Silvia hat aufgrund von Costanzas ständigen Klagen über die Grausamkeit der Männer eine panische Angst vor diesen ihr unbekanntem Wesen entwickelt, die sie im Verlauf der Handlung im Erfahren der ersten Liebe abschütteln wird. Gerlando kehrt nach jahrelanger Gefangenschaft auf der Suche nach seiner geliebten Costanza auf die Insel zurück, begleitet von seinem Freund Enrico, der Gerlando sein Leben verdankt und die Aufmerksamkeit der über sich selbst verwunderten Silvia auf sich zieht. Das Happy End ist unvermeidlich. Dass diese Kammeroper im Haydn-Jahr besonders viele Theater gereizt hat, ist verständlich. Szenische Aufführungen fanden unter anderem in Biel/Solothurn, Bamberg und Innsbruck statt.

Die Neuausgabe bietet erstmals zwei Fassungen des Werks an: den Stand der Uraufführung sowie eine grundlegende Überarbeitung, die Haydn 1802 im Hinblick auf eine geplante Drucklegung des Stücks vornahm. Auf diese Weise ermöglicht sie einen tiefen Blick in Haydns Opernwerkstatt und bietet bei einer Aufführung die Möglichkeit, zwischen vom Komponisten autorisierten Alternativen auszuwählen. Haydn selbst war von der Qualität des Stücks überzeugt. Er hielt „diese Oper für eine gute Schule für angehende Componisten, wegen der Recitative; es sey ein Werkchen, das sich in seiner jezigen Gestalt auf jedem Privattheater aufführen lasse“.

Eine weitere beliebte Oper des Haydn-Jahrs ist die komische Oper *L'infedeltà delusa*, die unter anderem in Potsdam zur Aufführung kam. Haydn zählte in seiner sogenannten autobiographischen Skizze von 1776 das drei Jahre zuvor komponierte Stück zu denjenigen seiner Werke, die „den meisten beyfall erhalten“ hätten.

Zu den Gewinnern auf den Opernspielplänen der letzten Jahre und besonders in seinem Gedenkjahr gehört Joseph Haydn ohne Zweifel. Ein Blick auf zwei der beliebtesten Werke: „*L'isola disabitata*“ und „*L'infedeltà delusa*“.

Szenisch und musikalisch arbeitet *L'infedeltà delusa* mit buffa-typischer Komik, mit Verkleidungen, Verstellungen, Verwandlungen und Verwechslungen. Sie dienen dazu, die geplante Hochzeit Sandrinas mit dem reichen Bauern Nencio zu verhindern und stattdessen die liebenden Paare zusammenzuführen. Haydn erweist sich als Spezialist für eine musikalische Kostümierung, indem er die unterschiedlichen Auftritte der Personen in seiner Vertonung umsetzte. Auch die Gefühle der Protagonisten arbeitete er ausgesprochen plastisch heraus.

Die Uraufführung fand zum Namensfest der Schwägerin des Fürsten Nikolaus Esterházy statt, bei dem Haydn als Kapellmeister wirkte. Wiederaufgenommen wurde die Oper anlässlich eines Besuchs von Kaiserin Maria Theresia in Schloss Eszterháza. Im Rahmen der glänzenden Feierlichkeiten wurde die Oper „mit großem Erfolg“ aufgeführt. Dass Haydns Talente „in ganz Europa bekannt“ seien, wie der in Wien gedruckte Bericht des Ereignisses vermeldet, gereichte nach der Auffassung des 18. Jahrhunderts auch dem Fürsten zur Ehre, der so seinen erlesenen Geschmack demonstrierte.

Wie breit das Spektrum des Musiktheaterkomponisten Haydn war, zeigt sich nicht nur an seinen weiteren Opern wie dem fantasievollen *Il mondo della luna* und der heroischen *Armida*, sondern auch daran, dass bei diesem Fest das Marionettentheater in Eszterháza mit Haydns Marionettenoper *Philemon und Baucis* eröffnet wurde. Diese Facette seines Schaffens lebendig zu erhalten, bleibt auch für die Zukunft eine lohnende und bereichernde Aufgabe. Kaiserin Maria Theresia jedenfalls zeigte sich mit Haydns Oper sehr zufrieden: „Wenn ich eine gute Opera hören will“, soll sie geäußert haben, „gehe ich nach Esterház.“

Christine Siegert

Joseph Haydn

L'isola disabitata. *Azione teatrale* in due atti.

Libretto: Pietro Metastasio

Hrsg. von Günther Thomas, Christine Siegert und Ulrich Wilker

Personen: Costanza, Gerlandos Frau (Sopran), Silvia (Sopran), Gerlando, Costanzas Ehemann (Tenor), Enrico, Gerlandos Freund (Bariton)

Orchester: 1,2,0,1 – 2,0,0,0 – Pk – Str

L'infedeltà delusa. *Burletta per musica* in due atti.

Libretto: Marco Coltellini. Hrsg. von Dénes Bartha und Jenő Vecsey

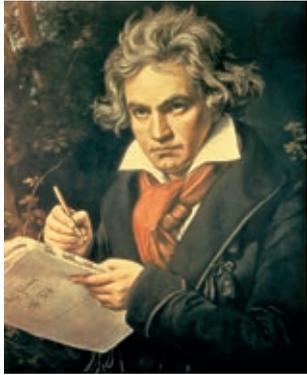
Personen: Vespina (Sopran), Sandrina (Sopran), Filippo (Tenor), Nencio (Tenor), Nanni (Bass)

Orchester: 0,2,0,2 – 2,0,0,0 – Pk – Str – Bc

Verlage jeweils: Henle Verlag: Partitur (*Haydn Werke*); Bärenreiter: Klavierauszug (it./dt.) käuflich, Aufführungsmaterial leihweise.

Auf dem neuesten Stand

Beethovens Violinkonzert in der Neuedition von Jonathan Del Mar



Dass eine neue Ausgabe von Beethovens Violinkonzert erforderlich war, mag zunächst einmal überraschen. Warum also brauchen wir sie?

Für die Beantwortung dieser Frage gibt es zwei wesentliche Punkte: Zum einen fanden zahlreiche fragwürdige Entscheidungen in die Edition der Beethoven-Gesamtausgabe Eingang (sogar der Kritische Bericht, der nach dem Tod des ursprünglichen Herausgebers veröffentlicht wurde, erkennt das an). Zum anderen spielt die Tatsache eine Rolle, dass sich die Zeiten seit 1973 ge-

ändert haben und Musiker nun nach Ausgaben verlangen, die stärker die Umstände der Aufführung zur Zeit des Komponisten berücksichtigen. Anders ausgedrückt: Es wäre heute nicht mehr sinnvoll, eine blitzsaubere Partitur mit einem Solo-Violinpart herauszubringen, der Bogenführungen aufrechterhält, die in der Flesch-Rostal-Tradition begründet sind.

In Bezug auf diese beiden Punkte erfüllt die neue Ausgabe die Bedürfnisse der Interpreten von heute. Was den Partiturtext betrifft, besteht das Hauptproblem des Bandes aus der Gesamtausgabe in der Quellenbewertung. Einer Skizze wurde teilweise der Vorrang vor einer Fassung gegeben, die ohne Zweifel Beethovens endgültiger Text ist (Fagotte, Violoncelli und Bässe in T. 329–332 des Rondo), manchmal wurde eine handschriftliche Ergänzung durch Verleger vorgenommen, der offenbar unschlüssig darüber war, was Beethoven gemeint hatte (Flöten T. 28–29 des Rondo). Aber noch schwerwiegender: Die Gesamtausgabe bevorzugte den nicht ausgereiften Violinpart aus Beethovens autographen Partitur gegenüber dem bekanntlich definitiven Text der Abschrift der Stichvorlage. Die langen, unspielbaren Bindebögen des Autographs wurden in dieser Abschrift systematisch in praktikable Gruppen unterteilt. Dieser Text wurde von Beethoven peinlich genau überwacht und überprüft. Dennoch wurde all dies in der Gesamtausgabe zugunsten des überholten autographen Textes nicht berücksichtigt.

Nach Erstellung des Notentextes in diesem Sinne – über 100 Korrekturen waren allein im Orchester erforderlich –, haben wir ihn in Partitur und Orchesterstimmen sowie in einem übersichtlichen Urtext-Solopart vorgelegt. Zusätzlich wurde ein zweiter Solo-Violinpart

Man sollte denken, dass Beethovens Violinkonzert in einer definitiven Form vorliegt. Doch die gängige Ausgabe erweist sich in vielen Details als fehlerhaft, Anlass für Jonathan Del Mar, das Werk komplett neu zu edieren und den Musikern von heute eine verlässlich Basis zu geben.

beigefügt, der mit Fingersätzen und Bogenführungen ausgestattet ist und so genau wie möglich der Artikulation folgt, die Beethoven schrieb. Es gibt eine neue Note, die seit der ersten Aufführung 1807 nicht mehr zu hören war, als Franz Clement sie entsprechend Beethovens überarbeitetem Solo-Violinpart (heute leider verschollen) gespielt haben dürfte. Sie findet sich in Takt 463 des ersten Satzes, wo anstelle der sterilen und statischen Achtel auf dem ersten Schlag, was ein Missverständnis des Kopisten war, die Sechzehntel-Figur wie von Beethoven beabsichtigt ununterbrochen weitergeführt wird.

In einem weiteren Aspekt, der in der Partitur von der ersten bis zur letzten Seite unmittelbar ins Auge fällt, weist unsere neue Ausgabe im Vergleich zu allen Vorgängern in eine neue Richtung. Zum ersten Mal seit 1808 werden die Solo-/Tutti-Kennzeichnungen so dargestellt, wie sie sich in den Quellen finden; bisher waren sie stets missverstanden worden. Und zum allerersten Mal (zu Beethovens Lebzeiten wurde keine Partitur veröffentlicht) berücksichtigt die Partitur die zu Beethovens Zeit übliche Aufführungspraxis, indem die wichtige Funktion des Violinisten nicht nur als Solist, sondern auch als Leiter gewürdigt wird, der daher in der Lage sein muss, so viel vom Part der ersten Tutti-Violinen mitzuspielen, wie es notwendig oder wünschenswert ist. Diese Tutti-Linie wurde daher in Form von Stichnoten in den Solopart integriert (in der Partitur und der Stimme), wie sie ein Solist benötigt und erwartet, der im Sinne der historischen Aufführungspraxis spielt.

Jonathan Del Mar
(Übersetzung: Jutta Weis)

Ludwig van Beethoven: Konzert in D für Violine und Orchester op. 61. Bärenreiter Urtext. Hrsg. von Jonathan Del Mar. BA 9019. Partitur, Aufführungsmaterial, Klavierauszug und Critical Commentary käuflich.

Kadenzen zu Ludwig van Beethovens Konzert für Violine und Orchester op. 61. Hrsg. von Martin Wulfhorst. BA 9020 (Kadenzen von Leopold Auer, Joseph Joachim, Ferdinand David, Louis Spohr, Eugen Ysaÿe, Camille Saint-Saëns, Henri Vieuxtemps, Jacob Dont und Henri Wieniawski, Ottokar Nováček, Ferdinand Laub, Bernhard Molique, Martin Wulfhorst).

Neue Einblicke

Die Neuauflage von Mendelssohns „Elias“

Mitte der 1830er-Jahre begann Mendelssohn mit dem Entwurf des Oratoriums *Elias*, kurz nach dem Erfolg seines Vorgängers *Paulus*. Schon 1837 arbeitete er mit seinem Freund Karl Klingemann an einer szenischen Umsetzung. In den darauf folgenden Jahren befasste er sich jedoch zunächst mit anderen bedeutenden Werken. Erst die Einladung aus Birmingham, 1846 beim dortigen Musik-Festival eine größere Komposition vorzustellen, gab den Anstoß zur Vollendung seines Meisterwerkes. Er verbrachte die meiste Zeit seiner beiden letzten Lebensjahre mit der Komposition und Revision des *Elias*, noch kurz vor seinem Tod nahm er selbst die Durchsicht der zur Publikation vorgesehenen Fassung vor. Die vollständige Partitur wurde im Oktober 1847 veröffentlicht, der Komponist starb am 4. November.

Mendelssohn vervollständigte die Partitur für die erste Aufführung gerade noch rechtzeitig, um die Stimmen für den Beginn der Proben kopieren zu können.

Wie üblich bei Mendelssohn, sah er die erste Aufführung als ein Stadium in der Entwicklung auf dem Weg zu ihrer endgültigen Form an. Im April 1847 erlebte eine überarbeitete Fassung mehrere Aufführungen in London, Manchester und erneut in Birmingham. Umgehend galt *Elias* als das wichtigste Oratorium des Jahrhunderts, zumindest in England.

Aufgrund der zahlreichen Revisionen und vor allem, weil zahlreiche Bereitstellungen der Partituren und Teile auf dem Postweg erfolgten, gibt es zu *Elias* Quellen im Überfluss. Die zuerst veröffentlichte Ausgabe stellt die authentischste Fassung dar. Dazu kommen eine große Zahl von Skizzen und Entwürfen, die Partitur des Kopisten für Birmingham, die gesamte autographe Partitur, weiteres autographes Material, zahlreiche Zusammenstellungen von Korrekturbögen des Druckers sowie die umfangreiche Korrespondenz – all dies bereichert unser Verständnis dieser Musik.

Jüngere Ausgaben des *Elias* beruhen wohl auf der Ausgabe von Julius Rietz, der die Partitur für die alte, in den 1870er-Jahren veröffentlichte Breitkopf & Härtel-Ausgabe der Gesammelten Werke vorbereitete. Die bei Bärenreiter erschienene und von mir vorbereitete Ausgabe folgt unter genauer Berücksichtigung aller weiteren verfügbaren Quellen der vom Komponisten autorisierten ersten Ausgabe. Die Einführung fasst die Geschichte des Werks zusammen und eröffnet neue Einblicke in seinen Aufbau. Im Kritischen Bericht werden das Quellenmaterial und, wo angebracht, wichtige alternative Lesarten aufgezeigt.

Das Libretto entwickelte sich erst im Zuge jahrelanger Anstrengungen. Mendelssohn hatte sich entschlossen, so viel Text wie möglich direkt aus der Bibel zu übernehmen. Der Großteil stammt natürlich aus dem 1. Buch der Könige 17–19 und 21 und dem 2. Buch der Könige 1–2, das vom Leben des Propheten erzählt. Weitere Texte stammen aus anderen Abschnitten, zu denen beispiels-

Zu Mendelssohns Oratorium „Elias“, das bald nach der Uraufführung als das wichtigste seiner Zeit galt, gibt es Quellen im Überfluss. Die Neuauflage bei Bärenreiter bringt Licht ins Dunkel.

weise die Psalmen gehören, die für einige der Chöre zum Lob Gottes ausgewählt wurden.

Mendelssohns Konzept des *Elias* teilt die Geschichte in zwei Abschnitte, die beide mit einem großen Chor abschließen. Der erste Teil konzentriert sich auf die Dürre in Israel und drei damit verbundene Handlungen, von denen jede zu einer unglaublichen Steigerung führt. Im zweiten Teil bereiten drei weitere Episoden die Haupt-handlung vor, die Gefahr, die Elias' Leben durch die Drohung Königin Isebels ausgesetzt ist, die durch das Gottvertrauen des Propheten geminderte Angst sowie sein Aufsteigen in den Himmel in einem feurigen Wagen.

Der musikalisch-dramatische Aufbau bezieht sowohl strukturelle motivische Reminiszenzen als auch die symbolische Verwendung von Tonarten mit ein. Die wichtigen Motive erscheinen bereits in seinem Fluch, die Dürre nach Israel zu bringen, bevor die Ouvertüre beginnt.

Einen harmonischen Plan für das Werk hielt Mendelssohn bereits in einer frühen Skizze des ersten Teils fest, der offensichtlich aus dem Winter 1845/46 stammt. Er umfasst die Tonarten beinahe aller wichtigen Nummern. Der Entwurf entspricht mit einer Ausnahme der Schlussfassung.

Zusätzlich zur verbindlichen Partitur werden in der Ausgabe Faksimiles dargeboten, die einige Seiten der Originalquellen zeigen. Darunter befindet sich ein bislang unbekannter Satz mit Korrekturabzügen des Druckers, die Korrekturen Mendelssohns enthalten. Darüber hinaus finden sich im Anhang Transkriptionen verschiedener Sätze der für die Birmingham-Aufführung angefertigten Partitur des Kopisten; Sätze, die keine Aufnahme in die endgültige Fassung des Oratoriums fanden. Einige von ihnen wurden komplett ausgetauscht, andere stellen frühe Formen dar, die später umfassend revidiert wurden. Auch wenn sie nicht zum vollendeten Werk zählen, so bieten sie doch neue Einblicke in den kompositorischen Prozess und demonstrieren die kritische Beurteilung des eigenen Werks durch Mendelssohn.

