

HANDBUCH DER OPER

KLOIBER KONOLD MASCHKA

14., GRUNDLEGENDE ÜBERARBEITETE AUFLAGE

BÄRENREITER
METZLER

In memoriam Wulf Konold

Eine Übersicht über die Opern der hier besprochenen Komponisten
mit Angaben zur Uraufführung, zum Textdichter und zu den Verlagen
findet man auf den Websites der beiden Verlage:
<https://www.baerenreiter.com/extras/BVK2323> und
http://shop.metzlerverlag.de/media/files//978-3-476-02586-9_zusatzmaterialien.pdf

Auch als eBook erhältlich:
epdf: ISBN 978-3-7618-7093-8

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über www.dnb.de abrufbar.

14., grundlegend überarbeitete Auflage 2016

© 1985 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel und J. B. Metzler, Stuttgart
Umschlaggestaltung: + CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN unter Verwendung eines Fotos
von Wilfried Hösl (Szene aus Miroslav Srnkas Oper ›South Pole‹, Bayerische Staatsoper 2016;
Rolando Villazón, Thomas Hampson, Mojca Erdmann, Tara Erraught)

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel

Innengestaltung: Dorothea Willerding

Korrektur: Daniel Lettgen, Köln

Satz, Druck und Bindung: Druckerei C.H.Beck, Nördlingen

ISBN 978-3-7618-2323-1 (Bärenreiter)

ISBN 978-3-476-02586-9 (Metzler)

www.baerenreiter.com

www.metzlerverlag.de

Inhalt

Vorwort zur Neubearbeitung und Erweiterung 2016	VII
Abkürzungen	XI
Autorenverzeichnis	XII
Werkbeschreibungen	1
Anhang	
Besetzungsfragen	925
Fachpartien	927
Register	
Nach Komponisten	941
Nach Operntiteln	947
Nach Librettisten und den Autoren der literarischen Hauptquellen	952
Über die Autoren	957

Vorwort zur Neubearbeitung und Erweiterung 2016

Ein zeitgemäßer Klassiker: So präsentiert sich das altbewährte ›Handbuch der Oper‹ den Opernfreunden und Opernmachern in dieser tiefgreifenden Neubearbeitung, deren Werkauswahl nicht weniger als 324 Opern von 135 Komponisten umfaßt. Fast 100 neue Texte sind hinzugekommen, somit wurde mit Blick auf die vorausgegangene Auflage rund ein Drittel des Textbestands ausgetauscht. 58 Opern und 18 Komponisten vom Barock bis in die jüngste Gegenwart sind nun erstmals in den Kanon des ›Handbuchs der Oper‹ aufgenommen, und etliche Werkbesprechungen, die dem heutigen Kenntnisstand nicht mehr genügen, mußten neuen Darstellungen weichen.

Warum jedoch wurde eine Neubearbeitung des Opernhandbuchs, nachdem es bereits 2002 deutlich aufgestockt worden war, nun abermals nötig? Die Antwort liefert das Musikleben selbst. Es befindet sich in dauerndem Wandel. Und die Opernführer reflektieren letztlich nur diese in den Opernhäusern stattfindenden Veränderungen. Was sich dort in den Orchestergräben und den Guckkästen der Theater ereignet, gibt den aufgeführten Werken Relevanz. Selbst in unserer multimedial aufgestellten Gegenwart sind die Musiktheater die eigentlichen Kraftquellen für die Opernkunst geblieben. Nur das Opernhaus schafft unplugged und elektronisch unverstärkt jenen unvergleichlichen Kommunikationsraum zwischen Künstlern und Publikum, dessen atmosphärische Intensität aus dem Live-Erlebnis hervorgeht. Zwar haben die Opernbühnen hierbei nach wie vor ein Kernrepertoire im Blick, dessen Werke wie etwa die Meisteroper Mozart's seit ihrer Uraufführung durchweg auf dem Programm standen. Dennoch geraten einst beliebte Stücke oft genug wieder in Vergessenheit, andere werden aus mitunter jahrhundertlangem Opernschlaf erweckt und erfolgreich wiederbelebt, und überdies sind die Opernhäuser wie eh und je Orte des zeitgenössischen Musiktheaters, wenn auch in den letzten Jahren das Nachspielen von Uraufführungsproduktionen ziemlich aus der Mode gekommen ist.

Damit ist gesagt, daß die Opernhäuser definieren, was derzeit zum Kanon gehört, und den Opernführern in diesem Zusammenhang lediglich eine Filterfunktion zu kommt, deren Ergeb-

nis dann die präsentierte Werkauswahl ist. Auch sind Opernführer keine Lexika zur Operngeschichte, obwohl sie anhand ihrer Werkauswahl einen Eindruck vom Facettenreichtum der Gattung von ihren Anfängen bis in die jüngste Zeit hinein geben wollen. Überdies versuchte gerade das ›Handbuch der Oper‹ von jeher eine praktische Orientierungshilfe für Kenner und Liebhaber, aber auch für Opernfachleute zu sein. Kurzum: Das Streben nach Aktualität erzwingt im Genre dieser Ratgeberliteratur durch Anpassung ans gewandelte Repertoire der Bühne von Zeit zu Zeit Umarbeitungen, um nicht zu veralten. Deshalb hatte bereits Rudolf Kloiber sein 1951 erstmals erschienenes Opernhandbuch noch kurz vor seinem Tod im Jahr 1973 einer Revision unterzogen, zehn Jahre später folgte Wulf Konolds Neubearbeitung, der sich die weitgehend von mir vorgenommene Repertoire-Erweiterung von 2002 anschloß. Schon ein halbes Jahrzehnt später wurden erste Überlegungen darüber angestellt, wie eine abermalige Revision des Buches aussehen könnte. Konzeptionelle Änderungen wurden erwogen, schon kursierten Streich- und Erweiterungslisten. Doch dann zwang uns im Jahr 2010 Wulf Konolds plötzlicher Tod zum Innehalten. Es war zunächst überhaupt nicht klar, wie es ohne ihn nun weitergehen könnte.

Auf diese Frage fand der Bärenreiter-Verlag eine doppelte Antwort. Zum einen wurde mit dem Metzler-Verlag ein neuer Partnerverlag ins Boot geholt, zum anderen wurde Konolds Autorenfunktion aufgesplittet und auf ein Autorenkollektiv verteilt. Es gelang, Bühnenpraktiker, Operndramaturgen und Fachleute aus Wissenschaft und Publizistik für die Fortführung des Projekts zu gewinnen. Ich kann meinen Koautoren nicht genug dafür danken, mich hier durch ihre Beiträge entlastet zu haben. Ohne ihre Hilfe hätte sich eine Wiederauflage um Jahre verzögert, wenn sie nicht gar unmöglich geworden wäre. Und so ist das ›Handbuch der Oper‹ nun auch ihr Werk.

