

dtv



Der »Klassiker unter den Opernführern« liegt nun in einer grundlegend überarbeiteten Neuauflage vor, die an das heute gängige Repertoire angepaßt ist: Barock-Opern werden stärker berücksichtigt, »wiederentdeckte« Opern etwa von Schubert, Rossini, Catalani oder Berlioz sowie Hauptwerke aus dem 20. Jahrhundert neu aufgenommen. Insgesamt werden rund 325 Opern vom Barock bis zur Moderne ausführlich besprochen. Die Werkbeschreibungen sind nach Komponisten geordnet und informieren über Handlung, Musik, Text, Entstehung und Rezeptionsgeschichte. Im Anhang finden sich eine Aufstellung der Rollen nach Fachpartien, Literaturhinweise und drei Register, geordnet nach Titeln, Komponisten und Librettisten.

Rudolf Kloiber, 1899–1973, wirkte als Opern- und Konzertdirigent im In- und Ausland. *Wulf Konold*, 1946–2010, war Generalintendant des Nürnberger Opernhauses. *Robert Maschka*, geboren 1960, ist Musikschriftsteller und -kritiker.

Handbuch der Oper

Von Rudolf Kloiber,
Wulf Konold und Robert Maschka

Deutscher Taschenbuch Verlag
Bärenreiter

**Ausführliche Informationen über
unsere Autoren und Bücher
finden Sie auf unserer Website
www.dtv.de**



13. Auflage 2011
9., erweiterte, neubearbeitete Auflage 2002
Gemeinschaftliche Originalausgabe 2002
Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München
Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel, Basel, London, New York, Prag
www.baerenreiter.com
© 1985 Bärenreiter-Verlag Kassel
Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Sämtliche, auch auszugsweise Verwertungen bleiben vorbehalten.
Umschlagkonzept: Balk & Brumshagen
Umschlaggestaltung: Stephanie Weischer unter Verwendung einer Fotografie
von Wilfried Hösl (Szene aus Henry Purcells ›Dido und Aeneas‹, Bayerische Staatsoper 2001)
Gestaltung: Dorothea Willerding
Gesamtherstellung: Druckerei C. H. Beck, Nördlingen
Gesetzt aus der Iowan Old Style
Gedruckt auf säurefreiem, chlorfrei gebleichtem Papier
Printed in Germany · ISBN 978-3-423-34132-5 ([dtv](http://www.dtv.de))
ISBN 978-3-7618-1764-3 (Bärenreiter)

Inhalt

Vorwort zur erweiterten Auflage 2002/2004	VII
Vorwort zur Neubearbeitung 1983	XI
Vorwort	XIII
Abkürzungen	XIV
Werkbeschreibungen	1
Anhang	
Besetzungsfragen	897
Fachpartien	899
Hinweise auf weiterführende Literatur	914
Register zu den Werkbeschreibungen	
nach Komponisten	915
nach Opern-Titeln	921
nach Librettisten und den Dichtern der Vorlagen	926

Vorwort zur erweiterten Auflage 2002/4

Opernfreunde und Opernmacher haben sie seit langem erwartet – nun endlich können wir sie vorlegen: die revidierte und erweiterte Neuauflage des ›Handbuchs der Oper‹. Daß die Bearbeitung mehr Zeit als geplant und erhofft in Anspruch genommen hat, ist in der Sache und in der Bedeutung dieses traditionsreichen Handbuchs begründet. Denn auf jeden Fall sollte die von Rudolf Kloiber entwickelte, von Wulf Konold fortgeführte und in der Theaterpraxis bewährte Konzeption dieses Opernführers beibehalten werden, die sich in drei Punkten zusammenfassen läßt: 1. einen professionellen Ansprüchen genügenden, verlässlichen Informationsstand zu gewährleisten, 2. dem aktuellen Repertoire gerecht zu werden und 3. die eine oder andere wünschenswerte Ergänzung des gängigen Spielplans anzuregen. Zu den früheren Werkbeschreibungen sind nun also 58 weitere hinzugekommen, wobei die Auswahl aus verschiedenen, oftmals ineinander spielenden Aspekten erfolgte. So war nicht nur die derzeitige Präsenz der in Betracht kommenden Opern auf Theaterbühnen, dem CD-Markt und in den übrigen Medien ausschlaggebend, sondern darüber hinaus ihre künstlerisch-qualitative und ihre historische bzw. zeitgeschichtliche Relevanz. Außerdem sollten die ausgewählten Stücke geeignet sein, entweder eine neue Facette des historischen Repertoires aufscheinen zu lassen oder mit Blick auf die zeitgenössische Musiktheaterproduktion deren konzeptionelles Spektrum in möglichst umfassender Bandbreite widerzuspiegeln.

Eine umfangreiche Gruppe der Nachträge (die wie schon bei der vorausgegangenen Neubearbeitung Wulf Konolds zur Unterscheidung von Rudolf Kloibers Beiträgen mit Namenskürzeln versehen wurden) bilden die Opern des Barock. Und aufgrund der geradezu triumphalen Wiederkehr seiner Werke auf den Spielplänen unserer Zeit ist Georg Friedrich Händel der Komponist, dessen Werkliste mit acht zusätzlichen Besprechungen am stärksten aufgestockt wurde. Doch auch eine spezifisch deutsche Spielart der barocken Opera seria fand mit Reinhard Keisers ›Masaniello furioso‹ Eingang in den Opernführer, und mit Francesca Caccinis Alcina-Version wird die erste von einer Frau komponierte Oper vorgestellt. Außerdem wurde das die französische

Barockoper betreffende Manko behoben, indem Jean-Baptiste Lully nun erstmals im ›Handbuch der Oper‹ vertreten ist und darüber hinaus zwei zusätzliche Opern Jean-Philippe Rameaus aufgenommen wurden. Mit Glucks ›Armide‹ wiederum wird auf ein Werk aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts hingewiesen, dem als Scharnier zwischen Barock und Romantik eine wichtige Vermittlerfunktion zukommt.