Douglass Seaton
(Übersetzung: Jutta Weis)



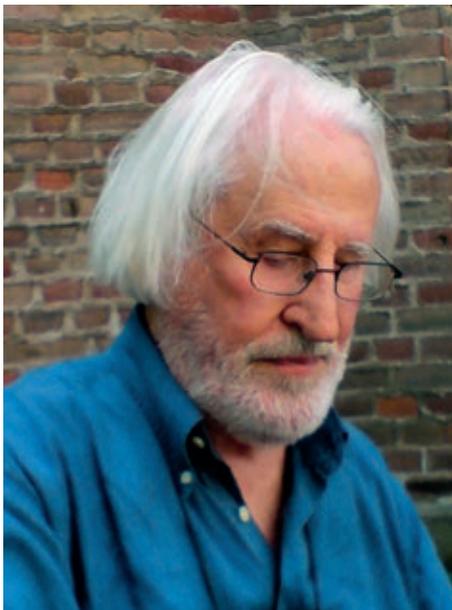
Felix Mendelssohn Bartholdy
Elias. Oratorium nach Worten des Alten Testaments op. 70.
Hrsg. von Douglass Seaton.
Bärenreiter-Verlag 2009. Partitur, Klavierauszug und Aufführungsmaterial käuflich

Fenster zur Innerlichkeit

Am 30. November wird Klaus Huber 85 Jahre alt. Bei Bärenreiter erschienen wichtige frühe Werke.

Klaus Hubers Schaffen, für das er mit dem Ernst von Siemens Musikpreis und dem Salzburg Preis 2009 ausgezeichnet wurde, umspannt mehr als ein halbes Jahrhundert. Maßgebliche Kompositionen aus den fünfziger und sechziger Jahren verdienen einen neuen Blick.

In seiner spirituellen Dimension, seiner politischen Stellungnahme, seinen strukturellen Errungenschaften ist Klaus Hubers Schaffen immer wieder als wegweisend wahrgenommen worden – trotzdem hatte der Generationengenosse Nonos, Boulez' und Stockhausens, der relativ spät auf dem großen Parkett der Neuen Musik aufgetreten war, mit eigenwilligen Konzepten immer wieder eine Einzelgängerposition inne. Umso aufschlussreicher ist es, die Werke jener früheren Schaffensperioden neu wahrzunehmen, mit denen Huber damals hervortrat, zumal sie bei einem unvermindert kreativ schaffenden Künstler leicht aus dem Blickfeld geraten. Allen voran harrt ein frühes Hauptwerk seiner Wiederentdeckung: *Soliloquia* für Soli, Chor und großes Orchester aus den Jahren 1959–1964.



Das Geheimnis bewahren: Klaus Huber

Soliloquia

Das Oratorium *Soliloquia* nach den „Selbstgesprächen“ des Augustinus geht, so der Komponist, „aus von dem ebenso demütigen wie großartigen Gebet des Aurelius Augustinus, welches Anrufung, Lobpreisung und Bitte in sich vereint und darüber hinaus in einer Vision, die ihresgleichen sucht, den ganzen Kosmos einbezieht“. In zwei Teilen, die sechs Sätze und einen großformatigen siebten Satz umfassen, vollzieht er in einer geradezu magischen Klanglichkeit die spiralförmig kreisende Form der Gebetstexte nach. Die Wirkung des „tiefersten und dabei sensorisch fesselnden Werks“ (H. H. Stuckenschmidt) ist der einer großen expressiven Spannweite und zugleich Geschlossenheit der Tonsprache. In symmetrischer Anordnung sind solistische Anrufung, engmaschige Klangreibungen meditativer Passagen, irisierende Instrumentalpartien und der Durchbruch des Hymnischen miteinander verzahnt. Im zweiten Teil vollzieht sich entlang der „stufenweisen Lobpreisung des Alls“ eine Steigerung hin zur klangmassiven hymnischen Exklamation. „So wie die Musik dieses Teiles das ‚Herzstück‘ sein will – in sich selbst auf eine ‚innerste Mitte‘ hin geordnet, so habe ich versucht, die Ausrichtung auf die Mitte hin in Augustins Worten selbst deutlich werden zu lassen: durch rückläufige Anordnung des Textes und die (zusätzliche) Interpolation von ‚Deus de Deo – Deus – Deus de Deo‘.“ Der zuerst entstandene zwei-

te Teil von *Soliloquia* wurde 1962 in London unter Hans Rosbaud uraufgeführt. Dies war für Huber rückblickend „eine große Bestätigung. Ich spürte nun: ich kann jetzt stehen, kann mich exponieren und muss mich nicht zurückziehen.“

Andererseits, so hebt er hervor, stand ein Stück, das frühchristliche Mystik vertont, damals „schief in der Zeit“, wurde also nicht auf die Gegenwart reagierend, „nicht wirklich zeitgenössisch“ wahrgenommen. Dies trifft auch auf weitere Kompositionen zu: In der Kammerinfonie *Oratio Mechtildis* für Kammerorchester mit Altstimme (1956/57) vertont er mittelalterliche Texte der Mechtild von Magdeburg, in *Auf die ruhige Nachtzeit* für Sopran, Flöte, Bratsche und Violoncello (1959) Barockgedichte der Catharina Regina zu Greiffenberg. Diese Partituren zeichnen sich durch große kompositorische Konzentration und spannungsvolle Gestaltung aus. In *Oratio Mechtildis* vertont Huber die verzückte Lyrik der Mystikerin. „Ich

Es gibt mehrere Gründe, warum man gerade heute Klaus Hubers zweiteiliges Oratorium *Soliloquia* für Soli, Chor und großes Orchester aus den Jahren 1959–64 aufführen sollte. Zunächst wurde in diesem Jahr der Komponist mit dem Salzburg Preis 2009 und dem Ernst von Siemens Musikpreis ausgezeichnet und damit dessen in jeder Hinsicht vielseitige und entdeckungswürdige Lebensleistung gewürdigt. Alle größeren Werke sollten weltweit erklingen, damit sich die interessierte Öffentlichkeit ein Bild, ja ein Ohr von dieser eindrucksvollen Musik machen kann. Zugleich zeigt jenes Werk die große konzeptuelle und musikalische Kraft, die der Komponist bis heute, bis ins hohe Alter hat bewahren und festigen können. *Soliloquia* ist aber auch aus einem besonderen Grunde heute wieder oder wieder erneut aufführungswert: Es war schon damals unzeitgemäß und würde heute, da das Repertoire der engeren Avantgarde von einst dominiert, einen anderen Blickwinkel auf diese Zeit erlauben. Die *Soliloquia* wären eine Entdeckung.

Claus-Steffen Mahnkopf

bin in dir und du bist in mir, wir moegen nit naehr sin“ heißt es im zweiten Stück, die Minnellyrik Walthers von der Vogelweide ist nicht weit entfernt. Er komponiert eine schwebende, verinnerlichte Musik in vier weitgespannten Sätzen: auf stille Weise spannungsvoll. In diesen Stücken, die „... unserem Fortschrittsbewusstsein den mittelalterlichen Spiegel vorhalten“ (H. K. Jungheinrich) geht es kompositionstechnisch um das Schaffen beziehungsreicher Strukturen, die auf Hubers Auseinandersetzung mit dem Werk Weberns und des späten Strawinsky verweisen.

Instrumentale Mystik

Auch in dem frühen Orchesterwerk *Litania instrumentalis* aus dem Jahr 1957 ist diese konsequent konstruierte Innerlichkeit eindrücklich zu beobachten. Eine Art kompositorisches Programm des elfminütigen Orchesterstücks umreißt der Komponist stichwortartig in einer (später nicht veröffentlichten) Prämisse: die „Entstehung melodischer Gebilde aus dem Dunkel unbestimmter Tonhöhen“ und „möglichst vollkommene Einbeziehung jener linearen Gestalten in differenzierte Klangräume“. Ein dicht gearbeitetes Gewebe entsteht aus der Überkreuzung des (kaum wahrnehmbaren) frühreformatorischen Chorals „Vater unser im Himmelreich“ mit einer chromatischen Tonfolge.

„Fenster zur Innerlichkeit“ der Dichtung von James Joyce will Klaus Huber in seiner *James Joyce Chamber Music* (1967) aufstoßen. In einem delikaten Dialog zwischen Harfe, Horn und Kammerorchester „meditiert“ der Komponist über den „erschütternden seelischen Prozess“ in Joyces Gedichtzyklus *Chamber Music*, Texten übrigens, die „dem mystischen Klang des Hoheliedes fast bestürzend nahe sind“ (Huber). In Abschnitten wie Gedichtzeilen spürt er schwebenden Valeurs der Klangverbindungen von Harfe und vielfach geteilten Streichern und Blasinstrumenten nach, immer wieder auch quasi deklamierend im Horn und dem antwortenden Orchester. Kompositorisch wird mit Mikrotonalität, rhythmischen Verschiebungen, Aleatorik und Geräuschkomponenten gearbeitet. So entsteht eine filigrane Studie über den Wechsel von Halbschatten und irisierenden Farben, die eine reizvolle Balance zwischen scharfen Kontrasten und aufgefächertem Ausbreiten von Klangräumen herstellt – auch dies ein meisterhaftes Stück, das die Wiederbegegnung lohnt. Im Werkkommentar formuliert Huber ein grundsätzliches Prinzip seines Komponierens: „Ich möchte, daß meine Musik das Geheimnis, das sie meditiert, nicht aufschlüsselt, sondern vielmehr als Ganzheit bewahrt, daß sie dieses Rätselhafte zwar beleuchtet, von ihm widerhält (oder dann schweigt), daß sie aber niemals das Numinosum auflöse ...“

Marie Luise Maintz

Klaus Huber bei Bärenreiter (Auswahl)

Quem terra

Marienhymnus (1955). Text von Venantius Fortunatus (lat.)

Soli: AT - Chor: SATB (1-st.) - 1,0,0,1 - 0,1,0,0 - Hfe - Str (Va,Kb) / 15' / leihweise

Litania instrumentalis (1957)

2(Picc),2(Eh),2(BKlar),2 - 2,1,2,0 - Pk,Schlg - Str / 11' / leihweise, Taschenpartitur käuflich

Oratio Mechtildis

Kammersinfonie für Kammerorchester mit Solo-Alt (1956/57). Text aus „Das fließende Licht der Gottheit“ von Mechtild von Magdeburg (mittelhochdeutsch)

Solo: A - 2(Picc),0,2(BKlar),2 - 2,1,0,0 - Pk,Schlg(2) - Cel,Glsp - Str / 25' / leihweise, Studienpartitur käuflich

Auf die ruhige Nacht-Zeit

für Sopran, Flöte, Bratsche und Violoncello (1958).

Text: Catharina Regina von Greiffenberg - 12' / käuflich

Drei Sätze in zwei Teilen

für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott (1959).

17' / Stimmen und Studienpartitur käuflich

Soliloquia

(Aurelius Augustinus). Oratorium (1959/1964)

- *Intonatio* (Abschnitt 1)

Solo: T - Chor: SATB + SATB (jeweils 4-8-st.) - 2,1,2,1 - 1,0,0,0 - Pk,Schlg - Hfe - Str / (zusammen mit Pars prima) 38'

- *Pars prima* (Abschnitte 2–6)

Soli: SATBarB - Chor: SATB + SATB (jeweils 4–8-st.) - 3,3,0,3 - 4,3,2,1 - Pk,Schlg - Hfe - Klav,Cel - Str / (zusammen mit *Intonatio*) 38'

- *Pars secunda* (Abschnitt 7) „Cuius legibus rotantur poli“

Soli: SB - Chor: SATB (4–6-st.) - 3,2,2,2 - 4,3,2,1 - Pk,Schlg - Hfe - Cel,Org (ad lib.) - Str / 22'

Intonatio mit *Pars prima* und *Pars secunda* auch einzeln aufführbar / leihweise

James Joyce Chamber Music

für Harfe, Horn und Kammerorchester (1967)

Soli: Hfe,Hn - 2(2 Picc, 1 in G),0,Eh,1,BKlar,1 - 0,1,1,0 - Str / 18' / leihweise

Zeitgenossenschaft mit Haltung

Zum 60. Geburtstag von Manfred Trojahn

Als Johannes Brahms 1864 Richard Wagner seine *Händel-Variationen* vorspielte, soll Wagner den jüngeren Konkurrenten gelobt haben: „Man sieht, was sich in den alten Formen noch leisten lässt, wenn einer kommt, der versteht, sie zu behandeln.“ Bis in unsere Gegenwart hinein gibt Wagners Brahms-Lob den Tenor für den Diskurs über ein zwischen avantgardistischer Ästhetik und geschichtsbewusstem Umgang mit der Tradition oszillierendes zeitgenössisches Komponieren vor. Insbesondere hat jener stille Vorbehalt gegen allzu große Traditionsnähe, wie er in Wagners ein wenig gönnerhaftem Tonfall anklingt, die Zeiten überdauert, obwohl rund zwei Generationen später ausgerechnet ein Übervater der Moderne, nämlich Arnold Schönberg, Brahms als einen Fortschrittlichen rühmte.

Gattungstraditionen

Mit Manfred Trojahn verfügt das Musikleben unserer Zeit über einen Komponisten, der – anders natürlich als Brahms – „den alten Formen“ noch etwas abgewinnen kann. Und so lässt sich, was heutzutage gewiss nicht mehr die Regel ist, Trojahns Œuvre ohne Mühe in ein nach herkömmlichen Gattungen gegliedertes Werkverzeichnis einordnen, wobei Trojahn dank der geradezu proteischen Anverwandlungskunst der Allround-Komponisten aus dem 18. Jahrhundert wohl kaum einer der geläufigen musikalischen Gattungen ausgewichen ist. Und doch besteht zwischen Trojahn und diesen Vorgängern ein grundlegender Unterschied: Die überkommenen Gattungen und Formen sind Trojahn nicht mehr selbstverständ-

Manfred Trojahn – aktuell

Manfred Trojahn, der am 22. Oktober 2009 seinen 60. Geburtstag feiert, ist Preisträger des Deutschen Musikautorenpreises in der Kategorie Sinfonik, der am 28. Mai in Berlin erstmalig von der GEMA verliehen wurde. +++ Im Gewandhaus Leipzig werden Trojahns **Zwei Sätze für Orchester** durch das Sinfonieorchester der Hochschule für Musik und Theater Leipzig unter Leitung von Ulrich Windfuhr uraufgeführt. Anschließend finden Konzerte in Dresden und Berlin statt (4.–6.11.09). +++ Das Henschel-Quartett produziert anlässlich von Manfred Trojahns 60. Geburtstag eine CD mit den Streichquartetten Nr. I, III und IV und spielt die Uraufführung seines **IV. Streichquartettes** in Düren (10.11.2009, 11.11. Düsseldorf, 12.11. Berlin). +++ Bei musica viva München wird **Moderato, Sinfonischer Satz für Orchester** durch das Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Leitung von Emilio Pomarico uraufgeführt (23.4.2010).

Am 22. Oktober feiert Manfred Trojahn seinen 60. Geburtstag. Robert Maschka geht den Spuren der „alten Formen“ in Trojahns Œuvre nach, um das Moderne zu finden, das sich in allen üppig gefüllten Werkgruppen des Komponisten offenbart.

lich. Vielmehr wird die historische Entfernung in Trojahns Werkkonzeptionen bedacht und thematisiert, worüber hier in einer knappen Werksichtung gesprochen werden soll.

So führt in der Musik für zwei Klaviere *La Folia* aus dem Jahr 1982 ein freier, aus toccatisch-barockisierendem Figurenwerk gefügter Teil über variative Stationen in einen sich in höchste Höhen verflüchtigenden Epilog, in dem die d-Moll-Welt der altehrwürdigen Folia ins Unwiederbringliche zu entschwinden scheint. Eine vergleichbare Konzeption wählte Trojahn für seine Schubert-Annäherung für Streichquartett und Sopran *Palinsesto* aus dem Jahr 1996, das sich als Vergegenwärtigungsprozess von Schuberts Goethe-Lied *Nähe des Geliebten* beschreiben lässt: Aus ätherischen Streicherfigurationen scheinen zunächst wie in einem Palimpsest Fragmente, dann vollends die Schlussstrophe des Liedes auf. Die Streicher fallen daraufhin ins tönende Schweigen, doch erst das Zitat des schubertschen Lied-Nachspiels setzt den vollgültigen Schluss. Wieder anders changiert Trojahns *3. Streichquartett* aus dem Jahr 1983 zwischen den Zeiten: Einerseits lässt es sich als Beethoven-Hommage hören, was die flexible Disposition der höchst spannend aufeinander reagierenden und miteinander kommunizierenden Stimmen anbelangt, zumal das knapp bemessene motivische Material der vier Sätze ungemein pointiert und prägnant gestaltet ist. Andererseits klingt in keiner einzigen Note Beethoven an, vielmehr teilt sich hier unmissverständlich ein Künstler des späten 20. Jahrhunderts mit, wie an der dem Aphorismus zuneigenden Anlage der Sätze, an der Harmonik und am gestischen Duktus der Klangformulierungen zu erkennen ist.

In seiner bislang letzten, der *5. Sinfonie* von 2004 wiederum stellt sich Trojahn der Gattungstradition in mehrfacher Hinsicht. So dokumentiert sich bereits im großen Orchesterapparat dieses dreisätzigen Werks eine ins Monumentale strebende sinfonische Haltung, die im ersten Satz durch dichte motivische Arbeit beglaubigt wird. Das anschließende Intermezzo mit seinen schemenhaft aufscheinenden Klanggestalten mutet dann in der Art einer nicht ganz geheuren Nachtmusik wie ein neuromantisches Charakterstück an, während die Schluss-Elegia im ruhigen Atem des Melos eine sinfonische Zeitvorstellung imaginiert, die die Faktizität der realen Zeit vergessen macht.

Positionsbestimmungen

Musikalisch eine Haltung zu formulieren, das mag ohnehin ein Anliegen von Trojahns Komponieren sein. Im 2003 revidierten *Requiem* von 1983/85 ist deshalb mit Bedacht auf Strawinskys *Requiem Canticles* motivisch Bezug genommen. Denn wie Strawinsky so ist es auch Trojahn in seiner Requiem-Version nicht um eine klang-

malerisch-dramatisierende Ausdeutung des Textes – vergleichbar den Totenmessen aus romantischer Zeit – zu tun, dafür um eine Darstellungsweise, die liturgische Funktion und Sakralität der Texte ins kompositorische Kalkül zieht.