Wie auch in den früheren Auflagen wurde der Usus, Rudolf Kloibers Originaltexte nicht zu kennzeichnen, beibehalten. Dort vorgenommene kleinere Korrekturen erfolgten stillschweigend, bei umfassenderen Umarbeitungen oder Ergän-

zungen wurde das Kürzel des jeweiligen Bearbeiters (siehe das Autorenverzeichnis S. XII) hinzugefügt. In diesem Zusammenhang sei auf ein weiteres systematisches Detail aufmerksam gemacht, das den Handlungsteil der jeweiligen Werkdarstellungen betrifft. Durchweg gilt dort die Regel: pro Absatz ein Akt; Bild- oder Szenenwechsel innerhalb eines Aktes sind mittels Gedankenstrich markiert.

Wie oben bereits erwähnt, wurde im Unterschied zu den früheren Auflagen ein Teil von Kloibers Opernbesprechungen, wenn sie eine gewisse Patina angesetzt hatten, durch neue Beiträge ersetzt und somit auch der Kernbestand des Repertoires (Monteverdi, Händel, Mozart, Beethoven, Donizetti, Bellini, Verdi, Wagner, Offenbach, Bizet, Janáček, Puccini, Strauss, etc.) einer Revision unterzogen. Dennoch war uns darum zu tun, im Spagat zwischen Alt und Neu und im Respekt vor dem Urvater des ›Handbuchs der Oper‹ aus Kloibers Textkonvolut zu erhalten, was nach wie vor Gültigkeit beanspruchen kann.

Schon beim Durchblättern des Handbuchs wird dem Leser auffallen, daß die neueren Werkbesprechungen insgesamt breiter ausgefallen sind als die früheren. Hierbei ließen wir uns von dem Gedanken leiten, die Nutzer des Handbuchs auf dem heutigen Stand der Musikwissenschaft zu informieren. Im Spannungsfeld von historischer Einordnung und den Charakteristika, die das jeweilige Stück zum Unikat machen, zu einer gut lesbaren Werkdarstellung zu gelangen, dieses Streben nach Anschaulichkeit ließ sich oft genug nur durch den Blick aufs Detail und damit durch größere Ausführlichkeit erreichen.

Die Aktualisierung des ›Handbuchs der Oper‹ nach Maßgabe des Opernspielbetriebs brachte aber nicht nur eine Erweiterung des Repertoires mit sich. Es mußten auch Stücke gestrichen werden, die aus den Spielplänen der jüngeren Zeit herausgefallen sind. Beispielsweise hatten wir auf das Opernsterben zu reagieren, das in den letzten Jahrzehnten das komische Genre des 18. und des 19. Jahrhunderts erfaßt hat, und auch ein paar Stücke aus dem 20. Jahrhundert mußten weichen, weil sie inzwischen in Vergessenheit geraten sind. Ebenso haben wir wenige Werke jüngerer Datums wieder herausgenommen, die entgegen unseren Erwartungen auf den Theaterbühnen nicht Fuß fassen konnten.

Dafür haben wir von Claudio Monteverdi (›Il combattimento di Tancredi e Clorinda‹) bis in die allerneueste Zeit – Miroslav Srnkas 2016 in

München uraufgeführte sogenannte Doppeloper ›South Pole‹ – in allen Bereichen des Repertoires angebaut. Im Barock finden sich neben zusätzlichen Opern Rameaus nun auch weitere Meister der italienischen Seria wie Hasse und Vinci, und mit der ›Médée‹ von Marc-Antoine Charpentier wurde die französische Lücke zwischen Lully und Rameau geschlossen. Im Klassiker-Bereich gab es mit dem Mozart-Fragment der ›Zaide‹ und Haydns ›Armida‹ die wenigsten Neuzugänge zum Kanon, doch steht nun Mozarts ›Schauspieldirektor‹ wieder wie am Abend der Uraufführung Sallieris ›Prima la musica e poi le parole‹ zur Seite. Insbesondere den romantischen Bestand haben wir gründlich aufgestockt. Hiervon profitierten vor allem die italienischen Belcanto-Komponisten des 19. Jahrhunderts – Bellini, Donizetti und Rossini – mit insgesamt zehn zusätzlichen Werktiteln. Doch auch die französischen Komponisten erhielten mit Chabriers ›L'Étoile‹, Lalos ›Le Roi d'Ys‹ und Gounods ›Roméo et Juliette‹ und die deutsche Romantik mit Schuberts ›Alfonso und Estrella‹ und Schumanns ›Genoveva‹ Verstärkung. Und das slawische Repertoire wurde mit je zwei Stücken von Dvořák (›Armida‹ und ›Vanda‹) und Tschairowskij (›Mazeppa‹ und ›Iolanta‹) ergänzt.

Auch haben wir auf die nach wie vor anhaltende Hausse der Opern aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts reagiert. Schreker, Zemlinsky, Puccini und Martinů sind nun mit weiteren Werken vertreten, außerdem kam Enescus ›Œdipe‹ hinzu. Gleichfalls wurden Opern aus der Nachkriegszeit neu aufgenommen: Hartmanns ›Simplicius Simplicissimus‹, Pizzettis ›Assassinio nella cattedrale‹, Weinbergs ›Die Passagierin‹ und Brittens ›The Rape of Lucretia‹. Die wachsende Bedeutung des angelsächsischen Repertoires seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts schlägt sich überdies in Besprechungen von weiteren Opern von John Adams und Peter Maxwell Davies nieder. Hinzu kam Thomas Adès' fulminante Shakespeare-Adaption ›The Tempest‹. Mit Blick auf die zeitgenössischen Komponisten haben wir die Werklisten von Henze, Reimann, Trojahn und Rihm weitergeführt. Ganz neu im Kanon des ›Handbuchs der Oper‹ sind Werke von Beat Furrer, Detlev Glanert, Georg Friedrich Haas, Olga Neuwirth, Salvatore Sciarrino und Miroslav Srnka. Uns ist bewußt, daß andere Verfasser bei der Erweiterung des ›Handbuchs der Oper‹ mitunter anders entschieden hätten. Es war aber unter den für die Neubearbeitung in Frage kom-

menden Werken und der zur Verfügung stehenden Seitenzahl ein Kompromiß zu finden.

Die einzige formale Veränderung gegenüber den früheren Auflagen zeigt sich darin, daß die pro Komponist chronologisch geführten Opernwerklisten mit den Daten zur jeweiligen Uraufführung, den Hinweisen auf die Librettisten und Verlagsangaben aus der Druckausgabe herausgenommen wurden, um Platz für zusätzliche Werkbesprechungen zu schaffen. Dennoch sind diese Verzeichnisse für die Leser nicht verloren: Unter den auf S. IV angegebenen Links sind sie im Internet kostenfrei einsehbar. Vollständigkeit ist freilich für diese Werklisten nicht angestrebt, da insbesondere die Opern-Œuvres etlicher Barockkomponisten oder im frühen 19. Jahrhundert wirkender italienischer Komponisten oft unüberschaubar sind. Nach wie vor soll dann nur eine Auswahl der jeweils bedeutendsten Opern geboten werden, auch sei auf die Werkverzeichnisse in der musikwissenschaftlichen Fachliteratur und auf die Websites der Verlage und Komponisten verwiesen.