Da Rudolf Kloiber und Wulf Konold bereits eine umfassende Darstellung der klassisch-romantischen Epoche und des frühen 20. Jahrhunderts im ›Handbuch der Oper‹ gelungen war, spielte der aus dieser Zeit stammende Opernfundus für die Erweiterung die geringste Rolle. Immerhin wurde der Entdeckung Franz Schuberts als Opernkomponist im späten 20. Jahrhundert Rechnung getragen, ebenso dem Gattungswechsel von Hector Berlioz' ursprünglich konzertantem ›Faust‹-Opus, das sich inzwischen auf den Opernbühnen etabliert hat. Gleichfalls war die Rehabilitierung Giacomo Meyerbeers durch die Aufnahme eines weiteren Hauptwerks, nämlich des ›Propheten‹, überfällig. Den Italienern des 19. Jahrhunderts wiederum wurde der weder den Veristen zugehörige, noch in der Verdi-Tradition stehende Einzelgänger Alfredo Catalani zugesellt, und ebensowenig durfte Rossinis ›Tancredi‹ – sein erster großer und für sein weiteres Schaffen stilbildender Bühnenerfolg – fehlen, wie auch die in seinem Œuvre eine Sonderstellung einnehmende Azione tragico-sacra ›Mosè‹. Zudem wurde das Genre der biblischen Oper mit Nielsens ›Saul und David‹ (1903) um eine dänische Variante bereichert.

Mit Blick auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts stand folgendes Anliegen im Vordergrund: Komponisten zu würdigen, die durch Aufführungsverbot, Vertreibung oder gar Mord Opfer der Nationalsozialisten geworden waren, und die im Nachkriegs-Deutschland beschämend lange darauf warten mußten, eine ihrem künstlerischen Rang angemessene Beachtung zu finden. Aus diesem Grund wurden Korngolds ›Wunder der Heliane‹ und Berthold Goldschmidts ›Gewaltiger Hahnrei‹ in den Opernführer eingefügt. Dasselbe gilt für Viktor Ullmanns ›Kaiser von Atlantis‹ und Hans Krásas Kinderoper ›Brundibár‹, die – entstanden bzw. uraufgeführt im Ju-

denghetto Theresienstadt – eindrucksvolle künstlerische Vermächtnisse der in Auschwitz umgekommenen Komponisten sind. Daß in der Nachkriegszeit die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und dem Zweiten Weltkrieg auf der Opernbühne ein wichtiges Thema war, sollte ebenfalls deutlich werden. Und so kamen Udo Zimmermanns ›Weiße Rose‹ und Siegfried Matthus' ›Weise von Liebe und Tod‹ hinzu, außerdem Gottfried von Einems Danton-Oper (1947) und Francis Poulencs ›Dialoge der Karmeliterinnen‹ (1957), da in den beiden letzteren Werken die Zeit der Französischen Revolution zur Projektionsfläche für die jüngste Vergangenheit wurde. Auf ähnliche Weise parallelisierte Sergej Prokofjew in ›Krieg und Frieden‹ Napoleons Rußlandfeldzug mit dem Überfall Nazi-Deutschlands auf die Sowjetunion. Zu Prokofjews patriotischem Geschichtsepos aus stalinistischer Zeit liefern die von Alfred Schnittke in den Opernführer aufgenommenen Stücke den postkommunistischen Kontrapunkt. Unverzichtbar in dieser musikalisch-politischen Tour d'horizon war ferner Luigi Nonos szenische Aktion ›Al gran sole carico d'amore‹, ist sie doch zugleich panegyrischer Abgesang auf die Ideale der kommunistischen Internationale und einer der entschiedensten musikalisch-theatralischen Beiträge im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts, mit dem das Projekt der Moderne vorangetrieben wurde.

Nachklang und eigenständige Fortschreibung solcher Musique engagée war gegen Ende des Jahrhunderts Helmut Lachenmanns Chef d'œuvre ›Das Mädchen mit den Schwefelhölzern‹, das nun ebenso in den Kanon des ›Handbuchs der Oper‹ eingefügt wurde wie Olivier Messiaens opus magnum ›Saint François d'Assise‹, Peter Eötvös' Tschechow-Adaption ›Drei Schwestern‹, Hans Zenders ›Don Quijote‹ und Luciano Berios ›Un re in ascolto‹. Auch wurde in Hans Werner Henzes Werkkatalog sein jüngstes Stück ›Venus und Adonis‹ eingereiht und Wolfgang Rihms Opernschaffen mit zwei weiteren Stücken gewürdigt. Werke von Manfred Trojahn und von Matthias Pintscher, dem Benjamin der nun im ›Handbuch der Oper‹ vertretenen Komponisten, fanden ebenfalls Beachtung.

Daß sich das Musiktheater während der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts im Spannungsfeld von Traditionsbezug und avantgardistischem Experiment entfaltete, zeigt sich in den neu hinzugekommenen britischen Werken in nuce. Auf der einen Seite wird mit Michael Tip-

petts ›The Midsummer Marriage‹ ein herrlich weitschweifiges, opernkulinarisches Meisterstück geboten, auf der anderen Seite Brittens inzwischen zum Klassiker avancierte, streng durchstrukturierte Kammeroper ›The Turn of the Screw‹. Gleichfalls beschränken sich Harrison Birtwistles absurdes Kasperltheater ›Punch and Judy‹ und Peter Maxwell Davies' Musiktheaterwerk ›Eight Songs of a Mad King‹ auf ein instrumentales Kammerensemble, wobei Davies' Monodrama mit Poulencs ›La voix humaine‹ ein orchestral besetztes Pendant französischer Provenienz beigelegt wurde.