Indem also Trojahns Kompositionen Positionsbestimmungen zum Vorhandenen beinhalten, vernimmt der Hörer keine Fremdsprache, sondern ein bei aller Neuheit vertraut anmutendes, will sagen: verstehbares Klangidiom. Und solcher Positionierungswille kann sogar zu einer Art Komponistenfortschreibung führen. So würde selbst der uninformierte Hörer bei den *Three Songs by Lord Tennyson* von 1996 aufgrund des lyrischen Duktus und der klaren Disposition der Lieder unwillkürlich an jenen Komponisten denken, dessen Andenken sie dann tatsächlich auch gewidmet sind, nämlich an Benjamin Britten. Damit bezeugt Trojahn in diesen Liedern, dass eine Liedkunst im Geiste Brittens heute noch möglich ist. Und auch sein übriges Liedschaffen ist dank Trojahns Vermögen, Expressivität, Sensibilität und Nuanciertheit Musik werden zu lassen, eine einzige Widerlegung jener modischen Auffassung, dass Poesie in Noten eine überlebte Kunstäußerung sei, weshalb Schumanns *Kinderscenen*-Titel der „Der Dichter spricht“ auf die Haltung des Liedkomponisten Trojahn gemünzt sein könnte.

Theater in der Oper

Wie aber wirkt sich das Bestreben, geschichtsbewusste Haltungen kompositorisch zu realisieren, auf Trojahns Opernschaffen aus? Da Eine-Haltung-Einnehmen und Eine-Rolle-Spielen verwandte Prinzipien sind, ist es nicht verwunderlich, dass Trojahn seine Opern vom Personal her konzipiert. Er wurde dadurch zu einem Erneuerer eines Musiktheatertyps mozartischer, beziehungsweise italienischer Prägung, das von den Protagonisten her dachte. Dazu schlüpft Trojahn quasi in jedes seiner Bühnengeschöpfe hinein. Und durch diesen Kunstgriff gibt er sich den Anschein, gerade kein allwissender Erzähler zu sein, selbst wenn er in *Was ihr wollt* (1998) die Protagonisten vom aufbrausenden Wind in den Zwischenspielen sozusagen auf die Bühne fegen lässt.



Verstehbare Klangidiome: Manfred Trojahn (Photo: Jim Albright)

So gibt Trojahns Bühnenpersonal auf eminent theatralische, vitale und beredsame Weise darüber Auskunft, dass es sich selbst ein Rätsel ist und sich selbst nicht recht kennt. Bereits in *Enrico* (1991) und in *Was ihr wollt* aber auch in den Nachfolgeopern *Limonen aus Sizilien* (2003) oder *La Grande Magia* (2008) werden Theater auf dem Theater, Selbstinszenierung und damit die Rolle, die einer dem anderen vorspielt, zu Daseinsmetaphern. Stilisierung, Zitat, Allusion und Anspielung sind hierbei kompositorische Mittel zur Darstellung jener verloren gegangenen Selbstgewissheit, die Trojahns nach ihrem Selbst suchende Bühnenfiguren zu Sinnbildern moderner Befindlichkeit machen. Indem der Komponist dieses gebrochene Daseinsgefühl des verunsicherten heutigen Menschen Kunst werden lässt, mag erkennbar sein, warum Trojahn, um Schönbergs Brahms-Diktum aufzunehmen, ein Fortschrittlicher ist. Und so hören wir zu Trojahns 60. Geburtstag in sein reiches Werk hinein, damit er uns als Person noch vertrauter wird; denn mit Brahms könnte Trojahn, da seine Musik wie kaum eine andere unserer Zeit Klangrede ist, von sich selber sagen: „In meinen Tönen spreche ich.“ Robert Maschka

Die Abwesenheit der Stimme

Neue Projekte von Beat Furrer

Beat Furrers neues Musiktheater-Projekt „Wüstenbuch“ nach Texten von Händl Klaus, Ingeborg Bachmann und anderen wird im März 2010 in Basel uraufgeführt. Ein Text des österreichischen Dramatikers steht auch im Zentrum von APON für Orchester und Sprechstimme für Donaueschingen 2009.

APON – Der Abwesende

APON projiziert einen Text des österreichischen Dramatikers Händl Klaus in den Orchesterklang. Im Zentrum von Beat Furrers Interesse steht „der Weg vom Sprechen zum Singen, der Raum zwischen Sprache und Stimme“. In der zweiteiligen Komposition geht es um die Spannbreite zwischen zwei Extremen: der Sprechenden und der abwesenden Stimme. Beat Furrer komponiert auf das „Abwesende“ zu, wie der Titel APON wörtlich übersetzt heißt. Das Spannungsverhältnis von Sprache und Stimme lässt sich letztlich im Moment der Auslöschung der Stimme in der Artikulation fokussieren.

Um die Facetten dieser Spannung geht es in Beat Furrers Komponieren. Die Szenerie in APON „beginnt feierlich, von gleißendem Morgenlicht ausgelöst“ (Händl Klaus): eine Stimme in der Wüste. Der Text von Händl Klaus verschraubt einen Schlüsselsatz in Bilder von Helligkeit und Hitze: „Weil ich dich sehe, sehe ich, dass du in der nächsten Stunde gehst, wie ich sehe“. Vorweggenommen wird in diesem Satz ein dramatisches Moment (das Fortsein, der Tod?), das mit einem orchestralen Schrei den zweiten Teil der Komposition eröffnet. Ein instrumentales Singen klingt dann im Orchester nach: die abwesende, transformierte Stimme.

Beat Furrer über APON: „Im Zentrum stehen zwei Stimmen. Die eine ist – im ersten Teil – die Sprechende. Ich habe die harmonische Struktur dieser Stimme analysiert und instrumental nachgebildet. Die Idee war, dieser Sprechenden Stimme eine Resonanz zu geben, das heißt, diese instrumental ständig zu verändern. Am Anfang ist der Raum ganz trocken, klein, er wächst stetig. Es ist so, als würde der Sprecher zunehmend in einem Raum versinken. Ich habe den Nachhall instrumen-

tal immer verlängert. Das ist die erste Perspektive auf die Stimme, die ich durch die tatsächlich gesprochene verdopple. Diese Stimme nachzubilden, heißt natürlich, die Instrumente perfekt miteinander verschmelzen zu lassen. Das Ideal wäre fast ein sinusartiger Klang des einzelnen Instrumentes, dessen Charakteristik im Gesamtklang aufgeht. Es ist eine feine Polyphonie innerhalb von vielen Glissandi einzelner spektraler Komponenten des Gesamtklangs, die aber zu einem Ganzen verschmelzen, die Einzelinstrumente sollen kaum identifizierbar sein.“

Geht es im ersten Teil von APON um die Veränderung des Außenraums der Sprechenden Stimme, so wird im zweiten Abschnitt der Gesang einer abwesenden Stimme im Orchester und ihr sich verändernder innerer Resonanzraum nachgebildet. „Ich lasse eine gesungene Stimme instrumental nachklingen, und zwar in allen klanglichen Qualitäten, vom sehr verzerrten Schreien am Beginn bis zum harmonischen gesungenen Klang. Unsere Fähigkeit, den Raum ständig zu verändern, ist die Fähigkeit, zu sprechen. Das ist das Wichtige in der Gegenüberstellung der beiden Sätze der Komposition.“

Wüstenbuch

Wie Tonscherben einer Ausgrabung versammelt und beleuchtet Beat Furrer in seinem neuen Musiktheater *Wüstenbuch* (Uraufführung: 14.3.2010 Theater Basel) Fragmente von Texten: Szenen von Händl Klaus, der das Libretto von *Wüstenbuch* mitverantwortet und in seinen Stücken vieldeutige Vexierspiele abgründiger Ereignisse schafft, sowie Passagen aus Ingeborg Bachmanns *Todesarten*. Das Romanprojekt beschäftigte die Dichterin über Jahrzehnte und kam nicht zum Abschluss. Es



Wüste: Phantasmagorie und Utopie (Photo: Ohrwurm.Bildwurm / www.photocase.com)

enthält grandiose Bruchstücke der Beschreibung einer Ägyptenreise, ihm entstammt auch der Titel *Wüstenbuch*. Ausgangspunkt von Furrers Musiktheater war ein Gedicht aus einem altägyptischen Papyrus in der Übertragung von Jan Assmann, zudem sind weitere Texte von Antonio Machado, José Angel Valente und Apuleius in Originalsprache enthalten.

Beat Furrer über *Wüstenbuch*: „Drei Personen auf einer Reise durch das heutige Ägypten; auf der Suche nach dessen Ursprüngen begegnen sie der eigenen Wüste als Erinnerungslosigkeit, den Phantasmagorien ihrer eigenen Erinnerung und schließlich, in der letzten Szene, auf einer sehr elementaren Ebene: einem Abglanz einer Utopie des Menschseins, einer gerechten Gesellschaft: ‚Es wird geschwiegen, ohne Aufenthalt und Furcht. (...) Wir haben aus einem Teller gegessen. Wir haben geteilt und nicht gebetet, nichts zurückgeschickt, keine Bohne stehengelassen, nichts weggenommen, nicht vorgegriffen, nicht nachgenommen.‘ (Ingeborg Bachmann) ... Die Musik schafft eine Perspektive auf die Textfragmente und lässt diese gleichsam in ihrer Fremdheit zur Sprache kommen.“
Marie Luise Maintz

Beat Furrer – aktuell

Bei den Donaueschinger Musiktagen 2009 wird **APON für Orchester und Sprechstimme** vom SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg unter Leitung des Komponisten uraufgeführt (18.10.2009). Die österreichische Erstaufführung findet am 30.10. in Wien modern statt. +++ Das Ensemble Boswil spielt die schweizerische Erstaufführung von **Xenos I und II** (23.10.2009 Boswil, 24.10. Basel, 25.10. Lugano, 10.11. Genf). +++ Bei Ecclat 2010 in Stuttgart wird **Enigma für Chor a cappella** vom SWR Vokalensemble Stuttgart unter Marcus Creed uraufgeführt (14.2.2010). **Begehren** wird von Ensemble Modern und SWR Vokalensemble unter Leitung von Beat Furrer in einem Bühnenbild von rosalie aufgeführt (11./12.2.2010). +++ Im Konzerthaus Wien wird vom Ensemble Resonanz und Dirk Rothbrust ein **Neues Werk für Schlagwerk und Kammerorchester** uraufgeführt (1.3.2010). +++ Furrers neues Musiktheater **Wüstenbuch** nach Texten von Händl Klaus, Ingeborg Bachmann u. a. wird am Theater Basel in der Regie von Christoph Marthaler uraufgeführt (14.3.2010). Danach sind Aufführungen in Berlin, Wien, Paris und Madrid geplant. +++ Die CD mit Furrers **Klavierkonzert** sowie **Invocation VI, spur, FAMA VI, retour an dich, Iotófagos I.** (Kairos) ist mit dem Preis der deutschen Schallplattenkritik (3/2009) ausgezeichnet worden.

Beat Furrer: APON. Beginn

Alles ein bisschen mehr

Ein Jahr in der Villa Massimo. Charlotte Seither schreibt in und aus Rom



Ein Jahr in der Deutschen Akademie Villa Massimo! Neun Stipendiaten aus den Sparten Musik, Bildende Kunst, Literatur und Architektur werden alljährlich vom Kulturstaatsminister für einen einjährigen Aufenthalt nominiert. Neun Biographien und ganz verschiedene Erwartungshaltungen treffen also täglich zwischen Feigen und Forum Romanum, Prosciutto und Passato Prossimo aufeinander. Was also bringt's?

Zuallererst: Die unauslöschliche Liebe zu Italien. Man könnte auch einfacher argumentieren: Das Ambiente der schmucken Renaissance-Villa samt Park im römischen Stadtteil Nomentana, die Freiheit, ein Jahr lang unbekümmert von äußerem Auftragsdruck arbeiten zu können, das Zusammenleben mit spannenden Köpfen der eigenen Generation aus den anderen Kunstsparten, nicht zuletzt über dringliche Fragen der Pasta-Zubereitung und der Waschmaschinen-Koordination – all dies sind Koordinaten, wie sie die Möglichkeiten eines normalen (Kurzzeit-)Stipendiums bei Weitem übersteigen. Ein Jahr Lebenszeit, zumal in einem derart vibrierenden Kultur- und Sprachraum, ist existenziell, lässt sich nicht mehr ausradieren. Alles in diesem Jahr ist eben ein bisschen mehr. Alles, was mit Kunst zu tun hat, gründet in dieser Stadt eine gute Eta-

Charlotte Seither – aktuell

Die Komponistin und ihre Werke werden in einem **Doppelportraitkonzert** mit dem Ensemble Dumas Amsterdam in Rom präsentiert (15.10.2009). +++ Das Ensemble Modern wird in Rom **Beschriftung der Tiefe von innen** zur Uraufführung bringen (11.12.2009). +++ Nach der Inszenierung ihrer **One-Woman-Opera** durch Judy Wilson in München und Bukarest wird die Produktion mit Cornelia Melian auch im Kosmos Theater Wien zu sehen sein (26./27./28.11.2009). In der Inszenierung von Manfred Weiss steht das Stück am 19./20./21. Oktober in Tübingen, Tolstefanz und Heilbronn mit Guillermo Anzorena auf dem Programm. +++ Die Komponistin wird im Rahmen eines **Portraitkonzerts des Ensemble Klangwerkstatt** Weimar im Mittelpunkt stehen (25.2.2010). +++ Vom Deutschen Musikrat ist sie als Jurorin für den Deutschen Musikwettbewerb 2010 im Fach Komposition nominiert worden.

„Nach Rom!“ hieß es für Charlotte Seither, als sie eines der Stipendien für einen Aufenthalt in der berühmten Villa Massimo in Rom erhielt. Seit dem Frühjahr ist die Komponistin nun in der Ewigen Stadt und berichtet für [t]akte von ihren Eindrücken und Erlebnissen.

ge tiefer. Unfassbar, wie das Bedürfnis, Kunst zu machen (sprich: Würde des Daseins, in welcher Form auch immer, zu artikulieren und zu empfangen) durch die Jahrhunderte hindurch und auf jedem Quadratzentimeter dieser Stadt spürbar ist. Warum haben sich die Menschen hier immer und immer wieder aufs Hochartifizielteste künstlerisch artikuliert? Warum haben sie sich stets besonders leistungsfähige Materialien ausgewählt und durch ihre geistige Kraft einen gar nicht abschätzbaren humanen Mehrwert geschaffen?

„Troppo era matura in me la sete di vedere questo paese“, so ist an der Wand der *Casa di Goethe* zu lesen, „wie sehr war doch in mir der Durst gereift, dieses Land zu sehen“. Sprich: Auch in der Villa Massimo wird nur Frucht bringen, was auf den gereiften Boden, auf das gepflügte Feld der inneren Bereitschaft fällt, sich zu bewegen und bewegen zu lassen. Alles brodelte. Alles wackelt und knirscht. Vieles von dem, was im Handgepäck mitgebracht worden ist nach hier, was einem zu Hause doch noch so wichtig und existenziell erschien, fällt, wird plötzlich vollständig verzichtbar und löst sich ganz einfach in Luft auf. Es wird anders zu leben und zu arbeiten, wenn man hier gewesen ist.

Zwei Stücke sind bislang hier entstanden, in einer sich für mich zunehmend potenzierenden Phase konzentrierten Denkens. *Deixis* (2009), ein neues Werk für Violoncello, ist für Rohan de Saram entstanden, der es auch am 23. Juni hier in Rom zur Uraufführung gebracht hat. Es ist ein 15-minütiges Solostück, in dem ich die Auseinandersetzung mit dem, was „Cello solo“ für mich als Aufgabe formuliert, nach über zehn Jahren noch einmal neu artikuliert habe. Ein weiteres Stück entsteht derzeit für eine Uraufführung mit dem Ensemble Modern (18 Spieler), dessen spielerische Möglichkeiten einen Komponisten ja immer wieder neu beflügeln. Das Stück wird am 11. Dezember im Auditorio della Musica hier in Rom zur Uraufführung kommen. Im Rahmen eines Kammerkonzertes am 15. Oktober werden *Far from distance* (2008) und *Champlève* (1994) aufgeführt werden. Die Vernetzung von Musikern und Institutionen, wie sie hier in der Stadt völlig selbstverständlich erscheint, ist eine große Bereicherung.

Auch ein drittes Auftragswerk, für 20 Streicher und Sopran, wird noch in die kostbare Arbeitszeit hier in Rom fallen, ein Auftragswerk des Württembergischen Kammerorchesters Heilbronn, das am 22. September 2010 im Rahmen der Spielzeiteröffnung des Kleist-Jahrs in Heilbronn erstmals erklingt. Andere Aufträge, die gar nicht unbedingt mit Italien-Bezug versehen sind, wurden hier projiziert, werden aber erst in der Zeit zurück in Bonn zur Ausarbeitung gelangen können. Kleist in Rom? Na ja, Goethe war ja auch da. Und wenn es die Villa Massimo damals schon geben hätte, dann hätten die beiden bestimmt mal auf der Terrazza des Studio 3 einen Frascati miteinander getrunken.