Die fachpraktische Ausrichtung des ›Handbuchs der Oper‹ führte unter den Autoren zu regem Meinungs austausch über die Stimmfächer. Kann – so wurde gefragt – Kloibers aus einer späteren Zeit stammende Terminologie beispielsweise auf den Barock, als noch nicht nach Stimmfächern unterteilt wurde, rückprojiziert werden? Läßt sich Kloibers Systematisierung auch auf italienische oder französische Partien anwenden? Der bequemere Weg wäre gewesen, im Verzicht auf die Bestimmung der Stimmfächer nur noch über die Stimmlagen Auskunft zu geben. Dennoch haben wir uns entschlossen, das Kloiber-System trotz dieser Bedenken beizubehalten. Den Lesern hätten wir nämlich sonst eine interessante zusätzliche Information über das Profil der jeweiligen Partien vorenthalten. Die Fragestellung heutiger Interpreten nach den für eine Gesangspartie charakteristischen Merkmalen orientiert sich nämlich weniger an den historischen Ausprägungen, vielmehr an den gesangspraktischen Anforderungen, die eine Partie stellt. So mögen unsere – durchaus diskussionswürdigen – Angaben zu den Stimmfächern den Opernproduzenten, den Opernhäusern und den Interpreten zur Orientierung dienen. Außerdem sollen unsere Angaben die beispielsweise im Internet lebhaft geführten Diskussionen von Opernenthusiasten über den Charakter von Gesangsstimmen befeuern. Somit sind die Informationen über die

Stimmfächer auch als Anregungen zu verstehen, die Hörerschaft im Bildungsdiskurs über Opernstimmen zu begleiten.

Halten wir also fest: Die Stimmfächer wurden mit Blick auf die heutigen Theaterverhältnisse bestimmt, ohne deshalb in Rechthaberei zu verfallen, weshalb oft genug Alternativvorschläge hinzukamen. Für diese Praxis hatte Wulf Konold die Richtung vorgegeben, als er 1983 in sein Vorwort schrieb: »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.« Beispielsweise wird der Leser feststellen, daß wir manchen Mozart-Partien nun leichtere Stimmfächer zugewiesen haben als in früheren Auflagen. Der Grund dafür: Die Erkenntnisse der historisch informierten Aufführungspraxis haben gleichsam zu einer »Entwagnerisierung« des Mozart-Gesangs geführt. Auch haben wir bei ursprünglichen Kastratenpartien die Alternativangaben für eine Besetzung mit tieferen Männerstimmen gestrichen, da anders als in den Nachkriegsjahrzehnten inzwischen die Kastratenrollen in Übereinstimmung mit der ursprünglichen Stimmlage üblicherweise entweder von Frauen oder von Countertenören gesungen werden.

*

Bleibt noch die schöne Pflicht, all denen zu danken, die den Autorinnen und Autoren bei der Neufassung des ›Handbuchs der Oper‹ mit Rat und Tat zur Seite standen. Da dürfen die zeitgenössischen Komponisten nicht unerwähnt bleiben, die gerne über Biographisches und über ihre Werke Auskunft gaben, wenn Fragen an sie herangetragen wurden. Ebenso freundlich und zügig wurde uns von den Verlagen geholfen, die mit wahrer Engelsgeduld auf die Rücksendung der zur Verfügung gestellten Partituren, Hintergrundmaterialien, CDs und DVDs warteten, selbst wenn die vereinbarten Rückgabetermine längst überfällig waren. Ebenfalls herzlichen Dank an die Opernhäuser des In- und Auslands und deren Pressestellen, die mit Programmheften und Pressespiegeln nicht geizten, um uns Informationen über ihre Produktionen zukommen zu lassen. Vor allem richtet sich der Dank an unsere Lektorin Jutta Schmoll-Barthel: Sie war als Organisationsmultitalent gefragt, um die Autorentuppe zu ermutigen und im Zeit-

plan zu halten, und sie war auch unsere erste Leserin. Grundsätzlich neugierig, prüfte sie unsere Texte akribisch und trug durch konstruktive Kritik dazu bei, daß die Texte ihren letzten Schliff erhielten. In diesem Zusammenhang geht unser Dank auch an unseren Korrektor Daniel Lettgen, ohne dessen kluge Rückfragen manches Versehen, manche Unachtsamkeit und manche inhaltliche Unstimmigkeit nicht aufgefallen wäre.

Schließlich sei der Wunsch geäußert, daß das »Handbuch der Oper« auch in der neuerlichen Auflage jenes zuverlässige Hilfsmittel bleiben möge, das es für Kenner und Liebhaber der Oper bislang gewesen ist. Und wenn es darüber hinaus zum Blättern und Schmökern verführen sollte, um so besser!

Frankfurt, im Mai 2016

Robert Maschka

ihrer weißen Leib zu wärmen, auf daß Licht und Sonne die finstere Feste glückdurchflossen erleuchteten. Aber Blaubart warnt: die Burg würde sich nie erhellen. Judith bittet nun den Ritter, sie durch die Räume zu führen. Sie erblickt zunächst sieben große schwarze Türen, die verschlossen sind. Ängstlich pocht sie an die erste Tür; Seufzer und Wehklagen antworten. Dennoch will Judith die Türen selbst öffnen; sie verlangt von Blaubart die Schlüssel und schließt zunächst die erste Tür auf. Wieder ertönt das Wehklagen. Judith erblickt in der Wand ein blutrotes, einer Wunde vergleichbares Rechteck; in dem Saal befinden sich Ketten, Messer, Widerhaken, Spieße. Es sei seine Folterkammer, erklärt Blaubart. Er fragt Judith wieder, ob es ihr nicht graue. Aber sie öffnet unerschrocken der Reihe nach die weiteren Türen: erst die zu dem zweiten Saal, zu Blaubarts Waffenkammer, die viel schreckliches Kriegsgerät enthält, dann die zu seiner Kleinodkammer mit prächtigem Schmuck, Krone und Prunkmantel, weiterhin die zu seinem Wundergarten mit herrlichen Blumen und Blüten und schließlich die zu seinem Machtgehege, bei dem ein hoher Erker mit weiter Aussicht auf Wiesen, Wälder, Flüsse und Berge in hellschimmerndem Licht sichtbar wird. – An all den Herrlichkeiten des dritten, vierten und fünften Raumes, die ihr Blaubart zu Füßen legt, hat Judith jedoch Blut entdeckt. Vergeblich wartet der Ritter darauf, daß sie ihm in seine offenen Arme fällt. Judith will auch noch die beiden letzten Schlüssel haben. Beim Öffnen der sechsten Tür ertönen wieder Schluchzen und Wehklagen; die Burghalle, die allmählich in hellem Lichtglanz erstrahlt war, verdunkelt sich wieder. Judith erblickt in dem Saal einen See. Es sind Tränen, bekennt Blaubart. Da schmiegt sich Judith traurig an seine Brust; er nimmt sie in die Arme und küßt sie lange. Auf ihre Frage, wieviele Frauen er vor ihr besessen habe, antwortet er ausweichend. Da verlangt Judith den siebenten Schlüssel; ihre Ahnung, daß in dem letzten verschlossenen Saal sich die hingemordeten früheren Frauen befinden, bestätigt Blaubart. Als sich die Tür öffnet, treten im mond-scheinsilbernen Licht Blaubarts frühere Frauen hervor, drei an der Zahl, mit Krone, Mantel und Schätzen beladen. Judith steht gebrochen und ängstlich als vierte neben ihnen. Mit leiser Stimme flüstert ihr der Ritter zu, daß er die erste, rotbekrönt, am Morgen gefunden habe – ihr gehöre nun aller Morgen –, die zweite, goldentflammt, am Mittag – ihr gehöre nun aller Mittag –