Ein wichtiges Auswahlkriterium für die im ›Handbuch der Oper‹ vorgenommene Repertoire-Aufstockung war überdies, den erstaunlichen Aufschwung zu dokumentieren, den die Kompositionskunst im 20. Jahrhundert bei den Frauen genommen hat. Kaija Saariaho eher einer traditionellen Ästhetik zuneigende Oper ›L'amour de loin‹ zum einen und Adriana Hölszky's experimentierfreudige Musiktheaterwerke ›Bremer Freiheit‹ und ›Die Wände‹ zum andern sind hierfür hervorragende Beispiele. Gelten beide Komponistinnen hierzulande inzwischen als arriviert, so ist das bei der Deutsch-Amerikanerin Ruth Schonthal und ihrer in der japanischen Opernszene erfolgreichen Kollegin Kazuko Hara noch nicht der Fall. Doch ist mit der Einfügung von Schonthals für Kinder konzipierter Märchenoper ›Prinzessin Maleen‹ und Haras musikalischer Chronik über Leben und Martyrium des japanischen Christen ›Petro Kibe‹ nicht nur beabsichtigt, auf zwei so interessante, wie ohne übertriebenen Aufwand praktikable Opern-Novitäten aus weiblicher Hand aufmerksam zu machen, darüber hinaus fügen sich beide Stücke der Idee, den Blick vom Opernkontinent Europa wegschweifen und nach Westen und Osten Ausschau halten zu lassen. Denn vielleicht ist es ja ein Zukunftsprojekt der Gattung Oper, nicht nur bezüglich der Interpreten und Spielorte, sondern auch in puncto Komponisten und Komponistinnen und hinsichtlich der stilistischen Ausprägungen weltläufig zu werden. Mit Werken der US-amerikanischen Minimal-Musiker Philip Glass (›Echnaton‹) und John Adams (›Nixon in China‹) einerseits, mit dem multikulturellen Cross-over-Stück ›Marco Polo‹ des chinesischen Weltbürgers Tan Dun andererseits soll jedenfalls einem in Sachen Oper ohnehin so gut wie unvermeidbaren Eurozentrismus ein wenig entgegengewirkt werden.

Schon beim Durchblättern des Handbuchs wird dem Leser auffallen, daß die neu hinzugekommenen Werkbeschreibungen im Durchschnitt breiter ausgefallen sind als die früheren. Für die Barockoper waren hierfür zwei Gründe maßgeblich. Zum einen ergibt sich aus der für die barocke Oper typischen Reihungsform von Einzelstücken, daß eine eher summarische Charakterisierung der Musik unzureichend gewesen wäre. Denn an einem unverkennbaren, werkspezifischen Ton war dem auf Abwechslung sinnenden Barockzeitalter ja gar nicht gelegen. Da demnach eine barocke Opernpartitur einer aus bunten Perlen bestehenden, klingenden Kette gleicht, geht erst aus der Betrachtung en détail hervor, worin die spezifischen Qualitäten und Besonderheiten des jeweiligen Werkes liegen. Zum andern verlangt das den Handlungsgang der damaligen Opern steuernde Intrigensystem – soll seine ausgetüftelte Rationalität als ästhetischer Reiz begreifbar werden – nach einer Darstellung, die es nicht allein bei der chronologischen Schilderung der Geschehnisse beläßt. Die oft überraschenden Volten der Handlung erschienen nämlich häufig unsinnig, würden deren Auslöser und Ursachen nicht zur Sprache kommen.

Bei den später entstandenen Opern sollte wiederum die aus dem Zusammenwirken von Musik, Text und Bühne sich ergebende dramaturgische Konzeption der Stücke nicht unbeachtet bleiben. In der jüngeren Operngeschichte ist nämlich die Tendenz auszumachen, die Handlung als Rückgrat des musiktheatralischen Geschehens zunehmend in Frage zu stellen und ihr eine neue, mitunter sogar marginale Funktion zuzuweisen. Dies hatte zur Konsequenz, daß in den Werkbeschreibungen die auf den Handlungsteil folgenden, über Stil, Text und über die jeweilige Entstehungs- bzw. Rezeptionsgeschichte informierenden Abschnitte ausgeweitet wurden. Insbesondere sollte dem Leser hierbei eine Vorstellung davon vermittelt werden, welche neue Hörerfahrung ihm die zeitgenössischen Kunstwerke ermöglichen. Deswegen wird mit aller Sorgfalt auf Wandlungen in der musikalischen Sprache, auf Neuerungen in der kompositorischen Umsetzung von Text, auf unkonventionelle Raumklang-Konzeptionen, ungewöhnliche Anforderungen an die Sänger oder unübliche Spielweisen der Instrumente eingegangen. Zudem wurde bei einigen Avantgarde-Werken dem Handlungsüberblick ein erläuternder Einleitungsteil vorausgeschickt. Ohne solche, die ei-

genwilligen Stückkonzeptionen erklärenden Vorabinformationen (etwa über in verschiedene Interpreten aufgespaltene Figuren oder über die Verschränkung disparater Handlungselemente) wäre es nicht möglich gewesen, dem Leser von den auf der Bühne sich ereignenden Vorgängen einen nachvollziehbaren Eindruck zu vermitteln. Und so machten gerade die avantgardistischen Musiktheaterformen meinem Koautor Wulf Knold und mir bewußt, daß die Grenzen zwischen Inhaltsangabe und Interpretation mitunter fließend sind. Weil aber in einem Opernführer die anschauliche Werkdarstellung oberstes Gebot sein muß, blieb uns nichts anderes übrig, als nach bestem Wissen und Gewissen unsere subjektive Lesart der Werke dem Leser anzubieten – in der Hoffnung, damit der Realität der Kunstwerke so nahe wie möglich gekommen zu sein.

In den den jeweiligen Werkbeschreibungen vorausgehenden Überblicksrubriken zu Besetzung, Schauplätzen, Spieldauer etc. hat es gegenüber den früheren Auflagen nur wenige Veränderungen gegeben. Pragmatisch wurde bei fremdsprachigen Opern die Frage der Betitelung entschieden, indem der im deutschen Sprachraum geläufige Werkname den Vorzug erhielt: So heißt Bartóks Operninszenierung weiterhin ›Herzog Blaubarts Burg‹ und der Originaltitel ›A kékszakállú herceg vára‹ wurde in Klammern hinzugefügt, während bei Britten's ›The Turn of the Screw‹ die deutschen Nebentitel eingeklammert wurden. Aus den Besetzungslisten der Opern vor 1800 wurden die Alternativbesetzungen der Kastratenpartien mit tiefen Männerstimmen wieder entfernt, wenn sie nicht wie im Falle von Glucks ›Orpheus‹ oder Mozarts ›Idomeneo‹ von den Komponisten selbst autorisiert wurden. Derlei Behelfslösungen sind heutzutage nicht mehr nötig, seit Hosenrollen dank eines gewandelten ästhetischen Bewußtseins auf der Opernbühne längst wieder selbstverständlich geworden sind und die historische Aufführungspraxis die Gesangskunst der Counter-Tenöre zu einer kaum für möglich gehaltenen Blüte gebracht hat. Darüber hinaus wurde der historischen Aufführungspraxis mit der Einführung eines weiteren Kunstfachs Tribut gezollt. Es handelt sich hierbei um die spezifisch französische Variante des hohen Tenors, der in den Opern von Lully, Rameau und Gluck als Haute-Contre firmiert. In diesem Zusammenhang sei darauf aufmerksam gemacht, daß die in barocker Musik gebräuchliche tiefe Stimmung mitunter Auswirkungen auf die

Stimmlage einer Partie hat. So würde bei barockem Stimmtone Rameaus Phèdre (aus ›Hippolyte et Aricie‹) wohl einer Mezzosopranistin anvertraut werden, hingegen wäre bei modernem Kammerton die Partie für eine Sopranistin noch im Bereich des Möglichen.