Charlotte Seither

Mystiker unserer Zeit

Jean Barraqué's Solosonate für Violine vor der Uraufführung durch Carolin Widmann

Lange Zeit umfasste das Œuvre von Jean Barraqué nur sieben Werke, darunter eine Klaviersonate, eine Etüde für Tonband, *Séquence* für Singstimme und Instrumentalensemble sowie ein Konzert für Klarinette und Vibraphon. Barraqué war aber vor allem der Komponist von *La Mort de Virgile* nach Hermann Broch, eines im März 1956 begonnenen umfangreichen Zyklus, dessen Vollendung Krankheit und frühzeitiger Tod verhindern sollten. „... das Werk wird niemals vollendet werden. Und ich will, dass es unfertig bleibt, dass erst der Tod es vollendet – oder, genauer, unvollendet lässt –, dass sich jedoch danach rund um diesen Entstehungsprozess weitere Werke der unterschiedlichsten Richtungen herausbilden.“ Auf der Grundlage von „Feuer – Der Abstieg“, des zweiten Kapitels von Brochs Roman, in dem der im Sterben liegende Autor der *Aeneis* der Versuchung, sein Werk zu verbrennen, widersteht, entstanden die stilistisch strengen und aufwändigen Werke ... *au-delà du hasard*, *Chant après chant* und *Le Temps restitué*. Da entfaltet sich im Angesicht des Todes die seltsame Eintracht zwischen dem Werk und seiner Zerstörung, zwischen Klang und vollständiger Stille. Sich diesem Moment zu nähern und zu versuchen, ihn zu umschreiben, ist die Aufgabe einer Schöpfung, die bestimmt ist, dem Verfall oder der Asche preisgegeben zu werden.

Barraqué las Dostojewski, Kierkegaard und Jean Genet, aber auch Nietzsche, dessen Werk er Anfang der 1950er-Jahre durch Michel Foucault kennengelernt hatte, und im Schaffen Hermann Brochs traf er auf die meisten seiner eigenen Themen: Liebe, Genie, Rache, Auflehnung, Inzest, Freundschaft, Homosexualität, Sadismus, Begabung, Unerbittlichkeit auf schöpferischer und geistiger Ebene, Einsamkeit, nächtliches Wachen, Schlaf, das Heilige, die Krankheit zum Tode, der Wahnsinn ... Sie alle finden ihren Niederschlag in *L'Homme couché*, einem nicht über einen vagen Entwurf hinausgekommenen Opernprojekt auf der Grundlage des dritten Aktes von *Tristan und Isolde*.

Um das Absolute bemüht, definierte Barraqué die Musik mit folgenden Worten: „Sie ist Drama, sie ist Erschütterung, sie ist Tod. Sie ist ein ausgemachtes Spiel, ein Beben bis zum Selbstmord. Ist die Musik nicht dieser Art, ist sie nicht ein Übertreiben bis an die Grenzen, dann ist sie nichts.“ Alles Werk ist tragisch, muss sein eigenes Schicksal erfinden, und seine – offene – Form ist nicht auf ein vorgegebenes Modell angewiesen. Es zeichnet sich mithin das Gesetz eines regelhaften Tausches ab: entweder Beethoven oder Debussy. Entweder die Durchführung mit Mitteln des Ausschließens in der Mitte des ersten Satzes von Beethovens 5. *Sinfonie*, wenn das Thema „abgezehrt“ und auf ein Minimum reduziert, die Furcht vor einer Zerstückelung ausdrückt; oder aber *La Mer*, seine Phasen von Vergessenheit, seine Momente der Gerinnung, sein statisches Kreisen, was a priori jede Form verwischt.

Mit der Solosonate für Violine bekommt das kleine Œuvre von Jean Barraqué einen gewichtigen Zuwachs. Das Werk aus dem Jahr 1949 steht an einem ästhetischen wie weltanschaulichen Scheidepunkt im Leben des französischen Komponisten.

Als Komponist serieller Musik, dabei kompromisslos, von aufbrausender Heftigkeit, auf Höhepunkte hin arbeitend, für Trost und Zuspruch unempfänglich, suchte Barraqué in seiner kombinatorischen Kunst eine lyrische Interpretation seiner selbst, eine Ethik und eine Ästhetik des Daseins, eine Art „Erhellung des Lebens“, die das Klangereignis, sein Werden und die Notwendigkeit einer Moral, die das alles formuliert, zu einer Synthese zusammenfasst: „Ich glaube, dass die Musik einen davor bewahrt, ein – um es kurz mit einem sehr groben Wort zu sagen – Schweinehund zu sein.“

Barraqué's Tonsprache bekennt sich also zwar zu den Regeln, Werten und Prinzipien der seriellen Musik, steht aber auch für Askese, Prüfung, Arbeit an sich selbst, für das Ausmessen der durch seine Souveränität und, mehr noch, durch die Freiheit des modernen Menschseins erungenen Wege.

Durch die Herausgabe der lange Zeit unediert gebliebenen *Sonate pour violon seul* lassen sich heute die Prämissen einer derartigen Kunst erkennen. Komponiert im April 1949, als Barraqué am Pariser Conservatoire Hörer in Messiaens Klasse war, stellt diese Sonate sein erstes seriellles Werk dar. Am Lycée Condorcet, wo er seine allgemeine Ausbildung abschloss, entschied sich Barraqué für das Priesteramt – eingenommen von einer Neigung zum Mystizismus und nachdem er den Glauben seiner Mutter angenommen hatte. Noch im März 1949 komponierte er ein *Ecce videmus Eum* für Chor, einen geistlichen Gesang in klassischer Tonsprache. Doch bereits einen Monat später findet mit der *Sonate pour violon seul* mit ihren Spiegelungen in den drei Sätzen und mit ihrer Schlussnote, die identisch ist mit der zu Beginn, die Abkehr von der Tonalität und ihren Themen, Harmonien und Wendungen statt und zugleich die Hinwendung zum Atheismus. Der Übertritt von einem göttlichen Absoluten zu einem musikalischen Absoluten, der seriellen Musik, führt zu einem priesterhaften Verhalten des Komponisten, das in einem Brief an Pierre Boulez aus dem Jahre 1952 zum Ausdruck kommt: „Wir Schlauberger mit unseren Schöpfungen, sind wir nicht letztlich tiefgläubige Menschen, um nicht zu sagen die großen Mystiker unserer Zeit? Wenn ich diese Frage mit Ja beantworte, weiß ich auch, dass man keinen Schritt weitergekommen ist.“ *Laurent Feneyrou* (Übersetzung: Irene Weber-Froboese)



Jean Barraqué (1928–1973)

Jean Barraqué

Sonate pour violon seul (1949)

Uraufführung: 30.11.2009 Paris (Festival d'Automne), Carolin Widmann (Violine)

Erstausgabe. Bärenreiter-Verlag. Hrsg. von

Laurent Feneyrou. Erscheint im November 2009.

Klaffende Risse, ätherische Einfärbungen

Pressestimmen zu Uraufführungen

Thomas Daniel Schlee

Konzert für Klavier und Orchester op. 70

Uraufführung: 1./3.4.2009 Konstanz

Klaus Sticken (Klavier), Südwestdeutsche Philharmonie Konstanz, Leitung: Thomas Kalb

... modern, aber nicht avantgardistisch, Können mit Kompromiss, dabei keine beliebig zusammenklebende Postmoderne.

Reizmomente des Werks liegen in den bewegten, von mechanischer Zeit-Eintönigkeit befreiten Klangflächen, die sich zu Beginn ausbreiten. Das wirkt wie ein Themen-Teppich, auf dem sich allerlei abspielt – und im letzten Satz wird der Teppich in hellerem Klanglicht noch einmal ausgerollt. Ins Klangspiel mischt sich, erst mit trockenen Klopfönen, dann mit elegant durchsichtigen Arabesken das Soloklavier. Immer wieder wird es mit Klangkontrasten (zart mit der Celesta), melodischen Motiven (aktiv mit der Trompete) gereizt, bis es in Scherzo-Geschwindigkeit hineineilt. Die orchestralen Klangstafetten, das pianistische Feuerwerk (mehr Farben als Knaller) führen den Satz pointiert zum Ziel. Der Solist Klaus Sticken wirkte wie eine Idealbesetzung: Leicht im schnellen Spiel, klar in der Linie, kräftig ohne Übergewicht in der Akkordarbeit. Der Heidelberger Gastdirigent Thomas Kalb hielt zusammen, dynamisierte, ließ das Largo-B-Dur leuchten, gab dem Schlussklang den Fortissimo-Effekt.

Helmut Weidhase / *Südkurier* 6.4.2009

Thomas Daniel Schlee

Enchantement vespéral für Ensemble op. 71

Uraufführung: 3.6.2009 Wien

Ensemble die reihe

Thomas Daniel Schlee, der sich viel in Frankreich aufhielt und von der dortigen Kultur fasziniert wurde, lieferte mit *Enchantement vespéral* eine phantastische, ruhige, ins „Innen“ schauende, nie atemlos verlaufende oder gar überladen wirkende Komposition mit dem selben Titel wie das Gemälde Chagalls.

MICA Austria Musiknachrichten

Dieter Ammann

Streichquartett

Uraufführung: 23.4.2009 Basel (les muséiques)

Amar Quartett

Großartige Musik ist Ammanns neues, rund 15-minütiges Streichquartett, das vom Auftraggeber, dem Zürcher Amar-Quartett, farbenreich und packend uraufgeführt worden ist. Pizzikati gehen über in maschinell klingende Läufe, die mehrmals aufgebrochen werden und dann

in sinnliche, sich überlagernde Klänge aufgelöst werden. Die Musik mit überraschenden Wendungen, mit sich aneinander und übereinander reibenden Schichten und klaffenden Rissen, mit vorwärtstreibenden rhythmischen Figuren hat eine Schönheit, aus der vitale Lebendigkeit strahlt.“

Christian Fluri / *Basellandschaftliche Zeitung* 25.4.2009

Manfred Trojahn

Sentimento del tempo. Musik für Violine solo, zwei Flöten und Streicher. Ansbachisches Konzert 2009

Uraufführung: 7.8.2009 Ansbach (Bachwoche)

Freiburger Barockorchester, Leitung: Gottfried von der Goltz

Trojahns neues Werk ist, bei aller Kontextfreude, nicht konzipiert als Auseinandersetzung mit Bach. Es arbeitet gleichwohl mit der gleichen Besetzung wie das vierte Brandenburgische Konzert, was in der Interpretation des Freiburger Barockorchesters, zumal mit zwei solistischen Blockflöten (Isabell Lehmann, Saskia Fikentscher) statt der in zeitgenössischer Musik sonst eher zu erwartenden Querflöten, zu einer leicht ätherisch eingefärbten, fragil und mehrdeutig schwingenden, dabei stets wunderbar transparenten Klanglichkeit führt. Das fügt sich zum verbal gesetzten Thema der Reflexion über Zeit und Zeitgefühl, denn bei aller strukturalen Durcharbeitung, bei aller bedeutungstragenden Gestaltung und Überlagerung der Tempi, Metren, Pulse, bei aller expliziten Thematisierung dessen, was uns Zeit fühlen lässt, nämlich Rhythmus, lebt Trojahns Stück doch vor allem von seinen Klang-Operationen. Das Original-

Philipp Maintz – aktuell

Philipp Maintz ist vom Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien Bernd Neumann mit dem Stipendium der Deutschen Akademie Rom **Villa Massimo** für 2010 ausgezeichnet worden. Zudem ist er 2009 Stipendiat der Akademie Solitude in Stuttgart. +++ Auf dem Festival TRANTSIT in Leuven wird **NAHT (yo no pido a la noche explicaciones)** von Julie-Anne Derôme (Violine) und Gabriel Prynne (Violoncello) gespielt (25.10.2009). +++ Philipp Maintz' jüngstes Orchesterwerk **archipel** wird bei ars musica in Brüssel vom Orchestre Philharmonique du Luxembourg unter Arturo Tamayo aufgeführt (28.3.2010). +++ Bei der Münchner Biennale wird **MALDOROR**, die Oper nach Lautréamont uraufgeführt. Die musikalische Leitung hat Marcus R. Bosch, die Inszenierung verantwortet Georges Delnon (27.4.2010).

klang-Orchester unter der Leitung von Gottfried von der Goltz entrückt das Stück in eine Zwischenregion, von der aus die Zeit wie ein ewiges Thema voller Fragen erscheint, das am Ende ins Unhörbare, Unmerkliche diffundiert. Der Ansbacher Konzert-Zyklus hat eine viel versprechende, aber alles Weitere offen lassende Eröffnung erfahren.

Hans-Jürgen Linke / *Frankfurter Rundschau* 10.8.2009

Miroslav Srnka – aktuell

Miroslav Srnka hat den **Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung 2009** erhalten. +++



Miroslav Srnka und seine Verleger: Barbara Scheuch-Vötterle, Clemens und Leonhard Scheuch am Rande der Preisverleihung der Ernst von Siemens Musikstiftung im Mai in München (Photo: Charlotte Oswald)

Im Rahmen eines Fellowships von Aldeburgh Music erarbeitet Srnka zusammen mit dem australischen Regisseur Matt Lutton eine abendfüllende Kammeroper nach dem Sujet von Isabel Coixets Film **The Secret Life of Words**. +++ Für die Wittener Tage für neue Kammermusik komponiert Miroslav Srnka ein **Streichtrio**, das 2010 von Ernst Kovacic, Steven Dunn und Anssi Karttunen uraufgeführt wird (24.4.2010). +++ Von der Terezín Chamber Music Foundation und dem Festival Prager Frühling 2010 ist er mit der Komposition eines **Neuen Werks für Klarinette, Streichtrio und Harfe** beauftragt worden, das in Prag uraufgeführt wird (28.5.2010).

Matthias Pintscher – aktuell

Die **Hérodiade-Fragmente** erleben ihre österreichische Erstaufführung durch Marisol Montalvo (Sopran), das RSO Wien unter Leitung von Peter Eötvös beim Musikprotokoll Graz (10.10.2009). +++ Im Rahmen eines Konzerts der Lincoln Center Chamber Music Society wird **Study II for Treatise on the Veil** für Streichtrio gespielt (5.11.2009). +++ Im Muziekgebouw Amsterdam präsentiert das SWR Vokalensemble unter Leitung von Marcus Creed die niederländische Erstaufführung von **she cholat ahava ani (Shir Ha-Shirim V)** für 32 Stimmen a cappella (21.11.2009). +++ Das Jack Quartet spielt in Philadelphia die US-amerikanische Erstaufführung von **Study IV for Treatise on the Veil** (23.1.2010). +++ Das New York Philharmonic Orchestra mit Thomas Hampson als Solist wird unter der Leitung von Alan Gilbert Matthias Pintschers **Neue Komposition für Bariton und großes Ensemble** uraufführen (16.4.2010). Die deutsche Erstaufführung wird Dietrich Henschel mit dem hr-Sinfonieorchester unter Matthias Pintscher darbieten (23.4.2010). +++ Bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik 2010 wird **occultation**, der dritte Teil des Zyklus **sonic eclipse**, durch das Klangforum Wien anlässlich seines 25-jährigen Jubiläums uraufgeführt. (23.4.2010). Am 26.4.2010 findet in Wien die österreichische Erstaufführung statt.



Hohe Kunst. Matthias Pintscher war Composer in residence beim Zermatt Festival 2009. Hier dirigiert er Musiker des Scharoun-Ensembles bei Proben zur Uraufführung von „Celestial object II“ (Photo: Daniel Andres / Swissclassic.org)

Komponist, Produzent, Lehrer, Freund

Zum Tode von Milan Slavický

Nicht jede Generation hat das Glück, ihren Lehrer zu finden. Die Prager Studenten der Musikwissenschaft und der Komposition fanden ihn in den vergangenen 20 Jahren in Milan Slavický, der am 18. August in Prag starb. Ein persönlicher Nachruf seines Schülers Miroslav Srnka.

Ad fontes

Milan Slavický war bescheiden und reich. Eigentlich erwähnte er sein „familiäres Erbe“ nur als einen Witz: In der Komposition war er ein „Urenkel“ sowohl Antonín Dvořáks, bei dem einer seiner Großväter, Kamil Voborský, studiert hatte, als auch Leoš Janáček, bei dem wiederum sein anderer Großvater, Klement Slavický sr., Unterricht erhalten hatte. Und bezüglich seines Vaters Klement Slavický jr. war er „Komponistenenkel“ von Josef Suk. Milan Slavický aber fand von Beginn an seine eigene Sprache, frei vom Folklorismus seiner Vorfahren und inspiriert von der Komponistenikone der sechziger Jahre Miloslav Kabeláč. In eine feste Form legte er das Material aus einer festen Intervallauswahl.

Zwei Kapitel aus der Apokalypse

Milan Slavický war arbeitsam. Bereits in den siebziger Jahren wurde er zum erfolgreichsten Mitglied der berühmten Komponistenfamilie, viele seiner Werke wurden im Ausland aufgeführt. Er gründete eine Familie, aus einer schönen Beziehung mit Eva Háchová, seiner Kommilitonin aus Zeiten seines Studiums der Musikwissenschaft. Seine Laufbahn begann er als herausragender Produzent bei Supraphon. Das rasende Arbeitstempo und das nicht leichte Leben in der politischen Zeitlosigkeit der siebziger Jahre wurde von seiner ersten Krebserkrankung im Jahre 1980 unterbrochen. Seine Heilung stellte die Karriere in seinem Wertesystem endgültig an eine Position hinter Familie, Glaube und Gewissen.