und die dritte, mühsalmatt, im Abendfrieden – ihr gehöre nun aller Abend –; in ihr, Judith, sei ihm nachts bei blankem Sternenhimmel endlich die vierte zuteil geworden – ihr gehöre fortan alle Nacht. Er holt von der Schwelle der dritten Tür Krone, Mantel und Juwelen und legt sie Judith an. Huldigend erklärt er sie als seiner Frauen allerschönste. Langsam geht Judith den anderen Frauen durch die siebente Tür nach, die sich daraufhin schließt. Mit den Worten: »Nacht bleibt es nun ewig, immer!« verschwindet Blaubart in der inzwischen wieder eingetretenen völligen Finsternis.

Stilistische Stellung

Für die stilistische Entwicklung von Bartóks Ton-sprache waren vornehmlich zwei Einflüsse entscheidend: die Beschäftigung mit der altmagyarischen Volks- und Bauernmusik, die ihn »auf die Möglichkeit einer vollständigen Emanzipation von der Alleinherrschaft des bisherigen Dur- und Mollsystems brachte«, und das Erlebnis der 1902 erstmals in Budapest aufgeführten Tondichtung »Also sprach Zarathustra« von Richard Strauss, die ihm den Zugang zur großen Form und zu der differenzierten Klangwelt des modernen Orchesters eröffnete. Bei seinen Frühwerken bediente sich Bartók häufig der Suitenform. In dem dramatischen Geschehen seiner Oper »Herzog Blaubarts Burg«, in welcher der Held durch ein zur Selbstaufopferung bereitendes liebendes Weib die ersehnte Erlösung findet, stellen sieben verschlossene Räume die symbolhaften Handlungselemente dar. Dementsprechend hat Bartók sieben suitenartig aneinandergereihte musikalische Szenen in eine symphonisch-dramatische Großform zusammengefaßt, die den Kern des Musikdramas bilden. Die teilweise mit impressionistischen Zügen ausgestattete Musik ist mit ihrer »schwebenden Tonalität« in der leidenschaftlich dramatischen Atmosphäre der Volksballaden verwurzelt. Darüber hinaus wirken mitbestimmend für das Klangbild die feindifferenzierte Dynamik, die sensibel auf das Bühnengeschehen bezogene Instrumentation und nicht zuletzt ein dem ungarischen Sprachrhythmus angepaßter Deklamationsstil.

Textdichtung

Die Legende von dem Ritter Blaubart ist alt. Dichterisch wird sie zum ersten Mal von dem Franzosen Charles Perrault (1628–1703) in seiner 1697 veröffentlichten Sammlung von Volks-

märchen ›Contes du temps passé, ou contes de ma Mère l'Oie‹ (Erzählungen aus vergangener Zeit oder Erzählungen meiner Mutter Gans) behandelt. Bei Perrault wird Blaubarts letzte Frau durch die rechtzeitige Ankunft ihrer zwei Brüder gerettet, die den Ritter enthaupen. Im Laufe der Zeit erfuhr die Fabel in Einzelheiten manche Veränderung. Der ungarische Schriftsteller Béla Balázs, der das Libretto für Bartók verfaßte, wurde durch Maurice Maeterlincks Bearbeitung des Stoffes angeregt (›Ariane et Barbe-Bleue‹). Er verlegte bei seiner Gestaltung der Handlung den Schwerpunkt auf die Tragik des Helden Blaubart und gab mit der Einführung des Erlösungsgedankens der Legende eine neue Deutung.

Geschichtliches

Die Geschichte des Herzogs Blaubart erschien in verschiedenen Vertonungen auf der Opernbühne: 1789 von André Ernest Modeste Grétry (Text: Jean Michel Sedaine); 1866 von Jacques Offenbach (Text: Henri Meilhac und Ludovic Halévy); 1907 von Paul Dukas (Text: nach Maurice Maeterlinck); 1920 von Emil Nikolaus von Reznicek (Text: Herbert Eulenberg). Bartóks Oper ist im Jahre 1911 entstanden. Die Partitur wurde im September vollendet. Die Uraufführung erfolgte unter der Leitung des vom Komponisten geschätzten Dirigenten Egisto Tango jedoch erst im Jahre 1918 an der Staatsoper in Budapest.

Ludwig van Beethoven

Getauft 17. Dezember 1770 in Bonn, † 26. März 1827 in Wien

Fidelio

Oper in zwei Aufzügen. Dichtung nach einer französischen Vorlage Jean Bouillys von Ferdinand Sonnleithner (1805), Stephan von Breuning (1806) und Georg Treitschke (1814).

Solisten: *Don Fernando*, Minister (Kavalierbariton, auch Baßbariton, kl. P.) – *Don Pizarro*, Gouverneur eines Staatsgefängnisses (Heldenbariton, auch Charakterbariton, gr. P.) – *Florestan*, ein Gefangener (Jugendlicher Heldentenor, auch Heldentenor gr. P.) – *Leonore*, seine Gemahlin unter dem Namen »Fidelio« (Dramatischer Sopran, gr. P.) – *Rocco*, Kerkermeister (Seriöser Baß, auch Schwerer Spielbaß, gr. P.) – *Marzelline*, seine Tochter (Lyrischer Sopran, auch Soubrette, gr. P.) – *Jaquino*, Pförtner (Spieltenor, m. P.) – *1. Gefangener* (Tenor, kl. P.) – *2. Gefangener* (Baß, kl. P.) – *Offizier* (Sprechrolle, kl. P.).

Chor: Wachmannschaft – Staatsgefangene – Offiziere, Volk (im Finale Nr. 16 Männerchor geteilt in Gefangene und Volk, gr. Chp.; Frauenchor, kl. Chp.).

Ort: Ein spanisches Staatsgefängnis, einige Meilen von Sevilla entfernt.

Schauplätze: Der Hof des Staatsgefängnisses mit Haupttor und Pförtnerstube – Unterirdisches dunkles Verlies – Paradeplatz des Schlosses mit der Statue des Königs.

Zeit: Keine Zeitangabe.

Orchester: 2 Fl., Picc., 2 Ob., 2 Kl., 2 Fag., 1 Kfag., 4 Hr., 2 Trp., 2 Pos. (in 1. und 2. Fassung 3 Pos.), P., Str. – Bühnenmusik: 1 Trp.

Gliederung: Ouvertüre und 16 Musiknummern, die durch gesprochene Dialoge miteinander verbunden sind.

Spieldauer: Etwa 2½ Stunden.