Die Literaturliste hat – ohne eine vollständige Bibliographie zum Thema Oper geben zu wollen – Empfehlungscharakter für den sich um weitere Informationen bemühenden Leser und beinhaltet Buch-Publikationen, die für den vorliegenden Band zu Rate gezogen wurden. Da seit einigen Jahren den Libretti wieder vermehrtes Interesse entgegengebracht wird, entschlossen sich die Verlage, ein Personenregister der Librettisten und jener Autoren anzulegen, deren Dichtungen zu Vorlagen von Opern wurden.

Bleibt mir noch die schöne Pflicht, allen zu danken, die mir bei der Erweiterung des ›Handbuchs der Oper‹ geholfen haben. Vor allem sei meinem Koautor herzlicher Dank abgestattet: Nicht nur unterzog sich Wulf Konold der Mühe, die Werkverzeichnisse auf ihre Richtigkeit hin zu überprüfen und den alten Textbestand gegebenenfalls zu aktualisieren. Darüber hinaus war er mir bei der Festlegung der Fachpartien ein wichtiger Ratgeber. Vor allem aber wäre der avisierter Erscheinungstermin nicht zu halten gewesen, hätte er sich nicht bereit erklärt, für vier Opern (Henzes ›Adonis‹, Meyerbeers ›Prophet‹, Zenders ›Don Quijote‹, Zimmermanns ›Die weiße Rose‹) noch einmal zur Feder zu greifen und mich zu entlasten. Weiter möchte ich Silke Leopold für ihre Tips bezüglich der Auswahl der Barock-Opern danken: Aus Platzgründen habe ich allerdings nicht alle von ihr empfohlenen Highlights unterbringen können, wie ja auch auf manche dem späteren Repertoire zugehörige, zunächst für die Erweiterung ins Auge gefaßte Oper schweren Herzens verzichtet werden mußte, um den Umfang des Buches nicht aus den Fugen geraten zu lassen.

Überaus hilfreich waren ferner Rücksprachen mit den Komponisten, die mich zudem mit Aufnahmen bislang auf dem CD-Markt noch nicht erschienener Werke, mit Noten- und biographischem Material und sonstiger Sekundärliteratur versorgten. Ebenso große Unterstützung wurde mir von Seiten der Notenverlage zuteil, die mit Engelsgeduld auf die Rücksendung der mir zur Verfügung gestellten Partituren warteten, selbst wenn die vereinbarten Rückgabetermine längst überfällig waren. Auch Opernbühnen des In- und Auslands unterstützten mich tatkräftig, spontan und auf unkomplizierte Weise, indem sie mir mit Programmheften, mit Pressespiegeln über ihre Produktionen und Video-Mitschnitten von Aufführungen sonst nirgends dokumentierter Werke aushalfen. Sie sollen deshalb in dieser Dankesadresse ebensowenig unerwähnt bleiben wie meine mit Argusaugen und wachem Verstand das Manuskript prüfende Korrekturleserin Claudia Brusdeylins und meine Lektorin Jutta Schmolz-Barthel, die mit erfrischender und ermutigender Offenheit den Entstehungsprozeß des Buches kritisch begleitete und sein Neuerscheinen mit umsichtigem Organisationstalent tatkräftig förderte. Ebenfalls geht mein herzlicher Dank an Heiko Cullmann für seine vielfältigen Verbesserungsvorschläge, außerdem an den Deutschen Taschenbuch Verlag für die Erstellung der Register und an Doro Willerding, die durch ein neues Layout dafür gesorgt hat, daß das ›Handbuch der Oper‹ sich nun in übersichtlicher und leserfreundlicher Gestalt den Benutzern präsentiert.

Schließlich sei in Anlehnung an das Vorwort zur Neubearbeitung von 1983 der Wunsch geäußert, daß der »Kloiber/Konold« in der neuerlichen Auflage weiterhin jenes zuverlässige Handbuch und Hilfsmittel bleiben möge, das er für Kenner und Liebhaber der Oper bislang gewesen ist.

Frankfurt, im Frühjahr 2004 Robert Maschka

Vorwort zur Neubearbeitung 1983

Opernführer sind zugleich Hilfsmittel wie Spiegel des Musiklebens; und so verändern sie sich und veralten mit den Veränderungen des Musiklebens. Nun ist zwar unzweifelhaft, daß sich das Basis-Repertoire der Opern in den letzten Jahrzehnten kaum gewandelt hat; die deutschsprachigen Opernhäuser spielen, studiert man die Statistiken des Deutschen Bühnenvereins, immer noch am häufigsten Mozarts ›Zauberflöte‹, Rossinis ›Barbier von Sevilla‹ und Humperdincks ›Hänsel und Gretel‹ – gleichwohl haben die letzten Jahrzehnte gezeigt, daß neben dem Basis-Repertoire immer mehr Werke, die lange vergessen waren, mit gewisser Regelmäßigkeit in den Spielplänen auftauchen: Man denke dabei nur an die Barock-Musik, an die Renaissance der Opern von Monteverdi, Cavalli und Händel, denke an Haydn, an die Marschner-Wiederaufführungen, denke schließlich an die erfolgreichen Ausgrabungen der Opern von Schreker, von Zemlinsky, von Korngold. Hinzu kommt eine andere neuere Entwicklung: Die Schallplattenfirmen sind, schon, um nicht immer wieder dasselbe Repertoire aufnehmen zu müssen, dazu übergegangen, auch weniger gespielte Opern zu produzieren – aus Gründen der internationalen Repertoireplanung überwiegen dabei die italienischen Opern des 19. Jahrhunderts, aber auch Berlioz, das russische Repertoire, in vorsichtigen Ansätzen auch die musiktheatralischen Werke unseres Jahrhunderts.