Weg des Herzens

Milan Slavický war frei. Die gesamten achtziger Jahre hindurch bewegte er sich mit der tschechischen Musik in einer besonderen Rolle: Er war freiberuflicher Komponist und Tonmeister. Als dieser erlebte er die goldene Ära der Aufnahmen bei Supraphon, in der in- und ausländische Spitzeninterpreten das Archiv mit beispielhaften und manchmal bis heute einzigartigen Aufnahmen des tschechischen Basisrepertoires bereicherten. Dvořáks *Requiem* und *Stabat Mater* mit Wolfgang Sawallisch, Mahlers *Dritte* und *Achte* mit Václav Neumann, die Gesamtaufnahme der Quartette Hábas mit dem Stamic-Quartett. Von den 550 CDs, deren Regie in Milan Slavickýs Hand lag, legte er in schweren Stunden am liebsten das Sopransolo von Gabriela Beňačková aus Dvořáks *Te Deum* auf.

„Ich dien“

Milan Slavický war weise. Anfang der neunziger Jahre stürzte er sich in öffentliche Funktionen. Vor allem die



Milan Slavický (1947–2009) – (Photo: ČTK / Jaroslav Hejzlar)

Arbeit als Dramaturg und stellvertretender Vorsitzender des Vorstands bei der Tschechischen Philharmonie 1992 bis 1995 schien für ihn jedoch schließlich eine Enttäuschung gewesen zu sein, die durch eine zweite Rückkehr der Krankheit beendet wurde. Die öffentliche Tätigkeit verband er mit einer Arbeit, bei der persönliche und politische Befindlichkeiten keine solch große Rolle spielten – auf akademischem Boden. Von Petr Eben übernahm er zunächst die analytischen Fächer an der Philosophischen Fakultät der Karls-Universität und später dann eine Stelle als Professor für Komposition an der Prager Musikakademie der musischen Künste. In der Lehre – und mit Vorträgen im Ausland in deutscher, englischer und französischer Sprache – fand Milan Slavický schließlich zu sich selbst.

Auch seine subtile musikwissenschaftliche Tätigkeit erfuhr 1995 eine unerwartete Wendung, als Slavický eine Monographie über Gideon Klein herausgab, dessen komplettes Vorkriegswerk 1990 zufällig in einem ein halbes Jahrhundert unberührt gebliebenen Koffer gefunden wurde.

Requiem

Milan Slavický war gläubig. Als 1999 sein Vater Klement starb, machte er sich an seine in ihrem Umfang und ihrem Inhalt größte Komposition. Sein *Requiem* (2000/2001) ergriff das Premierenpublikum unerwartet und direkt. Fast dreißig Jahre lang – vielleicht aus dem Bedürfnis heraus, innerlich in den politisch unsicheren Zeiten Halt zu finden – arbeitete Slavický mit unveränderter Intervallauswahl, die in dieser Komposition zu einem symbolischen Abschluss einer langen, in den sechziger Jahren begonnenen Etappe der tschechischen Musik reifte.

Vom *Requiem* an stellte sich Milan Slavický nur noch langfristige Aufgaben, die kein anderer erfüllen konnte. Er hielt Vorlesungen zu sensiblen, strittigen Themen (wie zum Beispiel der Musik und Politik im 20. Jahrhundert), was er vorher immer vermieden hatte. Er schrieb seine Memoiren, die viele unbekannte Zusammenhänge aus der tschechischen Musik der letzten Jahrzehnte aufzudecken versprochen. Er ordnete den Nachlass seines Vaters, in dem er zwei ergebnislose Skizzen eines Klavierkonzertes entdeckte. Er begann, ein eigenes zu schreiben, doch auch er konnte es nicht mehr fertigstellen.

Porta coeli

Milan Slavický war ein Mann mit Noblesse, der zuhören konnte. Am Ende seines Lebens pflegte er zu sagen, am besten verstehe er sich mit Menschen zwischen dreißig und vierzig – mit der ersten Generation seiner Schüler. Unter diesen hat er die meisten neuen Freunde gefunden. Er hinterließ ihnen ein starkes und völlig kompaktes kompositorisches Werk. Nicht ein einziges Mal hat er darin dem kommunistischen System gedient. Und als dann Freiheit herrschte, ließ er sich nicht einmal zu lächerlichen Versuchen um „Verständlichkeit“ herab.

Und Milan Slavický war fröhlich. Nie machte man Witze über ihn, man erzählte sich nämlich seine Witze. Der Humor ist ihm bis zuletzt geblieben. Als der Krebs das dritte Mal zurückkehrte, unterwarf er sein Leben dem beliebten Formschema ABACA, das er über Jahre hinweg so hübsch an die Tafel gemalt hatte: „Ein Rondo

entsteht erst dadurch [das dritte Auftreten der Krankheit], wobei das erste A (1980) scharf und lang war, das zweite (1995) recht mäßig, und nun sehen wir, ob angesichts der Ausgewogenheit der Form eher ein energischerer Charakter zu erwarten ist ... Ich, der ich als alter Fuchs zum dritten Mal über solch ein Minenfeld laufe, der ich einen starken Draht nach oben habe, einen Baum gepflanzt, ein Haus gebaut, eigene Kinder erzogen und fremde unterrichtet, etwas geschrieben habe und niemandem etwas schuldig geblieben bin, sehe diesem Ereignis in Ruhe und aller Sachlichkeit entgegen, fast als würde ich es von außen betrachten – wir werden sehen.“

Nicht jeder Komponist hat das Glück, seinen Lehrer zu finden. Ich hatte dieses Glück und habe Milan Slavický die Hälfte meines Lebens gekannt. Er hat zu einem hohen Maße mitbestimmt, wie der Rest verlaufen wird.

Miroslav Srnka
(Übersetzung: Silke Klein)

Werke von Milan Slavický (Auswahl)

Ad fontes, Überlegung für Streichorchester (1989)

Zwei Kapitel aus der Apokalypse für großes Orchester (1995)

Weg des Herzens, eine Geschichte für Violine, Bläser und Schlagzeug, Celesta und Harfe (1978)

„*Ich dien*“, Meditation für Kammerorchester (1995)

Requiem für Mezzosopran, Bariton, Chor und Orchester (2000/2001)

Porta coeli, Symphonische Vision für großes Orchester (1991)

Sursum corda für Orgel solo (1993)

Tre toccate für Schlagzeug (1984)

Adventsgedanken für Streichquartett (2002)

Alle Werke: Editio Bärenreiter Praha, weitere Informationen: www.ebp.cz und www.musica.cz/slavicky

Rigorese Präzision

Der italienische Komponist Francesco Filidei

Die Musik von Francesco Filidei (* 1973) ist mit einer Spannung geladen, die sich auf den Hörer unmittelbar überträgt. Der Komponist selbst hat von einem Ausloten der Grenzen des musikalischen Einsatzes von Geräuschen gesprochen, wobei dies mit einer unerhörten Radikalität und Ausdruckskraft geschieht, die auch die Körperlichkeit des Ausführenden mit einbezieht.

Zu Filideis Erfahrungen gehört auch die des Interpreten, der direkte Kontakt mit der Orgel. Als Organist, u. a. als Assistent von Jean Guillou in St. Eustache zu Paris, hat er zahlreiche zeitgenössische Werke interpretiert und Kompositionen von Wolfgang Rihm, Jaques Lenot, Mauro Lanza, Helmut Oehring u. a. uraufgeführt. Als Komponist hat er bedeutende internationale Auszeichnungen erhalten, u. a. den Musikpreis Salzburg, ein Stipendium der Akademie Schloss Solitude Stuttgart und der Casa de Velázquez in Madrid.

Salvatore Sciarrino ist eine prägnante und erhellen- de Definition der Klangwelt Filideis zu verdanken:

„Versuchen Sie, sich eine Musik vorzustellen, der das Tönende abhanden gekommen ist: als Rest bleibt Gemurmelt, ein Skelett, leicht, aber reich an quasi mechanischen Geräuschen, die durch das Berühren und Entlangstreifen der Hände über die Instrumente entstehen. [...] Es geht nicht um intellektuelle Lösungen, sondern um das Erschließen einer kostbaren, poetischen Welt.“

Filideis Formverständnis lässt eine Verbundenheit mit der Vergangenheit erkennen, die mit schöpferischer Freiheit wiedererlebt wird, aber nicht auf das Bewusstsein der Gegenwart verzichtet. Die Ausformung jeder klanglichen Erfindung, jedes „Geräusches“ ist von absoluter, rigoroser Präzision und überrascht den Hörer mit einer genuinen klanglichen Wiederentdeckung, deren Evidenz stets beunruhigend ist. So können auch lange Pausen wie die auf den ersten Seiten von *Macchina per scoppiare pagliacci* für doppeltes Ensemble und 6 Solisten (2004) von eindringlicher Unruhe und Spannung erfüllt sein. Filidei weiß auch andere ungewöhnliche Mittel (wie Materialien und Gegenstände jeglicher Art) und Vogelstimmen einzusetzen.

Über ungewöhnliche Instrumente verfügen auch die



Zwischen grotesk und nostalgisch: Francesco Filidei

„Musik, der das Tönende abhanden gekommen ist“, so charakterisiert Salvatore Sciarrino die Kompositionen seines jüngeren Kollegen. Der Italiener lotet Grenzen aus und fordert dabei Interpreten wie Zuhörer ganz.

sechs Vokalinterpreten und sechs Perkussionisten von *N. N. Sulla morte dell'anarchico Serantini* (2008). Es handelt sich um ein weitläufiges Fresko, das auch eine nicht konventionelle Theaterdimension impliziert und den Endpunkt einer sich über verschiedene frühere Stücke erstreckende Recherche und Reflektion zur Figur des jungen Anarchisten darstellt, der am 5. Mai 1972 von der Polizei während einer Demonstration zusammengeschlagen

wurde und dann im Gefängnis seinen Verletzungen erlag. Filidei schreibt: „Seine Geschichte ist eine derart explosive Mischung von Ungerechtigkeit, Rebellion, Einsamkeit und Leidenschaft, dass sie allein ausreicht, um eine Epoche und eine ganze Generation widerzuspiegeln. Ich bin von dieser Geschichte ausgegangen, um meine eigene komponierend zu rekonstruieren“. Die ersten fünf der sechs Sektionen benutzen Texte des Philosophen Stefano Busellato, die jeglichen narrativen Charakters entbehren. Filidei schreibt weiter: „Alle Interpreten sind körperlich komplett involviert, in der Partitur sind sogar die Bewegungen des Halses und des Kopfes notiert: Der erste Teil stellt einen Kampfschauplatz dar, mit dem Heulen von Sirenen, den Trillerpfeifen der Polizei sowie den Instrumentalisten, die mit dem Stampfen der Füße auf dem Boden marschierende Einheiten nachahmen; der zweite gibt die Empfindungen und Gedanken im Innern des gemarterten Körpers Serantinis, mit offenkundigen Bezügen zur Passionsgeschichte, wider; der letzte Teil ist eine Art weltlicher Ritus, bei dem alle Ausführenden hinter ihrem schwarzen Tisch sitzen und sich mit Zungen- und Fingerschnalzen, geräuschvollem Atmen, in die Hände schlagen, Küssen, Husten und Schreien schier entfesseln. Diese Hauptteile der Komposition werden durch einen Gesang und zwei Intermezzi, deren Charakter zwischen dem Grotesken und Nostalgischen angesiedelt ist, voneinander abgeordnet.“

Die Uraufführung von *N. N.* hat im April 2009 beim Festivals Printemps des Arts von Monte Carlo stattgefunden.

Paolo Petazzi

Die Werke Francesco Filideis erscheinen bei RAI Trade, Vertrieb: Alkor-Edition

„Musik muss singen“

Zum Tode von Nicholas Maw

Scenes and Arias war Nicholas Maws Werk, das alle seine nachfolgenden Werke möglich machte. Zum ersten Mal folgte er dabei eher seinem inneren Ohr, statt Musik zu komponieren, die den vorherrschenden modernen Stilen der 1960er-Jahre entsprach. Danach wusste er, dass seine Wurzeln in die Zeit zwischen 1860 und 1914 reichten und dass er versuchen würde, mit seiner Musik wieder an die Tradition der Romantik anzuknüpfen, die mit dem Beginn der Moderne ihr Ende gefunden hatte. Im Kontext mit Maws zeitgenössischen britischen Komponisten, die wie er in den 1930er-Jahren geboren wurden, zum Beispiel Maxwell Davies, Birtwistle und Bennett, trieben ihn seine Ambitionen in eine Richtung, die anfangs für rückwärtsgerichtet gehalten wurde. Aber im Nachhinein ebnete Maw den Weg für Komponisten der nachfolgenden Generation, die sich ebenfalls wieder mit der Romantik beschäftigten.

Welche Merkmale waren es, die seine Musik zu etwas Besonderem machten? Zunächst ihre Lyrik: „Musik muss in der Lage sein, zu singen.“, war Nicholas' feste Überzeugung. „Man muss melodisches Material schreiben, das man sich sofort merken kann, das eingängig und aussagekräftig ist.“ Dies veranschaulicht zum Beispiel das *Violinkonzert* mit dem eröffnenden lyrisch ausgeweiteten Thema, das singend schrittweise anwächst, ebenso wie die wundervolle, vom Cello zu Beginn des Klaviertrio-Finales eingeführte Melodie. Und dann seine Harmonik, in der er serielle und tonale Spannungen auf eine ganz eigene Art ausnutzt – „da müssen Harmonien sein, keine Akkorde“, erklärte er und setzte dies in den Solo-Klavierwerken unter dem Sammeltitle *Personae* um. Maw besaß ein ausgeprägtes Gespür für instrumentale Farben, was an den Ensemblewerken wie *Ghost Dances* und *Shahnama* deutlich wird und wiederum einen anderen Aspekt seiner Kompositionen eröffnet, Reihen von Charakterstücken umfassen, den Alben oder Studien der Romantik vergleichbar – ein weiteres Beispiel für den Versuch, den Formen der Mitte und des späten 19. Jahrhunderts neues Leben einzuhauchen. Schließlich – und an Bruckner erinnernd – war da noch seine Fähigkeit, im großen Stil zu denken, sich zu bemühen, „wieder die Fähigkeit zurückzugewinnen, riesige Abschnitte zu hören, die unabdingbar aufeinanderfolgen“. Vorzüglich gelang ihm dies in seinem großen Orchesterwerk *Odyssey*, das mit mehr als 90 Minuten zu den längsten Orchesterwerken gehört, die je geschrieben wurden. Die Wirkung, die das Werk während einer Aufführung ausübt, bleibt unvergesslich.

Nicholas Maw komponierte auch Orchesterstücke, eine Gattung, in der er sich instinktiv zu Hause fühlte: „Ich liebe den Orchesterklang, ich halte ihn für mein Instrument“. Seine orchestrale Meisterschaft wird offensichtlich in Werken wie *The World in the Evening*, stimmungsvoll und beladen mit mahlerscher Resignation, oder *Spring Music*, deren Eröffnung in eine sich üppig

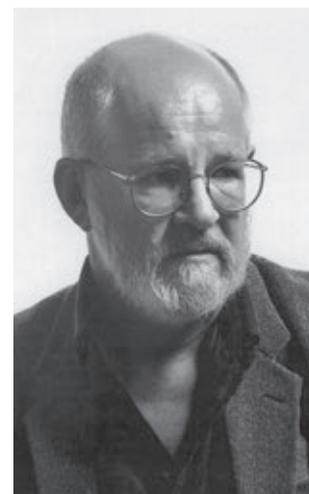
entwickelnde Musik eintaucht. Ebenso zeigt *Life Studies* einen fantastischen Streichersatz, während *American Games* für symphonisches Blasorchester seine Vorliebe für hochwertige leichte Musik verdeutlicht, die überschäumend und lustig ist und die es zu spielen sich lohnt. Musiker sagen es immer wieder, wie sie es genießen, Maws Musik zu spielen.

Auch Sänger halten seine Musik für lohnend. Seine vergleichsweise bescheidene Hinterlassenschaft an Chorwerken schließt das grüblerische, virtuose *The Ruin* für Doppelchor und Horn ein sowie, ein kleines Meisterwerk, *One Foot in Eden Still, I Stand*, ein Werk, das nie seine Wirkung auf den Zuhörer verliert.

Für Nicholas Maw stellt die Oper *Sophie's Choice*, die auf einer Novelle von William Styrons basiert, zweifellos seine Glanzleistung dar. Er verwendete größte Sorgfalt und Aufmerksamkeit auf die Komposition und war tief unglücklich, als manche Kritiker sie nicht ernst nahmen. Wie auch immer: Die Bewunderer übertrafen die Kritiker. Für Simon Rattle, der die Premiere dirigierte, wurde sie „augenblicklich zu einem Klassiker, ein Stück, das die Menschen sofort berühren und bewegen wird“. Das gelang in der Tat und wiederholte sich in ähnlicher Weise bei den nachfolgenden Premierien in Deutschland, Australien und den USA.

Der Wunsch, mit den Zuhörern zu kommunizieren und Musik zu schreiben, die die Ausführenden genießen können, war die Antriebskraft für den Komponisten; man könnte ihn nie als einen Komponisten im Elfenbeinturm bezeichnen. Maw beschreibt es so: „[ich] trachtete danach, die Musik zurück in das Zentrum dessen zu bringen, was wichtig ist im Leben der Menschen, so wie es das Theater und Literatur sind – und ich sehe händeringend den Tagen entgegen, in denen sich die Leute wieder für zeitgenössische Musik begeistern können“. Wohl ist es vor allem diese Begeisterung, die ihn zu einem der individuellsten und wichtigsten Stimmen der britischen Musik des 20. Jahrhunderts gemacht hat. Und sie ist es auch, weshalb ich glaube, dass Werke wie *Sophie's Choice* und *Odyssey* auch noch in einem Jahrhundert aufgeführt werden. Die Musik ist einfach zu gut dafür, vergessen zu werden.