Handlung

Vorgeschichte: Florestan war im Begriff, die verbrecherischen Machenschaften des Gouverneurs Don Pizarro aufzudecken, dieser aber ließ ihn entführen und einsperren. Seit nunmehr zwei Jahren gilt Florestan, zu dem einzig der Kerkermeister Rocco Zugang hat, als verschollen. Florestans Frau Leonore vermutet ihren Mann in Pizarros Gewalt. Um darüber Gewißheit zu erlangen, hat Leonore – als Mann verkleidet und unter dem Decknamen »Fidelio« – das Staatsgefängnis aufgesucht, das Vertrauen Roccas gewonnen und sich als Gehilfe einstellen lassen. Auch Roccas Tochter Marzelline zeigt sich von dem vermeintlichen jungen Mann beeindruckt: Sie hat sich in Fidelio ver-

liebt und sich von dem Pförtner Jaquino abwendet.

Zu Beginn der Handlung kommt Jaquino wieder einmal aus seiner Pförtnerstube, um Marzeline einen Heiratsantrag zu machen, und wieder einmal gibt sie ihm einen Korb. Viel lieber träumt sie von künftigem Eheglück an der Seite Fidelios. Überdies muß Jaquino zur Kenntnis nehmen, daß inzwischen auch Marzellines Vater Bereitschaft zeigt, den Ehwunsch seiner Tochter zu unterstützen. Leonores Sorge über die Gefährdung ihres Inkognitos bleibt indessen unbemerkt. Noch prekärer wird ihre Situation, als Rocco seiner Tochter tatsächlich sein Einverständnis zur Hochzeit gibt, doch nutzt Leonore die neu entstandene, quasi-familiäre Vertrautheit, um den Kerkermeister auszuhorchen. So erfährt sie, was Rocco ihr bisher verschwiegen hat: daß nämlich sein Gewissen durch die menschenunwürdigen Haftbedingungen eines seit zwei Jahren unterirdisch gefangengehaltenen geheimen Unbekannten belastet ist, dem er auf Pizarros Befehl seit einem Monat sogar die Essensration kürzen muß. Marzellines Sorge, Fidelio sei einem solchen Anblick nicht gewachsen, weist Leonore zurück. Rocco wiederum verspricht ihr, den Gouverneur um die Erlaubnis für ihren Arbeitseinsatz in den geheimen Kerkern zu bitten, während Leonore innerlich widerstrebend ihr Einverständnis zur Verlobung gibt. – Marzeline und Leonore ziehen sich zurück, als Pizarro hereintritt und sich von Rocco die Post aushändigen läßt. Aus dem Schreiben eines Informanten geht hervor, daß der Minister Don Fernando von mehreren Willkürakten des Gouverneurs erfahren hat und eine Inspektion des Gefängnisses beabsichtigt. Pizarro beschließt deshalb, Florestan aus dem Weg zu räumen. Hierbei gibt er sich im Vorgefühl des Triumphes über seinen Gegner einer solchen Emphase hin, daß sein Gebaren auf die Verwunderung der Wachmannschaft stößt. Einen der Offiziere weist er an, beim Herannahen der ministeriellen Equipe den Trompeter augenblicklich Signal blasen zu lassen, und seinem Kerkermeister Rocco bietet er Geld für den Mord an Florestan. Dieser weist Pizarros Ansinnen erschrocken zurück, erklärt sich aber bereit, ein Grab für Florestan auszuheben. – Leonore hat die Unterredung der beiden mit Unruhe verfolgt und spricht sich Mut für die Rettung ihres Mannes zu. Ungeachtet eines Streits zwischen Marzeline und Jaquino wegen der von Rocco abgesegneten Verlobung nutzt Leonore abermals ihren neuen

Status als künftiger Schwiegersohn und holt Roccas Erlaubnis ein, den Gefangenen Freigang im Festungsgarten zu gewähren. Die Häftlinge treten heraus, ohne daß Leonore ihren Mann unter ihnen ausmachen könnte. Unterdessen hat Rocco Pizarros Erlaubnis für die Heirat und für Fidelios Mithilfe in den unterirdischen Gewölben erhalten. Unverzüglich sollen sie in einer Zisterne in der Nähe des Verlieses ein Grab ausheben; allerdings ist Rocco von Pizarros Mordabsicht so verstört, daß er zwischenzeitlich sogar erwägt, die Tat zu verhindern. Leonore kann ihren Schmerz bei dem Gedanken, vielleicht dem eigenen Gatten das Grab schaufeln zu sollen, nur mit äußerster Anstrengung unterdrücken. Da eilen Marzeline und Jaquino herbei und kündigen Pizarro an, der wegen der gewährten Vergünstigung für die Gefangenen aufgebracht ist. Geschickt weiß Rocco dem Tobenden den Wind aus den Segeln zu nehmen, indem er den außerplanmäßigen Freigang der Häftlinge mit der Feier des königlichen Namenstages begründet. Pizarro ordnet daraufhin an, die Gefangenen wieder in ihre Zellen zurückzubringen, und fordert Rocco auf, im Kellergewölbe nun endlich zu tun, was ihm aufgetragen sei.

Unten im Kerker beklagt Florestan sein Schicksal. Vor allem der Gedanke an Leonore vermag ihm in seiner hoffnungslosen Lage Trost zu spenden: Als ein zu himmlischer Freiheit geleitender Engel tritt sie ihm vor sein inneres Auge, bevor er erschöpft zusammensinkt. Inzwischen sind Rocco und Leonore in das Verlies herabgestiegen. Während sie gemeinsam mit Rocco das Grab aushebt, gelangt Leonore zu der Überzeugung, daß sie den erbarmungswürdigen Gefangenen unabhängig von seiner Identität vor Pizarro zu schützen habe. Erst nach Florestans Erwachen wird für Leonore zur Gewißheit, tatsächlich ihren Mann vor sich zu haben. Noch aber verrät sie nicht, wer sie in Wahrheit ist. Rocco gibt Florestan, der dem Verdursten nahe ist, aus seinem Weinkrug zu trinken, und Leonore steckt ihm ein Stück Brot zu. Schließlich tritt Pizarro in den Kerker, insgeheim bereits auf die Ermordung seiner Mitwisser sinnend. Als Pizarro sich auf den wehrlosen Florestan stürzt, wirft sich Leonore ihm in den Weg, und mit dem Schrei »Töt' erst sein Weib!« gibt sie sich zu erkennen. Zum Äußersten entschlossen zieht sie eine Pistole, doch da erklingt das Trompetensignal, das die Ankunft des Ministers meldet. Pizarro bleibt nichts anderes übrig, als mit Rocco den Kerker unver-

richteter Dinge zu verlassen, um den Minister zu empfangen. Erleichtert fallen Florestan und Leonore sich in die Arme. – Die Gefangenen und das Volk sind auf dem Paradeplatz des Schlosses zusammengeströmt und mahnen vom Minister Gerechtigkeit und Gnade an, der seinerseits im Namen des Königs eine Generalamnestie verkündet. Da führt Rocco Leonore und Florestan vor den Minister, der in dem Gefangenen seinen verschollenen Freund erkennt. Nun ist Pizarros Macht gebrochen, unter den Verwünschungen des Volkes wird der Gouverneur abgeführt. Während Marzeline sich von ihren Eehoffnungen verabschiedet, befreit Leonore auf Bitten des Ministers Florestan von seinen Fesseln. Abschließend stimmen alle in das Lob Leonores ein.