Rudolf Kloibers ›Handbuch der Oper‹ wurde in seinen Grundzügen 1951 veröffentlicht; Ergänzungen und Erweiterungen in den darauffolgenden Auflagen hatten sich in engem Rahmen zu halten. So erschien – zehn Jahre nach dem Tod des Autors 1973 – eine gründliche Neubearbeitung und Erweiterung des ›Handbuchs der Oper‹ notwendig. Die Neubearbeitung ist dabei von den folgenden Grundprinzipien ausgegangen:

– Rudolf Kloibers bis heute gültige und praktikable Konzeption des Handbuchs und die Einteilung der Werkbeschreibungen wurde unverändert beibehalten; Korrekturen beschränken sich lediglich auf sachliche Irrtümer und Druckfehler sowie auf die Bezeichnung der Stimmfächer. Hier ging es darum, die Kunstfachbezeichnungen der heute am Theater üblichen Praxis anzupassen, denn auch Kunstfachbezeichnungen sind nicht

unveränderlich; sie sind Moden und historischen Veränderungen unterworfen und schließlich auch abhängig von der Größe des Theaters, der Ausgewogenheit der Gesamtbesetzung wie der Orchesterstärke. Die differenziertere Kunstfachbezeichnung in der Neuausgabe dient in erster Linie dem theaterinternen Gebrauch; hat sich doch der »Kloiber« in den gut dreißig Jahren seiner Existenz aufgrund seiner umfassenden und verlässlichen Angaben als unentbehrlich bei allen Besetzungsgesprächen erwiesen, und diese Funktion soll die Neuausgabe in erweiterter Form weiter erfüllen.

– Der über Jahrzehnte zu beobachtende Schrumpfungsprozeß des Opernrepertoires scheint gestoppt zu sein; auch, wenn es sich in der Breite der Spielpläne nicht so bemerkbar macht, sind doch mehr und mehr ältere oder neuere Opern aus vierhundert Jahren Musiktheatergeschichte wieder in regelmäßigen Aufführungen zu sehen. Die Erweiterung der Werkbeschreibungen um gut einhundert neue Titel versucht, zum einen diese Werk-Renaissancen zu begleiten und die notwendigen Informationen für den Opernfreund und Opernhörer zu liefern; sie versucht darüber hinaus in begrenztem Rahmen auch ein Plädoyer für das eine oder andere nach der Meinung des Neubearbeiters zu Unrecht vergessene oder zu wenig beachtete Werk. Dabei war stets ein Kompromiß zu finden zwischen der Fülle der Werke, die als »Kandidaten« für eine Aufnahme bereitstanden, und der begrenzten Raumkapazität der Neubearbeitung. Die neu aufgenommenen Werkbeschreibungen sind zur Unterscheidung vom »Altbestand« mit dem Namenskürzel des Bearbeiters gekennzeichnet.

Die beiden Kapitel über ›Besetzungsfragen‹ und die ›Historisch-stilistische Entwicklung des musikalischen Dramas und der Oper‹ stammen von Rudolf Kloiber; bei der Neubearbeitung wurden lediglich neuere Forschungsergebnisse sowie Weiterentwicklungen eingearbeitet und der historische Abriss der Operngeschichte bis zur Gegenwart weitergeführt.

Auf das Kapitel ›Opernkomponisten und ihre Werke‹, das bis zur 9. Auflage einen Teil des Buches bildete, hat der Neubearbeiter in Absprache mit Frau Hedi Kloiber und beiden Verlagen verzichtet. Dies geschah zum einen aus Platz-

gründen, um Raum für Neuaufnahmen im Hauptteil zu schaffen, zum anderen aus der Überlegung, daß heute – anders als vor dreißig Jahren – ausreichend gute und verlässliche Handbücher, Titelsammlungen und Lexika zur Verfügung stehen, die umfassender und aktueller über die schätzungsweise 50 000 Opern informieren können, die in den letzten knapp vierhundert Jahren komponiert worden sind. Zur weiterführenden Ergänzung wurde die Neuausgabe dafür mit einem ausgewählten Literaturverzeichnis versehen.

Rudolf Kloiber hat vor dreißig Jahren – aus einer langjährigen Kapellmeistererfahrung heraus, aber auch behindert durch die Zeitumstände – das ›Handbuch der Oper‹ allein erarbeitet. Für die Neubearbeitung dagegen habe ich für Rat und Hilfe zu danken: dem Deutschen Bühnenverein in Köln, der für die Neubearbeitung, insbesondere in Fragen der Kunstfächer, eine Umfrage an allen deutschen Opernhäusern durch-

geführt hat; den Kollegen in den Dramaturgien der Opernhäuser, die auf den Fragebogen geantwortet haben; Herrn Intendant Dr. Helmut Mattiasek, Gärtnerplatztheater München, und Herrn Chef dramaturg Klaus H. Henneberg, Oper der Stadt Köln, die mit mir in zwei langen Sitzungen die ganze Problematik der Kunstfachbezeichnungen im Detail diskutiert haben, und schließlich den ehemaligen und jetzigen Kollegen an den Opernhäusern in Nürnberg und Hannover, von deren Anregungen, Fragen, Zweifeln und kritischen Anmerkungen ich viel profitiert habe.

So bleibt mir zum Schluß nur die Hoffnung, der »Kloiber« möge in der neubearbeiteten Fassung bleiben, was er gewesen ist: ein zuverlässiges Handbuch und Hilfsmittel für alle, die sich – professionell oder als Opernbesucher und Schallplattenhörer – mit der so oft totgesagten und ebenso oft überlebenden Gattung beschäftigen.

Hannover, im Sommer 1983 Dr. Wulf Konold

Vorwort

Die Ausführungen dieses Buches erstrecken sich auf alle Gattungen von Bühnenstücken, bei denen eine Handlung ganz oder überwiegend durch musikalische Mittel in Verbindung mit dem gesungenen Wort gestaltet ist, also auf Opern, Musikdramen, Singspiele, musikalische Lustspiele, szenische Oratorien, dramatische Kantaten, Intermezzi, nicht aber auf Operetten, Musicals, Ballette, Schauspiel- und Inzidenzmusik.