Andrew Burn
(Übersetzung: Jutta Weis)



Die Menschen berühren und bewegen: Nicholas Maw

Die Werke von Nicholas Maw sind bei Faber Music erschienen. Leihmaterial in D, A, CH: Alkor-Edition

Klang und Bewegung

Der Komponist Dmitri Kourliandski



Radikales Aufbrechen:
Dmitri Kourliandski

In jüngster Zeit konnte man in Deutschland die Werke des jungen russischen Komponisten Dmitri Kourliandski kennenlernen, der von vielversprechendem Talent zu sein scheint. Bereits im Jahre 2006 wurde in Donaueschingen vom Schönberg Ensemble unter der Leitung von Reinbert de Leeuw sein *Contra-relief* zur Aufführung gebracht, und im Rahmen des diesjährigen Festivals März-Musik spielten das Ensemble Contrechamps unter der Leitung von Beat

Furrer sowie das Moscow Contemporary Music Ensemble unter Fedor Lednev neben *Contra-relief* auch *Engramma*, *Innermost man*, *Night-turn* sowie *Broken Memory*.

Kourliandski wurde 1976 geboren und schloss sein Studium am Konservatorium Moskau mit Diplom ab. 2003 wurde er mit dem Großen Preis des Internationalen Kompositionswettbewerbs „Gaudeamus“ ausgezeichnet. Im vergangenen Jahr war er auf Einladung des DAAD Gast des Berliner Künstlerprogramms und im kommenden Jahr wird das französische Ensemble „2e2m“ ihm als Composer in residence um die zehn Konzerte widmen.

Sein Kompositionsstil überrascht und gefällt. „Ist die Musik eine Sprache? Oder ist sie gar ein Text? Können Töne etwas aussagen?“ fragt sich der Komponist im Vorwort zu *4 states of same* aus dem Jahre 2005. Diese Fragen über das Wesen der Musik und der Sprache sind von grundlegender Bedeutung im intellektuellen Leben Kourliandskis, der auch Gründer und Chefredakteur der russischen Zeitschrift *Tribuna Sovremennoi Muzyki* (*Tribüne der zeitgenössischen Musik*) sowie Gründungsmitglied der Komponistenvereinigung „Structural Resistance Group“ (StRes) ist.

Was das Ohr – und die Augen – bei der Musik von Dmitri Kourliandski sogleich verblüfft, ist der ausgeprägte Erfindungsgeist. Der Komponist steht für eine bilderstürmerische Haltung gegenüber den Gewohnheiten im instrumentalen Bereich, wobei die Gestik des Instrumentalisten eine ganz entscheidende Quelle seiner Inspiration darstellt. Zu *dissecta ... still life with bows and surfaces* (2007) stellte Kourliandski fest, dass er „den Klang als notwendige Folge einer Bewegung und die Bewegung als unerlässliche Bedingung für den Klang betrachtet“.

Nach Kourliandskis Auffassung darf die persönliche Wahrnehmung des Zuhörers nicht beeinflusst werden, sondern dieser soll für die unterschwelligsten Strukturen dessen, was er hört, ganz allein zuständig sein, ebenso wie für die möglichen Geschichten oder sogar Dramen, die er sich während des Zuhörens erzählen bzw. ausdenken mag. Der Klang muss also etwas in sich Neutrales

Ein „neuer“ Komponist stellt sich in Mitteleuropa vor: der Russe Dmitri Kourliandski, dessen Werke bei den Éditions Jobert verlegt werden. Mit seiner Musik will er die Zuhörer nicht beeinflussen, sondern ihnen die Freiheit der Wahrnehmung lassen.

darstellen, ohne jeden Affekt sein und ohne die Absicht, den Zuhörer in eine bestimmte Richtung zu leiten.

Im Rahmen der diesjährigen Biennale von Venedig hatte das Publikum am 29. September Gelegenheit, Kourliandskis *Emergency survival guide* für Auto und Orchester zu hören. Neben der unkonventionellen Situation interessiert hier auch die Frage nach dem Objekt. Der Mensch hört das Objekt. Das Objekt spricht zu ihm. Der Mensch spricht zu sich selber, während er das Objekt hört. Was die Haltung Kourliandskis (die sich auch Gérard Pesson und Colin Roche angeeignet haben) so unverwechselbar macht, ist seine Radikalität beim Aufbrechen des ursprünglichen Kontexts von Klängen. Dadurch bringt der Komponist den Zuhörer von *Emergency survival guide* dazu, seinem Beispiel zu folgen und sich zu sagen: „Dies ist kein Automobil.“

Mit der gleichen Besessenheit geht Kourliandski die „historische“ Musik seines Landes an. In *DSCH. Recollecting the name* aus dem Jahre 2005 benutzt er das Monogramm von Dmitri Schostakowitsch, um ihm den Nimbus zu nehmen.

Auf seine eigene Art geht es dem Komponisten darum, nach der Geschichte des Klangs und seiner Erzeugung zu fragen.

Benoît Walther

Übersetzung: Irene Weber-Froboese

Die Werke von Dmitri Kourliandski werden bei den Éditions Jobert (www.jobert.fr) verlegt, Vertrieb: Alkor Edition.

*

Neue CDs mit Musik von Gérard Pesson

Dispositions furtives. Werke für Klavier solo: La lumière n'a pas de bras pour nous porter, Vexierbilder II, Vexierbilder, Rom, Butterfly's Note-Book, Trois pièces pour piano, Trois petites études mélancoliques, Dispositions furtives (en album), *Folies d'Espagne, Musica Ficta, Excuse my dust*. Alfonso Alberti (Klavier). 1 CD Col legno (WWE 20285).

Aggravations et final: Rescousse, Vexierbilder II, Aggravations et final, Cassation und Wunderblock.

Teodoro Anzelotti (Akkordeon), Hermann Kretzschmar (Klavier), WDR Sinfonieorchester Köln, Ensemble Modern, Lucas Vis, Johannes Kalitzke und Brad Lubman (Leitung). 1 CD AEON (aeCD 0876).

Informationen über Gérard Pesson:
www.henry-lemoine.com

Neue Bücher



Stephan Mösch: Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit. Wagners *Parsifal* in Bayreuth 1882–1933. Bärenreiter-Verlag / J. B. Metzler Verlag 2009. 464 Seiten. € 59,- / CHF 91.00.

Wagner nannte „Parsifal“ seine „letzte Karte“. Im Sommer 1882 fand in Bayreuth die Uraufführung statt. Die erste Inszenierung, die ein halbes Jahrhundert lang auf dem grünen Hügel gezeigt wurde, ist ideengeschichtlich und aufführungspraktisch eng mit dem Festspielhaus verbunden und hat Impulse gegeben, die bis weit nach dem

Zweiten Weltkrieg wirksam waren. Brüche, Neuorientierungen und geistige Strömungen der Festpielgeschichte spiegeln sich exemplarisch in den „Parsifal“-Aufführungen.

Stephan Mösch geht den Widersprüchen, die zu Wagners letztem Musikdrama und seiner Rezeption gehören, in faszinierenden Analysen nach. Auf der Basis bislang unveröffentlichter Quellen werden Werk-, Institutions-, Kultur- und Ideengeschichte verknüpft. Ein neuer methodischer Ansatz versucht, dem komplexen Gebilde „Aufführung“ so nahe wie möglich zu kommen.

Neben Gesprächen mit „Parsifal“-Kennern wie Daniel Barenboim und James Levine werden viele unbekanntere Dokumente ausgewertet. Hermann Levi, dem Dirigenten der „Parsifal“-Uraufführung, und den Erfahrungen, die er als Jude in Bayreuth machen musste, ist ein eigenes Kapitel gewidmet.

Beethoven Handbuch. Hrsg. von Sven Hiemke. Bärenreiter-Verlag / J. B. Metzler Verlag 2009. 660 Seiten. € 76,- / CHF 117.00.

In diesem Handbuch stellen bedeutende Beethoven-Forscher nahezu sämtliche Kompositionen Beethovens in Einzelwerkbesprechungen dar. Sie vermitteln Daten und Fakten über Leben, Werk und Rezeption des Komponisten, bilanzieren die Ergebnisse der Fachliteratur und eröffnen mit eigenen Interpretationen neue Perspektiven auf sein Œuvre. Das Beethoven-Handbuch vereint die Vorzüge eines gut verständlichen Lesebuches mit denen eines informativen Nachschlagewerks.

Lewis Lockwood; Beethoven. Seine Musik – Sein Leben. Übersetzt von Sven Hiemke. Bärenreiter-Verlag / J. B. Metzler Verlag. 456 Seiten. € 39,95 / CHF 62.00.

Lewis Lockwood würdigt den Komponisten in dieser gewichtigen Biographie, die 2003 für die Finalrunde des Pulitzer-Preises nominiert wurde, und entwirft ein detailliertes Bild über Leben und Werk des Komponisten. Er zeichnet die musikalische Entwicklung Beethovens nach und widmet sich den Schaffensbedingungen, unter denen seine Werke entstanden sind. Er beleuchtet ihre historischen, politischen und kulturellen Hintergründe und eröffnet in seinen Analysen von Beethovens Hauptwerken auch dem Nicht-Fachmann grundlegende und zum Teil neue Einsichten in seine Musik.



Doppelseite aus dem Faksimile von Mendelssohns „Sommernachtstraum“-Ouvertüre

Felix Mendelssohn Bartholdy: Ein Sommernachtstraum. Ouvertüre op. 21. Autograph Biblioteka Jagiellońska, Kraków. Faksimile. Kommentar von Friedhelm Krummacher. Documenta Musicologica Zweite Reihe, Band XLI. ISBN 978-3-7618-2116-9. Bärenreiter-Verlag 2009. 72 Seiten Faksimile, 40 Seiten Kommentar. € 328,- / CHF 590.00.

Zu Mendelssohns 200. Geburtstag legt der Bärenreiter-Verlag in Zusammenarbeit mit der Biblioteka Jagiellońska Kraków ein hochwertiges Faksimile in bibliophiler Ausstattung vor, das bis in feinste Nuancen die zartgliedrige Handschrift des Komponisten wiedergibt.

Der renommierte Musikwissenschaftler Friedhelm Krummacher zeigt in der Einleitung, wie subtil Mendelssohn die Motive und Themen miteinander verwoben hat. Er geht darüber hinaus auch der Entstehung des Werkes nach, insbesondere einem mutmaßlichen ersten Entwurf, der als Faksimile im Anhang wiedergegeben ist.

Neue CDs und DVDs

Georg Friedrich Händel: Ode for the Birthday of Queen Anne
Vokalconsort Berlin, Akademie für Alte Musik Berlin, Leitung: Marcus Creed
Harmonia mundi

Georg Friedrich Händel: Alexander's Feast
Schleswig Holstein Festival Chor und Orchester, Leitung: Rolf Beck
Hänssler classic

Georg Friedrich Händel: Rodrigo
Al Ayre Español, Leitung: Eduardo López Banzo
Naïve

Georg Friedrich Händel: Alcina – Arias & Suites
Christine Schäfer, Berliner Barock Solisten, Leitung: Rainer Kussmaul
Avi-music

Joseph Haydn: Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze
Cappella Coloniensis, Leitung: Bruno Weil
Ars Produktion

Wolfgang Amadeus Mozart: Idomeneo
RIAS Kammerchor, Freiburger Barockorchester, Leitung: René Jacobs
Harmonia mundi

Danielle de Niese: The Mozart album
Orchestra of the Age of Enlightenment, Leitung: Sir Charles Mackerras
Decca

Ludwig van Beethoven: Sinfonien Nr. 1–9
Anima Eterna, Leitung: Jos van Immerseel
ZIGZAG

Ludwig van Beethoven: Fidelio
The Glyndebourne Chorus, London Philharmonic Orchestra, Leitung: Mark Elder
Glyndebourne Festival Opera

Anton Bruckner: Symphonie Nr. 4
Aachener Sinfonieorchester, Leitung: Marcus R. Bosch
Aachen

Anton Bruckner: Symphonie Nr. 5
Orchestre des Champs-Élysées, Leitung: Philippe Herreweghe
Harmonia mundi

Anton Bruckner: Symphonie Nr. 4 (Urfassung 1874)
Bayerisches Staatsorchester, Leitung: Kent Nagano
Sony Classical

Anton Bruckner: Symphonie Nr. 6
Orchestre de la Suisse Romande, Leitung: Marek Janowski
Pentatone

Anton Bruckner: Symphonie Nr. 7
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Leitung: Mariss Jansons
BR Klassik

Anton Bruckner: Symphonie Nr. 7
Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, Leitung: Roger Norrington
Hänssler Classic

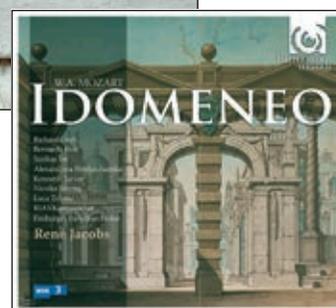
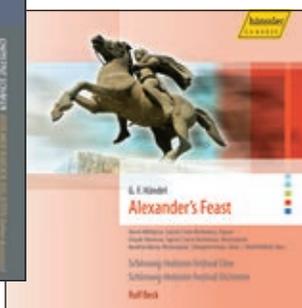
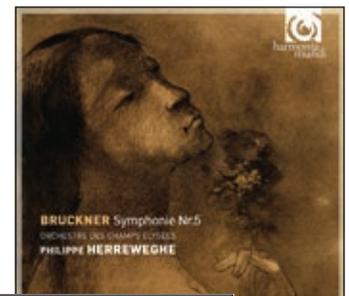
Johann Strauss: Das Spitzentuch der Königin
Chor und Orchester der Staatsoperette Dresden, Leitung: Ernst Theis
cpo

Peter Tschaikowsky: Schwanensee (Suite)
SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Leitung: Yuri Ahronovitch
Hänssler Classic

Josef Bohuslav Foerster: Konzert für Cello und Orchester op. 143
Jiří Bárta (Cello), The Prague Philharmonia, Leitung: Jakub Hrůša

František Hrtl: Konzert für Kontrabass und Orchester
Jürgen Fichtner, Kölner Orchester-Gesellschaft, Leitung: Oliver Leo Schmidt
auf: Außergewöhnliche Orchesterwerke mit Solisten
Kölner Orchester-Gesellschaft

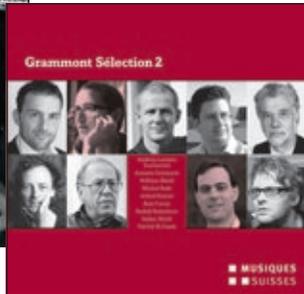
Manfred Trojahn: Danse pour clarinette et piano. Pastiche en hommage à Olivier Messiaen
Sharon Kham (Klarinette), Paul Rivinius (Klavier)
Avi-music





Manfred Trojahn:
Vier Goethe-Lieder
Daniel Behle (Tenor),
Oliver Schneider (Klavier)
Avi-music

Andrea Lorenzo Scartazzini:
Siegel für Sopran und Orchester
auf ein Sonett von Rainer Maria
Rilke; Beat Furrer: Konzert für
Klavier und Ensemble
Claudia Barainsky (Sopran),

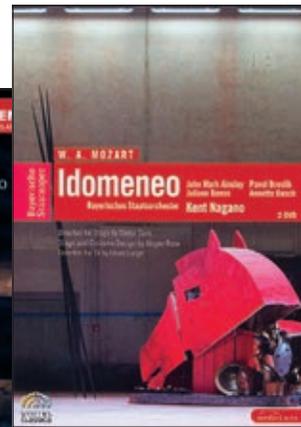


basel sinfonietta,
Leitung: Peter Hirsch;
Nicolas Hodges
(Klavier), Ensemble
Contrechamps,
Leitung: Beat Furrer
auf: Grammont Sélection 2 /
Musiques Suisses



DVDs

Wolfgang Amadeus Mozart:
Le nozze di Figaro
Produktion der Oper Zürich,



Musikal. Leitung: Franz
Welser-Möst, Inszenie-
rung: Sven-Erik Bechtolf
EMI Classics

**Wolfgang Amadeus
Mozart: Idomeneo**
Produktion der Bayer-
ischen Staatsoper,
Musikal. Leitung: Kent
Nagano, Inszenierung:
Dieter Dorn
Unitel

**Wolfgang Amadeus
Mozart: Così fan tutte /
Le nozze di Figaro /**

Don Giovanni
Produktionen der Niederlandse
Opera, Musikal. Leitung: Ingo
Metzmacher, Inszenierungen:
Jossi Wieler / Sergio Morabito
Opus Arte

Nachrichten

Jeweils mit Dirigierpartitur, Klavierauszug und Aufführungsmaterial sind Joseph Haydns beide Oratorien *Die Jahreszeiten* und *Die Schöpfung* erschienen. Die Editionen entsprechen dem Urtext der Haydn-Gesamtausgabe aus dem Henle-Verlag. Neue Klavierauszüge gibt es zu Haydns Opern *Orlando Paladino*, *L'isola disabitata* und *La fedeltà premiata*. Das Aufführungsmaterial ist leihweise erhältlich.