Stilistische Stellung

Musikhistorisch läßt sich Beethovens ›Fidelio‹ dem aus Frankreich stammenden Genre der »Revolutions-« oder »Rettungsoper« zuschlagen. Allerdings greift diese Einordnung zu kurz. Denn Beethovens einzige Oper ist ein musiktheatralischer Ausnahmefall. Nirgends sonst im gesamten Opernrepertoire wurde Friedrich Schillers Forderung nach der »Schaubühne als einer moralischen Anstalt« mit solcher Konsequenz Rechnung getragen wie in ›Fidelio‹. Beethoven stellte deshalb insbesondere mit Florestan und Leonore Rollentypen auf die Bühne, die es vorher nicht gegeben hatte: Figuren, deren ethischer Antrieb die gefühlhaften Regungen veranlaßt, dominiert und absorbiert. Und in dem Kerkermeister Rocco schuf er das eindrucksvolle Porträt eines Mannes auf dem Weg zur Zivilcourage. Beethovens Konzeption eines ethischen Musiktheaters blieb also nicht in der Art eines staubtrockenen Lehrtheaters bloße Behauptung; viel mehr ging sie aus dem Geist der Musik hervor, so daß der Komponist in ›Fidelio‹ ein packendes Stück von höchster Dramatik gestaltete. Der atemberaubende Spannungsbogen dieser Oper ergibt sich aus einer schlußstrebigen Dramaturgie des »per aspera ad astra« (durch die Mühsal zu den Sternen), wie wir sie auch aus der Beethovenschen Sinfonik kennen. Hier in der Oper realisiert sich dieses teleologische Konzept in einem Dreischritt: In den Anfangsszenen erfolgt die allmähliche Abkehr vom Singspiel-Idiom, und die Musik wechselt mehr und mehr in die Sphäre des Konflikthaft-Heroischen, sobald die Auseinandersetzung mit Pizarro ins Zentrum der Handlung rückt. Diese Phase kulminiert im alles entschei-

denden Pistolen-Quartett des II. Akts, dessen Trompetensignale den Umschlag der Handlung markieren, um schließlich in ein die vorausgegangene Bühnenrealität übersteigendes Feierszenario von symbolhaftem Gepräge zu münden, das für das damalige Musiktheater völlig neu war. Der abschließende Aufhellungseffekt wird bereits in der Binnenstruktur einzelner Nummern antizipiert: etwa in der Jubel-Coda der ›Fidelio‹-Ouvertüre, dem Dur-Umschlag von Marzellines Arie, den ekstatischen Schlüssen von Leonores und Florestans Soloszenen oder im Sinne einer Pervertierung im Triumphgetöse von Pizarros martialischer Arie. Die Leitidee der Hoffnung wiederum strukturiert werkübergreifend die Partitur durch Tonartensymbolik. Denn immer wieder moduliert die Musik innerhalb der Nummern nach C-Dur, sobald der Hoffnungsgedanke zum Tragen kommt. Und schließlich wird C-Dur zur Zieltonart der Oper, wenn die Schlußnummern des II. Akts in Dominantschritten (Terzett Nr. 13 A-Dur, Quartett Nr. 14 D-Dur, Duett Nr. 15 G-Dur) dem C-Dur-Finale zusteuern. Das Übermaß an tonangebender Prägung nicht durch den Text, sondern durch die Musik macht ›Fidelio‹ zu einem Sonderfall im Operngenre, nämlich »zur Musik mit Bühnenhandlung« (Konrad Küster).

Textdichtung

Beethoven wußte wahrscheinlich nicht, daß sein auf eine französische Vorlage zurückgreifendes Libretto einen historischen Kern hatte. Der Librettist Jean-Nicolas Bouilly hat nämlich für sein Opernbuch ›Léonore ou L'Amour conjugal‹ aus autobiographischem Erleben während der Zeit der Schreckensherrschaft des Wohlfahrtsausschusses 1793/94 im revolutionären Frankreich den Plot seines Textes entwickelt. Bouillys Libretto wurde 1798 in Paris in der Vertonung von Pierre Gaveaux erfolgreich uraufgeführt. Auch Ferdinando Paërs Oper ›Leonora ossia L'amor conjugale‹ (Dresden 1804), die Beethoven gekannt hat, und Simon Mayrs von Beethoven wohl nicht rezipierter Einakter ›L'amor conjugale‹ (Padua 1805) benutzten Bouillys Text als Quelle. Leonores Deckname stammt wiederum aus Shakespeares ›Cymbeline‹, wo sich die als Mann verkleidete Imogen »Fidele« (in deutscher Übersetzung »Fidelio«) nannte.

Geschichtliches

Vier Ouvertüren, drei Fassungen: Selbst für Opernverhältnisse hat Beethovens Werk eine

verwickelte Genese. Nachdem der Komponist auf der Suche nach einem geeigneten Opernstoff antikisierende oder dem Zauberwesen verschriebene Sujets verworfen hatte, beschäftigte er sich spätestens seit Anfang 1804 mit Bouillys Vorlage. Die Vertonung der von Ferdinand Sonnleithner besorgten deutschen Umarbeitung zog sich bis in den Herbst 1805 hin. Zensurbedenken begegnete man insbesondere mit der Verlegung der Handlung aus der unmittelbaren Vergangenheit ins 16. Jahrhundert. Die Uraufführung dieser heutzutage unter dem Namen ›Urleonore‹ firmierenden und nicht mehr restlos rekonstruierbaren Erstfassung am 20. November 1805 im Theater an der Wien war ein Mißerfolg, auch wegen der Zeitläufte: Eine Woche zuvor waren Napoleons Truppen in Wien einmarschiert, und die Theater blieben leer. Nach insgesamt drei Aufführungen wurde das Werk zurückgezogen.

Doch am 29. März 1806 ging die Oper in einer gemeinsam mit Stephan von Breuning als Librettisten besorgten Umarbeitung, die heute ›Leonore‹ genannt wird, erneut über die Bühne. Obwohl diesmal ein Erfolg zu verbuchen war, wurde ›Fidelio oder Die eheliche Liebe‹, so der Originaltitel beider Frühfassungen, aufgrund von Streitigkeiten zwischen dem Komponisten und der Intendanz bereits nach der zweiten Aufführung vom Spielplan genommen. Im wesentlichen handelt es sich bei der ›Leonore‹ um eine Strichfassung. Überdies wurden die drei Akte der ›Urleonore‹ in zwei zusammengezogen, und insbesondere durch Umstellungen von Nummern verschränkten sich in der späteren Fassung kleinbürgerliche und heroische Sphäre. Auch wurde die ›Leonoren-Ouvertüre II‹, die die ›Urleonore‹ einleitete, in die ›Leonoren-Ouvertüre III‹ umgearbeitet. Die aufgrund eines Datierungsfehlers als ›Leonoren-Ouvertüre I‹ gezählte Einleitungsmusik sollte wiederum für eine dann doch nicht zustande gekommene Aufführung der Oper in Prag die vorausgegangenen Schwester-Ouvertüren ersetzen. Denn die waren beide auf komplettes Unverständnis gestoßen. Anders als ihre Vorgängerinnen verzichtet die ›Leonoren-Ouvertüre I‹ auf die Antizipation des Trompetensignals aus dem Schlußakt, doch alle drei weisen auf Florestans Arie »In des Lebens Frühlingstagen« voraus.