Der erste Abschnitt befaßt sich mit detaillierten Beschreibungen derjenigen Werke, welche an den Opernbühnen laufend im Repertoire stehen oder von Zeit zu Zeit immer wieder einmal zur Aufführung gelangen und die auch teilweise in Rundfunk- und Schallplattenaufzeichnungen zu hören sind. Aus dem Gegenwartsschaffen sind vor allem die Schöpfungen berücksichtigt, die auf dem Gebiet des musikalischen Theaters neue Entwicklungstendenzen aufzeigen und daher ein aktuelles Interesse beanspruchen. Bei den Ausführungen über die einzelnen Werke sind die Aufgabenkreise sämtlicher an einer Opernaufführung beteiligten künstlerischen Kräfte berücksichtigt.

Anschließend folgen Betrachtungen über pragmatische Besetzungsfragen. Ein Fachpartien-Verzeichnis für alle Stimmgattungen dient zur Orientierung über Einsatzmöglichkeiten der Sänger in Werken von Monteverdi bis Richard Strauss.

Weiterhin bietet ein operngeschichtlicher Abriss die Möglichkeit, sich kurz über die historisch-stilistische Entwicklung des musikalischen Dramas und der Oper zu informieren.

In dem abschließenden Kapitel werden in alphabetischer Reihenfolge Opernkomponisten aus dem gesamten europäischen Kulturraum aufgezählt, deren Werke teils in historischer Sicht Erwähnung verdienen, teils im Musikleben unserer Zeit verankert sind. Bei den einzelnen Autoren sind die Lebensdaten sowie eine kurze stilistische Charakterisierung ihres Wirkens, außerdem die Anzahl und die Titel ihrer erfolgreichsten Opern verzeichnet. In Klammern angeführte Jahreszahlen und Ortsnamen bedeuten Jahr und Ort der Uraufführung, alleinstehende Jahreszahlen das Jahr der Entstehung. Werke heiteren Inhalts erfahren die Bezeichnung »kO.« (komische Oper), einaktige Stücke den Zusatz »E.«. Weitere Angaben vermerken die Namen der Textautoren, Neuausgaben und Neubearbeitungen, markante Textübersetzungen sowie die Verlage, von denen das Aufführungsmaterial bezogen werden kann. Bei Komponisten, deren Werke ausführlich behandelt sind, erscheinen diese lexikalischen Angaben im ersten Abschnitt unmittelbar unter dem Namen des Autors.

München, 1973

Dr. Rudolf Kloiber

Abkürzungen

ad lib.	ad libitum	DTÖ	Denkmäler der Tonkunst in Österreich
AE	Alkor-Edition, Kassel	Dunvagen	Dunvagen Music Publishers, New York
Afl.	Altflöte	Durand	A. Durand&Fils, Paris
André	Johann André, Offenbach und Leipzig	DVfM	Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, Auslieferung durch Breitkopf & Härtel
AP	Dilia Prag, Agentur für Literatur- und Bühnenrechte, vertreten durch Alkor-Edition, Kassel	E.	Einakter
Asax.	Altsaxophon	EBP	Editio Bärenreiter Praha
Astoria	Astoria Verlag, Berlin	E-Git.	E-Gitarre
A&S	Ahn&Simrock, Berlin	Eh.	Englischhorn
Auff.	Aufführung	Eschig	M. Eschig, Paris
Ballard	Christoph/Jean Baptiste Christophe Ballard, Paris	Fag.	Fagott
Barsax.	Baritonsaxophon	Fl.	Flöte
B. c.	Basso continuo	Flex.	Flexaton
Bearb.	Bearbeitung	FM	Faber Music, London
B&B	Bote&Bock, Berlin	Fürstner	Adolph Fürstner, Berlin
Belaieff	H. P. Belaieff, Leipzig	Furore	Furore-Verlag, Kassel
Bfl.	Baßflöte	GA	Gesamtausgabe
Bgit.	Baßgitarre	Git.	Gitarre
B&H	Breitkopf&Härtel, Leipzig und Wiesbaden	Gl.	Glocken
Bh.	Bassetthorn	Glsp.	Glockenspiel
Bkl.	Baßklarinette	gr. Chp.	großer ¹ Chorpart, d. i. ausgedehnter Gesangspart des Chores, der sich ganz oder größtenteils über das Stück hinzieht
Boosey	Boosey&Hawkes, London	gr. P.	große Solopartie, d. i. eine Rolle, die, ausgestattet mit einem anspruchsvollen Gesangspart, ganz oder größtenteils durch das Stück läuft
Bpos.	Baßposaune	Gutheil	A. Gutheil, Leipzig
Br.	Bratsche	Harm.	Harmonium
Bt.	Baßtuba	He	Henschel Musik, Kassel (AE)
Btrp.	Baßtrompete (meist von Posaunisten geblasen)	Heinrichshofen	Heinrichshofen-Verlag, Wilhelmshaven
BV	Bärenreiter-Verlag Kassel, Basel, London, New York, Prag	Heugel	Heugel&Cie, Paris
Carisch	Carisch, Mailand	Hr.	Horn
Cel.	Celesta	Hrf.	Harfe
Cemb.	Cembalo	Jürgenson	P. Jürgenson, Leipzig
Chester	Chester Music, London	Kb.	Kontrabaß
Choudens	P. Choudens, Paris	Kbkl.	Kontrabaßklarinette
Cranz	August Cranz, Leipzig		
DDT	Denkmäler Deutscher Tonkunst		
Drei Masken	Drei Masken-Verlag, Berlin		
DTB	Denkmäler der Tonkunst in Bayern		

¹ Die Bestimmung des Umfangs eines Solo- oder Chorparts ist immer in Relation zur Gesamtdauer des Werkes vorgenommen; so ist beispielsweise ein als große Partie bezeichneter Part in der Oper ›Cavalleria rusticana‹, deren Aufführungsdauer etwa 1¼ Stunden beträgt, absolut gemessen kleiner als eine ebenso bezeichnete Partie in ›Lohengrin‹, der etwa 4 Stunden dauert.