Für seine hochgelobte Einspielung von Mozarts *Idomeneo* (s. S. 30) hat René Jacobs auf die gründlich überarbeitete Partitur des Bärenreiter-Verlages zurückgegriffen. Im Zuge der Überarbeitung wurden alle Änderungen, die seit Erscheinen des Kritischen Berichts im Jahr 2005 bekannt geworden sind, übernommen. Dazu gehören auch jene, die sich aus dem nun wieder zugänglichen Autograph des ersten und zweiten Aktes sowie aus den wieder aufgefundenen Akten eins und zwei der Münchner Aufführungspartitur ergeben. Im Hauptteil erscheint nun die Münchner Uraufführungsfassung vom 29. Januar 1781. Die Revisionen, die Mozart für die konzertante Aufführung der Oper am 13. März 1786 in Wien vorgenommen hatte, wurden in diesen Hauptteil integriert.

Im Urtext der Edition „Works of Gioachino Rossini“ sind bei Bärenreiter nun Partitur und Aufführungsmaterial zur *Ouvertüre von Der Barbier von Sevilla* käuflich erhältlich.

Mit der kritischen Ausgabe von *Mendelssohns Ouvertüre Meeresstille und glückliche Fahrt*, herausgegeben von Christopher Hogwood, hat Bärenreiter die Edition der sieben großen Ouvertüren des Komponisten beendet. Von *Mendelssohns Symphonien* sind, ebenfalls herausgegeben von Christopher Hogwood, bisher die „Italienische“ und die „Reformations-Symphonie“ erschienen. Die „Schottische“ *Symphonie* erscheint im Dezember. Zu allen Werken sind Partitur und Aufführungsmaterial käuflich erhältlich. Noch im Herbst erscheint Mendelssohns Oratorium *Elias* (Partitur, Klavierauszug, Aufführungsmaterial).

In der *Bearbeitung von Carl Maria von Webers Freischütz durch Hector Berlioz* vereint sich Pariser Grandeur mit deutscher Romantik: Berlioz formte das Werk 1841 zu einer eleganten Grand Opéra um, indem er die gesprochenen Dialoge als französische Rezitative vertonte. Um das obligate Ballett zu erhalten, fügte der Komponist Webers *Aufforderung zum Tanz* in einer von ihm orchestrierten Version ein. Der Bärenreiter-Verlag gibt nun zusammen mit der Edition Peters Berlioz' *Le Freyschutz* in einer Kooperationsausgabe heraus. Sie wird von Seiten der Edition Peters von Joachim Freyer und bei Bärenreiter von Ian Rumboldt ediert. Die Partitur, das Orchestermaterial sowie der Klavierauszug sind leihweise über Alkor erhältlich. Das Theater Trier hat sich die Erstaufführungsrechte gesichert, Premiere ist am 20. Februar 2010.

Termine (Auswahl)

Oktober 2009

1.10.2009 Paris, Théâtre du Châtelet (Premiere)
Wolfgang Amadeus Mozart: Die Zauberflöte
 Musikal. Leitung: Lawrence Foster, Inszenierung: Jean-Paul Scarpitta

3.10.2009 Karlsruhe (Premiere)
Ludwig van Beethoven: Fidelio
 Musikal. Leitung: Justin Brown, Inszenierung: Robert Tannenbaum

3.10.2009 Lüneburg (Premiere)
Georg Friedrich Händel: Alcina
 Musikal. Leitung: Urs-Michael Theus, Inszenierung: Holger Pototzki

3.10.2009 Biel (Premiere)
Bohuslav Martinů: Alexandre bis
 Musikal. Leitung: Harald Siegel, Regie: Bertalan Bagó

3.10.2009 Dresden (Festspielhaus Hellerau)
George Lopez: Gonzales the Earth Eater
 Klangforum Wien
 (auch: 9.10.2009 Graz, Musikprotokoll)

4.10.2009 Bonn (Premiere)
Georg Friedrich Händel: Ezio
 Musikal. Leitung: Andrea Marchiol, Regie: Günter Krämer

4.10.2009 Darmstadt (Premiere)
Wolfgang Amadeus Mozart: Die Zauberflöte
 Musikal. Leitung: Lukas Beikircher, Inszenierung: Bettina Geyer

6.10.2009 Rennes (Premiere)
Christoph Willibald Gluck: Orphée et Euridice (konz.)
 Orchestre de Bretagne, Leitung: Dirk Vermeulen

6.10.2009 Greifswald
Günter Bialas: Der Weg nach Eisenstadt
 Philharmonisches Orchester Vorpommern, Leitung: Karl Prokopetz
 (auch: 7.10.2009 Stralsund)

Oktober 2009

7.10.2009 Heidelberg (Premiere)
Wolfgang Amadeus Mozart: Die Zauberflöte
 Musikal. Leitung: Cornelius Meister, Inszenierung: Tobias Kratzer

8.10.2009 Oslo (Premiere)
Georg Friedrich Händel: Acis and Galatea
 Norsk Barokkorkester, Musikal. Leitung: Olof Bomann, Inszenierung: Ellen Trømborg

9.10.2009 Tours (Premiere)
Wolfgang Amadeus Mozart: La clemenza di Tito
 Musikal. Leitung: Jean-Yves Ossonce, Inszenierung: Alain Garichot

10.10.2009 Stockholm (Premiere)
Georg Friedrich Händel: Serse
 Musikal. Leitung: Andreas Stoehr, Inszenierung: Daniel Slater

10.10.2009 Neustrelitz (Premiere)
Georges Bizet: Carmen
 Musikal. Leitung: Romely Pfund, Inszenierung: Jürgen Pöckel

10.10.2009 Oldenburg (Premiere)
Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni
 Musikal. Leitung: Thomas Dorsch, Inszenierung: Freo Majer

10.10.2009 Kiel (Premiere)
Georg Friedrich Händel: Giulio Cesare
 Musikal. Leitung: Ruben Dubrovsky, Inszenierung: Silvana Schröder

10.10.2009 Höfgen
Manfred Trojahn: Chants noirs
 Ensemble Leipzig 21, Leitung: Hannes Pohlit (auch: 17.10.2009)

10.10.2009 Graz (Musikprotokoll)
Matthias Pintscher: Hérodiade-Fragmente (Österr. Erstauff.)
 Marisol Montalvo (Sopran), RSO Wien, Leitung: Peter Eötvös

Oktober 2009

15.10.2009 Rom, Aquario Romano
Charlotte Seither: Champlève für Klaviertrio; Alleanza d'archi für Streichtrio
 Trio Dumas, Daniel Kramer (Klavier)

16.10.2009 Fürth (Premiere)
Georg Friedrich Händel: Acis and Galatea
 Ensemble Kontraste, Musikal. Leitung: John Kevin Edusei, Inszenierung: Nilufar Münzing

16.10.09 Lille (Premiere)
Jean-Philippe Rameau: Dardanus
 Musikal. Leitung: Emmanuelle Haïm, Inszenierung: Claude Buchwald

16.10.2009 Nordhausen (Premiere)
Peter Tschaikowski: Dornröschen
 Musikal. Leitung: Alexander Stessin, Choreographie: Steffen Fuchs

17.10.2009 Tallinn (Premiere)
Wolfgang Amadeus Mozart: Così fan tutte
 Musikal. Leitung: Arvo Volmer, Inszenierung: James Walter Francis

17.10.2009 Mannheim (Premiere)
Johann Christian Bach: Amadis des Gaules
 Musikal. Leitung: Reinhard Goebel, Inszenierung: Nicolas Brieger

17.10.2009 Chemnitz, Lukaskirche
Gerhard Frommel: Herbstfeier
 Singakademie Chemnitz, Universitätschor Dresden, Leitung: Maja Sequeira
 (auch 31.10.2009 Chemnitz, Markuskirche)

Oktober 2009

18.10.2009 Donaueschingen (Musiktage)
 → **Beat Furrer: APON für Orchester und Sprechstimme (Uraufführung)**
 → **Salvatore Sciarrino: Libro notturno delle voci für Flöte und Orchester (Uraufführung)**
 Solist: Mario Caroli (Flöte), SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Leitung: Beat Furrer

19.10.2009 Tübingen
Charlotte Seither: One-woman-opera
 Guillermo Anzorena (Bariton), Manfred Weiß (Regie)
 (auch: 20.10. Heilbronn, 21.10. Tolstefanz, 13.11.2009 Mannheim)

20.10.2009 Tenerife (Premiere)
Joseph Haydn: La Canterina
 Musikal. Leitung: Gianluca Martinenghi, Inszenierung: Marco Carnati

23.10.2009 Boswil
Beat Furrer: Xenos I und II
 (Schweizer Erstaufführung)
 Ensemble Boswil, Leitung: Beat Furrer
 (auch 24.10. Basel, 25.10. Lugano, 10.11.2009 Genf)

23.10.2009 Schwerin (Premiere)
Georg Friedrich Händel: Alcina
 Musikal. Leitung: Matthias Foremny, Inszenierung: Arila Siegart

24.10.2009 Köln (Premiere)
Christoph Willibald Gluck: Orfeo ed Euridice
 Musikal. Leitung: Konrad Junghänel, Inszenierung: Johannes Erath

24.10.2009 Chemnitz (Premiere)
Antonín Dvořák: Rusalka
 Musikalische Leitung: Domonkos Héja, Inszenierung: Dominik Wilgenbus

Oktober 2009

25.10.2009 Augsburg (Premiere)
Wolfgang Amadeus Mozart:
Il re pastore
 Musikal. Leitung: Carolin Nordmeyer, Inszenierung: Alexander May

25.10.2009 Leuven (Transit Festival voor nieuwe muziek)
Philipp Maintz: NAHT (yo no pido a la noche explicaciones).
 Musik für Violine und Violoncello / **Matthias Pintscher: Study I for Treatise on the Veil**
 Julie-Anne Derôme (Violine), Gabriel Pryn (Violoncello)

25.10.2009 Kassel (Staatstheater)
Louis Spohr: Jessonda (konz.)
 Staatsorchester Kassel, Leitung: Patrik Ringborg (auch 1.11. und 7.11.2009)

25.10.2009 Rottenburg
Charlotte Seither: Champlève für Klaviertrio
 Julia Galic (Violine), Gregor Pfisterer (Violoncello), Frederik Sommer (Klavier)

28.10.2009 Baden (CH)
Dieter Ammann:
Gehörte Form – Hommages
 Mondrian Ensemble

30.10.2009 Den Haag
Bohuslav Martinů:
Rhapsodie-Concerto
 Mikhail Zemtsov (Violine), Residentie Orkest, Leitung: Dmitri Kitajenko (auch: 31.10.2009)

30.10.2009 München, Herz-Jesu-Kirche
Bohuslav Martinů: Legende aus dem Rauch des Kartoffelkrauts
 Münchner Rundfunkorchester, Leitung: Markus Poschner

30.10.2009 Wien, Konzerthaus (Wien modern)
Beat Furrer: APON für Orchester und Sprechstimme (Österr. Erstaufführung)
 SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Leitung: Beat Furrer

Oktober 2009

31.10.2009 Basel, Stadtcasino (Intern. Musikfesttage Martinů)
Bohuslav Martinů: Konzert Nr. 2 für Violine und Orchester
 Frank-Peter Zimmermann (Violine), Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, Leitung: Neeme Järvi

31.10.2009 Valencia (Premiere)
Hector Berlioz: Les Troyens
 Musikal. Leitung: Valery Gergiev, Inszenierung: La Fura dels Baus, Carlos Padrissa

November 2009

1.11.2009 Basel
Rudolf Kelterborn:
Musica luminosa
 Sinfonietta Basel, Leitung: Stefan Asbury (auch: 3.11. Zürich, 4.11. Istanbul, Türkische Erstauff., 5.11.2009 Baku, Aserbeidsch. Erstauff.)

4.11.2009 Leipzig, Gewandhaus
Manfred Trojahn: Zwei Sätze für Orchester (Uraufführung)
 Sinfonieorchester der Hochschule für Musik und Theater Leipzig, Leitung: Ulrich Windfuhr (auch: 5.11. Dresden, 6.11.2009 Berlin)

4.11.2009 Genf (Premiere)
Emmanuel Chabrier: L'Étoile (Erstaufführung nach der kritischen Neuausgabe)
 Musikal. Leitung: Jean-Yves Ossonce, Inszenierung: Jérôme Savary

November 2009

7.11.2009 Bielefeld (Premiere)
Emmanuel Chabrier: L'Étoile
 Musikal. Leitung: Peter Kuhn, Inszenierung: Robert Lehmeier

9.11.2009 Szeged (Ungarn)
Bohuslav Martinů: Alexandre bis
 Szeged Symphonic Orchestra
 Musikal. Leitung: Harald Siegel, Inszenierung: Bertalan Bagó (auch 10.11.2009)

10.11.2009 Düren
 -> **Manfred Trojahn: IV. Streichquartett (Uraufführung)**
 Henschel Quartett (auch: 11.11. Düsseldorf, 12.11.2009 Berlin)

13.11.2009 Herne (34. Tage Alter Musik)
Georg Friedrich Händel: Ezio (konz.)
 Kammerorchester Basel, Leitung: Attilio Cremonesi

Wagners letztes Musikdrama: Bayreuther Aufführungsgeschichte

»Ein großer Wurf; eine Art Wagnerkompendium, das am Beispiel des ›Parsifal‹ nahezu alle Probleme von Wagners Werk, Werkgeschichte und Werkrezeption thematisiert ... eine der wenigen herausragenden Arbeiten zu Wagner und Bayreuth, die in den letzten Jahren geschrieben worden sind.« (Udo Bermbach)

»Mösch bringt den Facettenreichtum des Werks und der Werkgeschichte zum Schillern ...« (Rainer Wagner – Hannoversche Allgemeine Zeitung)

»... in bezwingender Weise gelungen.« (Jürgen Otten – Frankfurter Rundschau)



»Stephan Mösch setzt mit seinem Buch neue Maßstäbe ... Das Buch ist glänzend geschrieben. Es zeigt, dass die Geschichte Wagners und seiner Wirkung nicht abgegolten ist und für jede Generation neu verfasst werden muss.« (Jürgen Kesting – F.A.Z.)

»Mösch schreibt spannend und anschaulich, methodisch exemplarisch verbinden sich in seinem interdisziplinären Ansatz Aufführungsgeschichte, Rezeption, Musik- und Theaterwissenschaften und nicht zuletzt Ideengeschichte zu einem komplexen Tableau. Ein Muss für Wagnerianer und Skeptiker gleichermaßen.« (Regine Müller – taz)

»Unter den diesjährigen Wagnerpublikationen ist dieses Buch das Wichtigste.« (Dieter David Scholz – SWR)

Stephan Mösch: **Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit**
Wagners Parsifal in Bayreuth 1882–1933 (Bärenreiter/Metzler)
 ISBN 978-3-7618-2050-6 s. auch S. 29

Termine (Auswahl)

November 2009

14.11.2009 Nürnberg (Premiere)
Wolfgang Amadeus Mozart:
Die Zauberflöte
 Musikal. Leitung: Christof Prick,
 Inszenierung: Laura Scozzi

14.11.2009 Bern
Andreas N. Tarkmann:
Der Mistkäfer
 Jörg Schade (Sprecher), Berner
 Sinfonieorchester, Leitung:
 Daniel Jakobi

21.11.2009 Karlsruhe (Premiere)
Peter Tschaikowski: Schwanensee
 Musikal. Leitung: Christoph
 Gedschold, Choreographie:
 Christopher Wheeldon

21.11.2009 Amsterdam,
 Muziekgebouw
Matthias Pintscher: she-cholat
ahavah ani (Shir Hashirim)
(Niederländ. Erstaufführung)
 SWR Vokalensemble, Leitung:
 Marcus Creed

24.11.2009 Ankara (Premiere)
Wolfgang Amadeus Mozart:
Idomeneo
 Musikal. Leitung: Winfried
 Müller, Inszenierung: Mehmet
 Ergüven

24.11.2009 Toronto
Bohuslav Martinů: Concertino
für Klaviertrio und Streicher
 Gryphon-Trio, Württembergisches
 Kammerorchester, Leitung:
 Ruben Gazarian
 (auch: 27.11.2009 Ottawa, 17.1.
 Emden, 18.1. Köln, 19.1. Düsseldorf,
 20.1. Heilbronn, 2.2.2010 Béziers)

26.11.2009 Gebweiler (Elsass)
Georg Friedrich Händel: Athalia
(Fassung 1735)
 Vocalconsort Berlin, Kammer-
 orchester Basel, Leitung: Paul
 Goodwin
 (auch 27.11. Poissy, 30.11. Basel,
 1.12. Lyon, 2.12.2009 Paris)

26.11.2009 Tübingen
Charlotte Seither:
Da mia parte für Altstimme solo
 Barbara Stein (Alt)

November 2009

26.11.2009 Wien, Kosmos Theater
Charlotte Seither:
One-woman-opera
 Cornelia Melian (Stimme), Judy
 Wilson (Regie)
 (auch 27. und 28.11.2009)

27.11.2009 Potsdam (Premiere)
Joseph Haydn: L'Infedeltà delusa
 Musikal. Leitung: Andreas
 Spering, Inszenierung: Jakob
 Peters-Messer

28.11.2009 Neustrelitz (Premiere)
Georg Friedrich Händel:
Agrippina
 Musikal. Leitung: Mark Rohde,
 Regie: Georg-Albrecht Eckle

28.11.2009 Helsinki (Premiere)
Antonín Dvořák: Rusalka
 Musikal. Leitung: Ivan Anguelov,
 Inszenierung: Richard Jones

28.11.2009 Göteborg (Premiere)
Wolfgang Amadeus Mozart:
Die Zauberflöte
 Musikal. Leitung: Henrik
 Schaefer, Inszenierung: Rikard
 Bergovits