Als sich Beethoven 1814 in Zusammenarbeit mit Georg Friedrich Treitschke als Librettisten zu einer Revision des Werks gelegentlich einer Aufführung am Wiener Kärntnertor-Theater ent-

schloß, gelang dem Komponisten durch etliche Eingriffe und Neukompositionen eine verbindliche Fassung letzter Hand. Aus tonartlichen Gründen ersetzte der Komponist die in C-Dur stehenden ›Leonoren-Ouvertüren‹ durch die ›Fidelio-Ouvertüre‹ in E-Dur. Vor allem wurde das Einleitungsrezitativ zu Leonores Arie auf einen neuen Text gesetzt und die Arie gestrafft. Der Schluß des ersten Finales – in den Frühfassungen in einer Arie des Pizarro »Auf euch nur will ich bauen« kulminierend – wird mit der Rückkehr der Gefangenen in ihre Zellen ganz neu gefaßt. Und indem Beethoven im Schlußakt Florestans Lebensrückblick »Ach, es waren schöne Tage« durch die Freiheitsvision »Und spür' ich nicht linde, sanft säuselnde Luft« ersetzte, brachte er Erfahrungen aus seiner Schauspielmusik zu Goethes ›Egmont‹ in den ›Fidelio‹-Kontext ein. Ebenso war der Bildwechsel fürs zweite Finale neu. In dieser neuen Version erlebte das Werk unter dem Titel ›Fidelio‹, am 23. Mai 1814 im Kärntnertor-Theater seine Uraufführung, freilich mit einer anderen Einleitungsmusik, da die ›Fidelio‹-Ouvertüre erst zur zweiten Aufführung fertig war.

Die Rezeption von Beethovens einziger Oper blieb nicht auf die Opernbühne beschränkt. Vielmehr fand ›Fidelio‹ auch die Bewunderung von Literaten (Thomas Mann und Hans Mayer) und Philosophen (Ernst Bloch und Theodor W. Adorno). Und die Geschichte von der Vereinnahmung des ›Fidelio‹ durch Polit-Ideologien und von deren propagandistischem Zugriff auf das Stück kann in diesem Rahmen nicht einmal ansatzweise erläutert werden. Die häufiger zu beobachtende Bühnenpraxis, die ›Leonoren-Ouvertüre III‹ vors Schlußbild zu setzen, hatte erstmals 1849 Klaus Anshütz ins Werk gesetzt, und seit Gustav Mahler (Wien 1904) wurde sie zu einer Tradition. Der Mißbrauch durch den Nationalsozialismus führte Wieland Wagner 1954 in Stuttgart dazu, das Stück zu entpolitisieren und auf einer nur von Gittern eingefassten, entrümpelten Bühne spielen zu lassen. In diese Produktion wurden außerdem Zwischentexte von Walter Erich Schäfer eingearbeitet, eine Praxis, die bis in jüngste Zeit hinein Schule machen sollte, da das ursprüngliche Libretto inzwischen der allgemeinen Verachtung anheimgefallen ist. Die Inszenierungsgeschichte führte nicht zuletzt in Calixto Bieitos 2010 an der Münchner Staatsoper gezeigter Version zu einem Extrempunkt, indem eine Pathologisierung der Charaktere betrieben wurde. Ohnehin ist die Skepsis hinsichtlich der von

den gefangenen Nadir hereinschleppt. Die aufgebrachten Fischer verlangen den Tod der beiden, doch Zurga versucht, den Freund zu retten. Da zerreißt der Priester den Schleier des Mädchens, und erschüttert muß Zurga in ihr das Mädchen aus Kandy wiedererkennen. Nun kennt auch er – aufgebracht über den Treubruch – kein Mitleid mehr. Ein wildes Gebet zu Brahma beschließt den Akt.

Von Eifersucht und Freundschaft zu Nadir gleichermaßen bewegt, sitzt Zurga grbelnd in seinem Zelt, als Leila erscheint. Sie bittet um Gnade für den Geliebten, sie werde dann selbst gern sterben. Zurga verweigert die Bitte, und Leila verflucht ihn. Sie wirft ihm die Kette jenes Mannes hin, den sie einst beschützt hat, und verlangt, man möge sie nach ihrem Tod ihrer Mutter aushändigen. Zurga wirft einen Blick auf das Schmuckstück und eilt dann Leila nach, die das Zelt schon verlassen hat. – An der Küste ist das Opferfest vorbereitet, und man erwartet den Morgen, um die beiden Tempelschnder zu töten. Die Verurteilten werden zum Richtplatz geführt, als plötzlich ein Flammenschein den Himmel erhellt. Zurga eilt herbei und ruft, die Htten des Dorfes stnden in Flammen – der Himmel habe dies Feuer als Strafe geschickt. Alles stürzt davon, um zu löschen, nur Nourabad verbirgt sich. Zurga offenbart sich dem Paar als der Mann, der Leila sein Leben verdanke. Er habe die Htten angezündet, um das Volk abzulenken und ihnen die Flucht zu ermöglichen. So wolle er Leilas Hilfe belohnen. Während Leila und Nadir mit einem Boot fliehen können, wird Zurga von Nourabad und dem aufgebrachten Volk gefangen und zum Tode durch das Feuer verurteilt.

Stilistische Stellung

»Die Perlenfischer« ist die erste große Oper, die Bizet, nachdem ihm der Rompreis des Conservatoire 1857 zuerkannt worden war, an einer renommierten Bühne herausbringen konnte. Die Uraufführung am 30. September 1863 im Pariser Thtre Lyrique fand jedoch kaum Resonanz. Bizet orientierte sich, dem Sujet gemäß, an dem damals in Frankreich verbreiteten Interesse an außereuropäischer Kultur und an einem zivilisationsmden Exotismus. Der Orientalist und

Komponist Flicien David (1810–1876) hatte mit seiner Orchester-Ode »Le Dsert« und seiner »indischen« Oper »Lalla Roukh« (dasselbe Sujet verwendete schon Robert Schumann in »Das Paradies und die Peri«) bereits einer orientalischen Melodik, Rhythmik und Instrumentation gehuldigt. Bizet knpfte hier an und vermochte, insbesondere mit den von der Kritik gerügten »bizarres harmoniques«, einen vermeintlich orientalischen Ton zu treffen.