Kbt.	Kontrabaßtuba	Pos.	Posaune
Kfg.	Kontrafagott	Revue Musicale	Editions Revue Musicale, Alte Gesamtausgabe der Werke Lullys (1933–1939), hrsg. v. Henry Prunières (Reprint: Broude Brothers, New York 1966)
Kl.	Klarinette	Rgl.	Röhrenglocken
Klav.	Klavier	Ricordi	G. Ricordi, Mailand
kl. Chp.	kleiner Chorpart, d. i. Gesangspart des Chores, der auf eine einzige Szene oder wenige kurze Auftritte beschränkt ist	Ries	Ries&Erler, Berlin
kl. P.	kleine Solopartie, d. i. eine Rolle, die auf eine Szene oder auf wenige kurze Auftritte beschränkt ist	Roszavölgyi	Roszavölgyi&Co., Budapest und Leipzig
ko.	komische Oper (musikalisches Lustspiel, musikalische Komödie usw.)	Russischer Musikverlag	Russischer Musikverlag, Berlin und Paris
Kpos.	Kontrabaßposaune	Russischer Staatsverlag	Russischer Staatsverlag, Moskau und St. Petersburg
Leduc	Alphonse Leduc et Cie	S.	Seite
Lienau	Lienausche Verlage, Berlin	Sax.	Saxophon
Litolff	Henri Litolff, Braunschweig	Schirmer	G. Schirmer, Inc., New York
Mar.	Marimbaphon	Schl.	Schlagzeug
M&B	Musik&Bühne, Wiesbaden	Schlesinger	Schlesingersche Musikalienhandlung (Robert Lienau), Berlin
m. Chp.	mittlerer Chorpart, d. i. Gesangspart des Chores, der sich über mehrere, nicht zu umfangreiche Szenen erstreckt	Schott	B. Schott's Söhne, Mainz
Michaelis	Michaelis, Paris (Chefs-d'œuvre de l'opéra français, hrsg. v. Th. de Lajarte, 1876–1892)	Sikorski	Internationale Musikverlage Hans Sikorski
m. P.	mittlere Solopartie, d. i. eine Rolle, die in einigen weniger umfangreichen Szenen gesanglich anspruchsvolle Aufgaben, manchmal aber auch in der Hauptsache Ensemble-Aufgaben zu erfüllen hat	Simrock	N. Simrock, Leipzig
Ms.	Manuskript	Sonzogno	Musikhaus Sonzogno, Mailand
Neuausg.	Neuausgabe	Ssax.	Sopransaxophon
Neubearb.	Neubearbeitung	Str.	Streicher
NMA	Neue Mozart-Ausgabe (Bärenreiter-Verlag)	Suvini	Edizione Suvini Zerboni, Mailand
Ob.	Oboe	Synth.	Synthesizer
Oertel	J. Oertel, Berlin	T	Textdichter
Org.	Orgel	Tbl.	Tempelblocks
P.	Pauke	Tbn.	die sog. Wagner-Tuben (die von Hornisten geblasen werden)
Peters	C. F. Peters, Leipzig/Frankfurt am Main	Tr.	Trommel
Picc.	kleine Flöte (Piccolo)	Trp.	Trompete
		Tsax.	Tenorsaxophon
		U. E.	Universal-Edition, Wien
		urspr.	ursprünglich
		V	Verlag
		Va.	Viola
		Vcl.	Violoncello
		versch.	verschiedene
		Vib.	Vibraphon
		Wbl.	Woodblocks
		Xyl.	Xylophon

Werkbeschreibungen

Adolphe Adam

* 24. Juli 1803, † 3. Mai 1856 in Paris

Le postillon de Lonjumeau (1836 Paris), T: Adolphe de Leuven u. Léon Brunswick, kO., V: Peters

Le toréador ou l'accord parfait (1849 Paris), T: Thomas Sauvage, kO.; Neubearb. v. F. Rumpel (1911 Berlin), V: Harmonie

La poupée de Nuremberg (Die Nürnberger Puppe; 1852 Paris), T: nach Ernst Pasqué v. A. de Leuven u. Arthur de Beauplan, kO., E., V: Schott

Si j'étais roi (König für einen Tag; 1852 Paris), T: Adolphe Philippe Dennery u. Jules Henri Brésil, kO.; Neubearb. v. Paul Wolff (1910), V: Selbstverlag des Bearbeiters; neue Textfassung v. Karlheinz Gutheim u. Wilhelm Reinking (1956 Karlsruhe)

Falstaff (1856 Paris), T: Jules Henri Vernoy de Saint-Georges u. A. de Leuven, kO.

Der Postillon von Lonjumeau (Le postillon de Lonjumeau)

Komische Oper in drei Akten. Dichtung von Adolphe de Leuven und Léon Brunswick.

Solisten I. Akt: *Chapelou*, Postillon (Lyrischer Tenor, gr. P.) – *Bijou*, Schmied (Schwerer Spielbaß, gr. P.) – *Marquis de Corcy*, Königlicher Kammerherr (Spieltenor, auch Charaktertenor, gr. P.) – *Madeleine*, Wirtin (Lyrischer Koloratursopran, gr. P.).

II. und III. Akt: *St. Phar* [*Chapelou*], Erster Sänger der Königlichen Oper – *Marquis de Corcy* – *Alcindor* [*Bijou*] und *Bourdon* (Baß, kl. P.), Chorführer in der Königlichen Oper – *Frau von Latour* [*Madeleine*] – *Rose*, ihre Kammerfrau (Sprechrolle, kl. P.).

Chor: Bauern und Bäuerinnen – Sänger und Chorführer der Königlichen Oper – Nachbarn und Gäste der Frau von Latour – Ein Gefreiter – Eine Abteilung Landreiter – Diener (gr. Chp.).

Ort: I. Akt: Dorf Lonjumeau. II. und III. Akt: Schloß der Frau von Latour bei Fontainebleau.

Schauplätze: Freier Platz im Dorf Lonjumeau – Reich ausgestatteter Rokokobogensaal – Brautgemach.

Zeit: I. Akt: 1756, II. und III. Akt: 1766

Orchester: 2 Fl. (II. auch Picc.), 2 Ob., 2 Kl., 2 Fag., 4 Hr., 2 Trp., 3 Pos., P., Schl., Schellen, Str.

Gliederung: 13 Musiknummern, die durch einen gesprochenen Dialog miteinander verbunden werden; keine Ouvertüre.

Spieldauer: Etwa 2½ Stunden.