29.11.2009 Fehraltdorf (CH)
Dieter Ammann:
Streichquartett Nr. 2
 Amar Quartett

30.11.2009 Paris (Festival
 d'Automne)
 → **Jean Barraqué:**
Sonate pour violon seul (1949)
(Uraufführung)
 Carolin Widmann (Violine)

Dezember 2009

1.12.09 Brüssel (Premiere)
 Christoph Willibald Gluck:
Iphigénie en Aulide / Iphigénie
en Tauride
 Musikal. Leitung: Jérémie Rhorer,
 Inszenierung: Pierre Audi

5.12.2009 Wien, Theater an der
 Wien (Premiere)
Joseph Haydn:
Il mondo della luna
 Concentus Musicus, Musikal.
 Leitung: Nikolaus Harnoncourt,
 Inszenierung: Tobias Moretti

10.12.2009 Luzern (Premiere)
Bohuslav Martinů: Ariane
 Musikal. Leitung: Rick Stengårds,
 Inszenierung: Christine Cyris

11.12.2009 Genf (Premiere)
Wolfgang Amadeus Mozart:
Don Giovanni
 Musikal. Leitung: Kenneth
 Montgomery, Inszenierung:
 Marthe Keller

11.12.2009 Den Haag
Ludwig van Beethoven: Musik zu
Goethes Trauerspiel Egmont
 Residentie Orkest, Leitung: Otto
 Tausk
 (auch 12.12. Rotterdam, 13.12. Den
 Haag)

11.12.2009 Rom (Auditorio del
 Parco della Musica)
 → **Charlotte Seither: Beschriftung**
der Tiefe von innen für Ensemble
(Uraufführung)
 Ensemble Modern

11.12.2009 Rouen (Premiere)
Gioachino Rossini:
Il barbiere di Siviglia
 Musikal. Leitung: Luciano
 Acocella, Inszenierung: Stephan
 Grögler

11.12.2009 Strasbourg (Premiere)
Wolfgang Amadeus Mozart:
Così fan tutte
 Musikal. Leitung: Ottavio
 Dantone, Inszenierung: David
 McVicar

Dezember 2009

11./12.12.2009 Mainz
Benjamin Britten: Die Rettung
der Penelope (Dt. Erstauff.)
 Brigitte Fassbaender (Sprecherin),
 Solisten, Philharmonisches
 Staatsorchester Mainz, Leitung:
 Catherine Rückwardt

12.12.2010 Linz (Premiere)
Jacques Offenbach: Les contes
d'Hoffmann
 Musikal. Leitung: Dennis Russell
 Davies, Inszenierung: Aurelia
 Eggers

13.12.2009 Dresden (Premiere)
Georg Friedrich Händel:
Giulio Cesare
 Musikal. Leitung: Alessandro de
 Marchi, Inszenierung: Jens
 Daniel Herzog

16./17.12.2009 Mainz
Ulrich Stranz: Anstieg – Ausblick
 Philharmonisches Staats-
 orchester Mainz, Leitung:
 Clemens Heil

18.12.2009 Graz (Premiere)
Antonín Dvořák: Rusalka
 Musikal. Leitung: Johannes
 Fritzsich, Inszenierung: Stefan
 Herheim

19.12.2009 Gelsenkirchen
 (Premiere)
Wolfgang Amadeus Mozart:
Die Zauberflöte
 Musikal. Leitung: Rasmus
 Baumann, Inszenierung: Michiel
 Dijkema

19.12.2009 Kassel (Premiere)
Georg Friedrich Händel: Orlando
 Musikal. Leitung: Marco Comin,
 Inszenierung: Volker SchmalÖer

19.12.2009 Cottbus (Premiere)
Joseph Haydn:
Il mondo della luna
 Musikal. Leitung: Marc Niemann,
 Inszenierung: Hauke Tesch

31.12.2009 Sankt Petersburg,
 Mariinsky-Theater (Premiere)
Hector Berlioz: Les Troyens
 Musikal. Leitung: Valery Gergiev,
 Inszenierung: Carlos Padrissa

Januar 2010

7.1.2010 Versailles (Premiere)
Wolfgang Amadeus Mozart:
Don Giovanni
 Opera fuoco, Musikal. Leitung:
 David Stern, Inszenierung: Yoshi
 Oida

10.1.10 Frankfurt (Premiere)
Thomas Adès: The Tempest
(Deutsche Erstaufführung)
 Musikalische Leitung: Johannes
 Debus, Inszenierung: Keith
 Warner

20.1.2010 Lyon (Conservatoire)
Bohuslav Martinů: Alexandre bis

22.1.2010 Nantes (Premiere)
Hector Berlioz:
La damnation de Faust (konz.)
 Leitung: Olari Elts

22.1.2010 Bordeaux (Premiere)
Wolfgang Amadeus Mozart:
Die Zauberflöte
 Musikal. Leitung: Darrell Ang,
 Inszenierung: Laura Scozzi

22.1.2010 Helsinki (Premiere)
Charles Gounod: Margarete
 Musikal. Leitung: Kari Tikka,
 Inszenierung: Jussi Tapola

23.1.2010 Bielefeld (Premiere)
Georges Bizet: Carmen
 Musikal. Leitung: Leo Siberski,
 Inszenierung: Helen Malkowsky

23.1.2010 Monte-Carlo (Premiere)
Jacques Offenbach:
Les contes d'Hoffmann
 Musikal. Leitung: Jacques
 Lacombe, Inszenierung: Jean-
 Louis Grinda

23.1.2010 Stralsund (Premiere)
Christoph Willibald Gluck:
Orfeo et Euridice
 Musikal. Leitung: Per-Otto
 Johansson, Inszenierung: Ralf
 Dörnen

24.1.2010 Frankfurt, Bocken-
 heimer Depot (Premiere)
Benjamin Britten:
Owen Wingrave
 Musikal. Leitung: Yuval Zorn,
 Inszenierung: Walter Sutcliffe

Januar/Februar 2010

25.1.2010 San Francisco (Herbst
 Theatre)
Matthias Pintscher: Nemeton
 Christopher Froh (Schlagzeug)

26.1.2010 Mainz
Andreas N. Tarkmann:
Die verlorene Melodie
 Philharmonisches Staats-
 orchester Mainz, Leitung:
 Sebastian Hernandez-Laverny
 (auch: 30.1.2010)

30.1.2010 Stockholm (Premiere)
Johann Strauss: Die Fledermaus
 Musikal. Leitung: Stefan Solyom,
 Inszenierung: Ann-Margret
 Pettersson

30.1.2010 Pforzheim (Premiere)
Christoph Willibald Gluck:
Orfeo ed Euridice
 Musikal. Leitung: Diethard
 Haupt, Inszenierung: James
 Sutherland

31.1.2010 Dortmund (Premiere)
Georg Friedrich Händel:
Giulio Cesare
 Musikalische Leitung: Motonori
 Kobayashi, Inszenierung: Lukas
 Hemleb

31.1.2010 Luzern (Premiere)
Wolfgang Amadeus Mozart:
Le nozze di Figaro
 Musikal. Leitung: Howard
 Arman, Inszenierung: David
 Hermann

5.2.2010 Stuttgart Wilhelma-
 Theater (Premiere)
Francesco Cavalli: La Calisto
 Produktion der Opernschule

6.2.2010 Bremen (Premiere)
Wolfgang Amadeus Mozart:
Don Giovanni
 Musikal. Leitung: Markus Posch-
 ner, Inszenierung: Andrea Moses

6.2.2010 Zürich, Tonhalle
Beat Furrer: still
 Collegium Novum Zürich,
 Leitung: Mark Foster

Februar 2010

6.2.2010 Linz (Premiere)
Jean-Philippe Rameau: Platée
 Musikal. Leitung: Martin Braun,
 Inszenierung: Anthony Pilavachi

12.2.2010 Paris, Opéra comique
 (Premiere)
Hector Berlioz:
Béatrice et Bénédict
 La Chambre Philharmonique,
 Musikal. Leitung: Emmanuel
 Krivine, Inszenierung: Dan
 Jemmett

13.2.2010 Amsterdam,
 Concertgebouw
Matthias Pintscher:
Reflections on Narcissus
(Niederländ. Erstaufführung)
 Alban Gerhardt (Violoncello),
 Radio Filharmonisch Orkest,
 Leitung: Matthias Pintscher

14.2.2010 Stuttgart (Festival ECLAT)
 → **Beat Furrer: Enigma für Chor**
a cappella (Uraufführung)
 SWR Vokalensemble Stuttgart,
 Leitung: Marcus Creed

19.2.2010 Karlsruhe (Premiere)
Georg Friedrich Händel:
Ariodante
 Musikal. Leitung: Michael
 Hofstetter, Inszenierung: Peer
 Boysen

19.2.2010 Nizza (Premiere)
Wolfgang Amadeus Mozart:
Lucio Silla
 Musikal. Leitung: N.N., Inszenie-
 rung: Dieter Kaegi

20.2.2010 Zürich (Premiere)
Wolfgang Amadeus Mozart:
Idomeneo
 Musikal. Leitung: Nikolaus
 Harnoncourt, Inszenierung:
 Nikolaus Harnoncourt, Philipp
 Harnoncourt

20.2.2010 Trier (Premiere)
Carl Maria von Weber/Hector
Berlioz: Le Freyschutz
 Musikal. Leitung: Valtteri
 Rauhalampi, Inszenierung: Lutz
 Schwarz

Februar / März 2010

25.2.2010 Berlin, Konzerthaus
Ernst Krenek: Dunkle Wasser
 Musikal. Leitung: Titus Engel,
 Inszenierung: Misha Aster
 (auch 27., 28.2.2010)

26.2.2010 Berlin, Komische Oper
 (Premiere)
Georg Friedrich Händel: Orlando
 Musikal. Leitung: Alessandro de
 Marchi, Inszenierung: Alexander
 Mørk-Eidem

27.2.2010 Flensburg (Premiere)
Antonín Dvořák: Rusalka
 Musikal. Leitung: Mihkel Kütson,
 Inszenierung: Jan-Richard Kehl

1.3.2010 Wien, Konzerthaus
 → **Beat Furrer: Neues Werk für**
Schlagwerk und Kammerorches-
ter (Uraufführung);
Beat Furrer: antichesis
 Ensemble Resonanz, Dirk Roth-
 Brust (Schlagwerk), Leitung: Beat
 Furrer

5.3.2010 Clermont-Ferrand
 (Premiere)
Wolfgang Amadeus Mozart:
Così fan tutte
 Musikal. Leitung: Arie van Beek,
 Inszenierung: Pierre Thirion-
 Vallet

7.3.2010 Oldenburg (Premiere)
Charles Gounod: Margarete
 Musikal. Leitung: Thomas
 Dorsch, Inszenierung: Elisabeth
 Stöppler

9.3.2010 Linz
Heinz Winbeck: Denk ich an Haydn
 Bruckner Orchester Linz, Musikal.
 Leitung: Dennis Russell Davies

12.3.2010 Lübeck (Premiere)
Thomas Adès: The Tempest
 Musikal. Leitung: Philippe Bach,
 Inszenierung: Reto Nickler

12.3.2010 Straßburg (Premiere)
Jean-Philippe Rameau: Platée
Les Talens Lyriques, Musikal.
Leitung: Christophe Rousset,
 Inszenierung: Mariame Clément

Termine (Auswahl)

März 2010

- 14.3.2010 Basel (Premiere)
→ **Beat Furrer: Wüstenbuch**
(Uraufführung)
Klangforum Wien, Musikal.
Leitung: Beat Furrer, Inszenie-
rung: Christoph Marthaler
- 14.3.2010 Wien, Theater an der
Wien (Premiere)
Christoph Willibald Gluck:
Iphigénie en Tauride
Wiener Symphoniker, Musikal.
Leitung: Harry Bicket, Inszenie-
rung: Torsten Fischer
- 20.3.10 Bautzen (Premiere)
Klaus Fehmel: Štožkuli checece
(Was ihr wollt)
Musikal. Leitung: N. N., Inszenie-
rung: N. N.
- 21.3.2009 Lausanne (Premiere)
Wolfgang Amadeus Mozart:
Die Zauberflöte
Musikal. Leitung: Theodor
Guschlbauer, Inszenierung: Pet
Halmen
- 21.3.2010 Walkringen (CH)
Dieter Ammann:
Streichquartett Nr. 2
Amar Quartett
- 24.3.2010 Linz
Thomas Daniel Schlee:
Sinfonia tascabile
Bruckner Orchester Linz, Leitung:
Dennis Russell Davies

März/April 2010

- 25.3.2010 Basel (Premiere)
Wolfgang Amadeus Mozart:
Le nozze di Figaro
Musikal. Leitung: Mario Venzago,
Inszenierung: Elmar Goerden
- 27.3.2010 Stockholm (Premiere)
Wolfgang Amadeus Mozart:
Le nozze di Figaro
Musikal. Leitung: Stefan Klingele,
Inszenierung: Ole Anders
Tandberg
- 28.3.2010 Brüssel (ars musica)
Philipp Maintz: Archipel
(Belgische Erstaufführung)
Orchestre Philharmonique du
Luxembourg, Leitung: Arturo
Tamayo
- 1.4.2010 Bern (Premiere)
Wolfgang Amadeus Mozart:
La finta giardiniera
Musikal. Leitung: Dorian
Keilhard, Inszenierung: Anna
Dirckinck-Homfeld
- 4.4.2010 Amsterdam (Premiere)
Hector Berlioz: Les Troyens
Musikal. Leitung: John Nelson,
Inszenierung: Pierre Audi
- 12.4.2010 Barcelona (Premiere)
Wolfgang Amadeus Mozart:
Die Entführung aus dem Serail
Musikal. Leitung: Ivor Bolton,
Inszenierung: Christof Loy

April 2010

- 13.4.2010 Tel Aviv (Premiere)
Fromental Halévy: La Juive
Musikal. Leitung: Daniel Oren,
Inszenierung: David Pountney
- 16.4.2010 New York
→ **Matthias Pintscher: Neues Werk**
für Bariton und großes Ensemble
(Uraufführung)
Thomas Hampson (Bariton),
New York Philharmonic
Orchestra, Leitung: Alan Gilbert
(auch 23.4. Frankfurt: Dietrich
Henschel (Bariton), hr-Sinfonie-
orchester, Leitung: Matthias
Pintscher (Europ. Erstauff.))
- 17.4.2010 Leipzig (Premiere)
Christoph Willibald Gluck: Alceste
Musikal. Leitung: Paolo
Carignani, Inszenierung: Peter
Konwitschny
- 22.4.2010 Wien (Theater an der
Wien)
Georg Friedrich Händel:
Giove in Argo (konz.)
Il Complesso barocco, Leitung:
Alan Curtis
- 23.4.2010 Dresden, Staats-
operette (Premiere)
Johannes Strauss: Prinz Methu-
salem (Erstaufführung der
kritischen Neuausgabe)
Musikal. Leitung: Ernst Theis,
Inszenierung: Adriana Altaras

April 2010

- 23.4.2010 München, musica viva
→ **Manfred Trojahn: Moderato**
(Uraufführung)
Symphonieorchester des BR,
Leitung: Emilio Pomárico
- 23.4.2010 Witten (Tage für Neue
Kammermusik)
→ **Matthias Pintscher: Sonic eclipse**
I-III, neu Nr. III: Occultation
Klangforum Wien, Leitung: Beat
Furrer
(„Occultation“ auch 26.4. Wien,
Konzerthaus, Österr. Erstauff.)
- **Miroslav Srnka: Neues Streichtrio**
(Uraufführung)
Trio Anssi Karttunen, Steven
Dunn, Ernst Kovacic
- 25.4.2010 Witten (Tage für Neue
Kammermusik)
→ **Beat Furrer: Neues Werk für Chor**
und Ensemble (Uraufführung)
Klangforum Wien, Leitung: Beat
Furrer
(auch 26.4. Wien, Österr. Erstauff.)
- 27.4.2010 München, Biennale
→ **Philipp Maintz: Maldoror**
(Uraufführung)
Sinfonieorchester Aachen, Musi-
kal. Leitung: Marcus R. Bosch,
Inszenierung: Georges Delnon
(auch: 29., 30.4.; 8.5.2010 Premie-
re Aachen, Herbst 2010 Premiere
Basel)

Impressum

t]akte
Das Bärenreiter-Magazin

Redaktion:

Johannes Mundry
Bärenreiter-Verlag
Heinrich-Schütz-Allee 35
D - 34131 Kassel
Tel.: 0561 / 3105-154
Fax: 0561 / 3105-310
take@baerenreiter.com

Erscheinen: 2 x jährlich
kostenlos

Internet
www.takte-online.com

Graphik-Design:
take off – media services
christowzik + scheuch
www.takeoff-ks.de

Kontakt

Bestellungen Leihmaterial:

Alkor-Edition
Heinrich-Schütz-Allee 35
D - 34131 Kassel

Tel.: 0561 / 3105-288/289
Fax: 0561 / 3 77 55
order.alkor@baerenreiter.com
www.alkor-edition.com

Editio Bärenreiter Praha
Jana Urbanová
urbanova@ebp.cz
Miroslav Srnka
srnka@ebp.cz
Tel.: ++420 274 0019 11
www.sheetmusic.cz

Promotion:

Dr. Ulrich Etschkeit
Leitung Promotion Bühne
und Orchester
Tel.: 0561 / 3105-290
Fax: 0561 / 318 06 82
etschkeit.alkor@
baerenreiter.com

Dr. Marie Luise Maintz
Projektleitung Neue Musik
Tel.: 0561 / 3105-139
Fax: 0561 / 3105-310
maintz@
baerenreiter.com