Handlung

Auf der eiligen Suche nach einem Tenor wird der Intendant der »kleineren Belustigungen« Ludwigs XV., Marquis de Corcy, infolge eines Radbruches an seiner Postkutsche in dem kleinen Dorf Lonjumeau festgehalten, wo soeben Chapelou, der lustige Postillon des Ortes, mit der

hübschen jungen Wirtin Madeleine Hochzeit feiert. Mit dem Vortrag seines Postillon-Liedes erregt Chapelou die Aufmerksamkeit des Marquis, der hier die gesuchte Stimme entdeckt zu haben glaubt. In leichtfertigem Ehrgeiz läßt sich Chapelou durch Geschenke und Versprechungen überreden, sofort mit dem Intendanten nach Paris zu fahren und seine junge Frau ohne Abschied in der Hochzeitsnacht allein zurückzulassen, nachdem der Dorfschmied Bijou, Madeleines abgewiesener Freier, mit hämischer Freude das Rad eiligst repariert hatte.

Erst nach zehn Jahren findet Madeleine Gelegenheit, ihren treulosen Gatten für sein böses Tun zu strafen und sein Herz von neuem und endgültig zu gewinnen. Sie ist nach Beerbung ihrer sehr reichen Tante eine vornehme Dame geworden und bewohnt jetzt unter dem Namen Frau von Latour ein Schloß bei Fontainebleau. Durch Vermittlung des Marquis de Corcy, der sie anbetet und gerne heiraten möchte, kommt dorthin zu einem Gastspiel die Königliche Oper mit ihrem Ersten Tenor St. Phar, der niemand anderer als Chapelou ist. Als dieser, der Liebling der Pariser Frauenwelt, auch Frau von Latour stürmisch den Hof macht, versetzt sie den Ungetreuen von einer Verlegenheit in die andere. Zunächst läßt sie ihm einen Brief von Madeleine überreichen. Aber er leugnet, verheiratet zu sein. Daraufhin bietet sie ihm die Eheschließung an. St. Phar ist sofort einverstanden. Insgeheim plant er, wie es schon früher einmal ein Sängerkollege machte, nur eine Scheinheirat einzugehen. Auf Vorschlag von Bijou, der jetzt unter dem Namen Alcindor als Chorführer an der Königlichen Oper tätig ist, soll

der Chorsänger Bourdon bei der eilig anberaumten Trauung als Priester fungieren. Doch die schlaue Madeleine kommt zuvor und läßt die Eheschließung durch den schnell herbeigerufenen Schloßkaplan vornehmen, den der ahnungslose St. Phar für den von Bijou besorgten Scheinpriester hält.

Nach der Trauung erreicht das Intrigenspiel seinen Höhepunkt, als im Brautgemach plötzlich Madeleine in ihrer ländlichen Tracht erscheint und, nachdem sie rasch die Kerzen löscht, bald im bäuerlichen Dialekt als Madeleine, bald in der vornehmen Sprache der Dame als Frau von Latour den Missetäter in peinlichste Bestürzung versetzt, die noch eine Steigerung erfährt, als der eifersüchtige Marquis, der inzwischen durch Alcindor erfahren hat, daß St. Phar bereits mit einer anderen Frau verheiratet ist, mit Polizisten erscheint, um den Bigamisten und Nebenbuhler dem Henker auszuliefern. Jetzt gibt Madeleine endlich ihre Identität mit Frau von Latour zu erkennen. Mit dem Refrain des Postillon-Liedes knüpft das versöhnte Paar an das Glück früherer Tage an.

Stilistische Stellung

Das theaterwirksame Libretto des ›Postillon‹ ist im vaudevilleartigen Genre auf den Ton gehobener Unterhaltungskunst abgestimmt. Die trotz einiger Unwahrscheinlichkeiten geschickt kon-

struierte Intrigenhandlung enthält eine Reihe humorvoller Szenen, die dem bühnergewandten Komponisten in hohem Maße Gelegenheit zur Entfaltung seiner Begabung für musikalische Komik, graziöse Melodik und pikante Rhythmik boten. Den Sängern sind dankbare Aufgaben gestellt; einzelne Nummern der Partitur, wie das Postillon-Lied oder Bijous Skalen-Arie, zählten lange Zeit zu den populärsten Stücken der Opernliteratur.

Textdichtung

Das Textbuch stammt von den erfolgreichen französischen Vaudeville-(Singspiel-)Autoren Adolphe de Leuven (eigentlich Graf Ribbing, 1800–1884) und Léon Brunswick (1805 bis 1859). Die deutsche Übersetzung des Textes besorgte M.G. Friedrich (eigentlich Friedrich Melchior Gredy).

Geschichtliches

Adam begann die Komposition des ›Postillon‹ im November 1835 und beendigte sie im April 1836. Die Uraufführung erfolgte am 13. Oktober 1836 an der Opéra-Comique zu Paris mit außergewöhnlichem Erfolg, der alle Erwartungen des Komponisten übertraf und eine rasche Verbreitung des Werkes, auch im Ausland, zur Folge hatte. Der ursprüngliche Titel lautete: ›Une Voix ou le Postillon‹.

John Adams

* 15. Februar 1947 in Worcester (Massachusetts)

Nixon in China (1987 Houston), T: Alice Goodman, V: Boosey

The Death of Klinghoffer (Der Tod Klinghoffers; 1991 Brüssel), T: Alice Goodman, V: Boosey

I Was Looking at the Ceiling and Then I Saw the Sky (Ich sah zur Decke und dann erblickte ich den Himmel; 1995 Berkeley), T: June Jordan, V: Boosey

Nixon in China

Oper in drei Akten. Libretto von Alice Goodman.

Solisten: *Chou En-lai* (Lyrischer Bariton, gr. P.) – *Richard Nixon* (Kavalierbariton, gr. P.) – *Henry Kissinger*¹ (Charakterbariton, m. P.) – *Drei Sekretärinnen Maos*², darunter *Nancy Tang* (drei Mezzosopranne, m. P.) – *Mao Tse-tung* (Charaktertenor, gr. P.) – *Pat Nixon* (Lyrischer Sopran, gr. P.) – *Chiang*

Ch'ing, *Madame Mao Tse-tung* (Lyrischer Koloratursopran, gr. P.).

¹ Der Interpret übernimmt im II. Akt die Rolle des Lao Szu. ² Die Interpretinnen übernehmen auch die Terzett-Partien im II. Akt.

Chor (m. Chp.): Soldaten, Minister und Ministe-