Textdichtung

Das Libretto, das der Direktor des Thtre Lyrique Bizet vorgelegt hatte, stammt von den vielbeschäftigten Autoren Michel Carré und Eugène Cormon (eigentlich: Pierre-Etienne Priestre). Es ist nicht viel mehr als ein Tribut an die Exotismus-Mode und steht durch Schwulst und dramaturgische Ungeschicklichkeit dem Werk eher im Wege.

Geschichtliches

Die Uraufführung der »Perlenfischer« am 30. September 1863 im Pariser Thtre Lyrique war kein großer Erfolg. Lediglich Hector Berlioz, der über diesen Abend seine letzte Kritik für das Journal des Dbats« schrieb, äußerte sich positiv: »Die Partitur der »Perlenfischer« macht Bizet die größte Ehre, und man wird sich genötigt sehen, ihn als Komponisten anzuerkennen . . .« 1863 brachte es die Oper immerhin auf 18 Vorstellungen, und 1866 wurde sie – auf Initiative von Carré – wieder in den Spielplan aufgenommen. Dann aber verschwand sie so nachhaltig, daß bis heute die Partitur und das Orchestermaterial der Uraufführung verschollen sind. Erst nach Bizets Tod interessierte man sich – vom Erfolg der »Carmen« beeindruckt – für die früheren Werke Bizets, und 1885 und 1893 erschienen zwei Klavierauszge des Werkes, die jedoch stark in das schwache Libretto eingreifen und auch die Musik nicht unangetastet lassen, zum Teil originale Musik gestrichen haben und zum anderen fremde Musik einfügen. 1973 wurde zum ersten Mal seit mehr als einhundert Jahren an der Nationaloper von Wales die Originalfassung von 1863 wieder gespielt, soweit sie sich nach dem einzig erhaltenen Klavierauszug von Choudens rekonstruieren läßt.

Carmen

Opéra comique in vier Aufzügen. Textbuch von Henri Meilhac und Ludovic Halévy nach einer Erzählung von Prosper Mérimée.

Solisten: *Don José Lizarrabengoa*, Sergeant (Jugendlicher Heldentenor, gr. P.) – *Escamillo*, Torero (Kavalierbariton, auch Charakterbariton, m. P.) – *Le Dancaïre*, Schmuggler (Spieltenor, auch Spielbaß, m. P.) – *Le Remendado*, Schmuggler (Spieltenor, auch Spielbaß, m. P.) – *Moralès*, Sergeant (Lyrischer Bariton, kl. P.) – *Zuniga*, Leutnant (Seriöser Baß, auch Charakterbaß, m. P.) – *Carmen*, auch Carmencita genannt, Zigeunerin (Dramatischer Mezzosopran, gr. P.) – *Micaëla*, Bauernmädchen (Lyrischer Sopran, auch Jugendlich-dramatischer Sopran, m. P.) – *Frasquita*, Zigeunerin (Koloratursoubrette, auch Lyrischer Sopran, m. P.) – *Mercédès*, Zigeunerin (Lyrischer Mezzosopran, m. P.) – *Eine Orangenverkäuferin* (Sopran, kl. P.) – *Ein Zigeuner* (Baß, kl. P.) – *Lillas Pastia*, Gastwirt (Sprechrolle) – *Ein Bergführer* (Sprechrolle).

Chor: Straßenjungen (Kinderchor) – Zigarrenarbeiterinnen – Junge Männer – Kneipengäste – Schmuggler – Besucher des Stierkampfs (gr. Chp.).

Ballett: Tanz der Zigeunerinnen (II. Akt).

Ort und Zeit: Andalusien, um 1820.

Schauplätze: Ein Platz in Sevilla vor der Zigarrenfabrik – Die Taverne von Lillas Pastia, außerhalb der Stadtmauer von Sevilla – Wilde Gebirgslandschaft – Ein Platz in Sevilla vor der Stierkampfarena.

Orchester: 2 Fl. (auch Picc.), 2 Ob. (II. auch Eh.), 2 Kl., 2 Fag., 4 Hr., 2 Pistons, 3 Pos., P., kl. Tr., Tamburin, gr. Tr., Becken, Triangel, Kastagnetten, Hrf., Str. – Bühnenmusik: 2 Pistons, 3 Pos.

Gliederung: Ouvertüre und 27 Musiknummern, die durch einen gesprochenen Dialog und drei Entr'actes miteinander verbunden sind.

Spieldauer: Etwa 3 Stunden.

Alle Angaben beziehen sich auf die Dialogfassung.

Handlung

Gelangweilt beobachten die Brigadiers der Wachkompanie vor einer Kaserne in Sevilla die Passanten ringsum. Ein junges Mädchen fragt nach dem Brigadier José, der erst mit der Wachablösung eintreffen wird. Mit der von den Straßenjungen parodierten Wachablösung erscheint Don José, der seine Besucherin – die vor den Annäherungsversuchen der Soldaten geflohen ist – sofort als

seine Ziehschwester Micaëla identifiziert. In der nahegelegenen Zigarrenfabrik ist die Mittagspause zu Ende gegangen. Eine Arbeiterin, die Zigeunerin Carmen, zieht besonders viele Verehrer an. Ihnen singt sie eine Habanera von der Liebe, dem Zigeunerkind, das kein Gebot kennt, mit der Schlußzeile: »Liebst du mich nicht, so lieb ich dich – und wenn ich dich liebe, nimm dich in acht!« José, der als einziger Carmen nicht beachtet hat, wird von ihr mit einer »fleur de cassie« (Blüte der Süßen Akazie) beworfen. Verwirrt steckt er die Blüte ein, als Micaëla erscheint. Sie versichert ihn der Liebe seiner Mutter und übernimmt von dieser einen (keuschen) Kuß. José ist entzückt, auch von dem Wunsch seiner Mutter, er möge Micaëla zur Frau nehmen – selbst wenn ihm zwischendurch der »Dämon« Carmen wieder in den Sinn kommt. Doch als er Carmens Blume wegwerfen will, bricht in der Zigarrenfabrik ein Aufruhr aus – Carmen hat im Streit mit ihrer Arbeitskollegin Manuelita diese mit einem Messer verwundet. Im Verhör durch Josés Vorgesetzten, Leutnant Zuniga, trällert Carmen ein Lied, statt zu antworten. Zuniga befiehlt José, die Zigeunerin zu bewachen, während er den Haftschein ausstellt. Als Carmen versucht, José zu überreden, ihr bei der Flucht zu helfen, befiehlt er ihr zu schweigen. Daraufhin singt sie (da sie ja nicht sprechen darf) ein Lied von der Kneipe von Lillas Pastia, zu der sie mit ihrem Geliebten gehen werde, um die Seguidilla zu tanzen – wenn sie doch nur einen Geliebten hätte; ihr Herz sei gerade frei und zu haben! Josés Widerstand bricht zusammen, er bindet ihre Hände los: Wenn er sie freiläßt, wird sie ihn dann lieben? Ja, flüstert Carmen und bringt ihr Lied von der Seguidilla zu Ende. Wie zuvor verabredet, versetzt sie José während des Aufbruchs zum Gefängnis einen Stoß, dieser gibt vor zu stürzen, und Carmen kann entfliehen.

Einen Monat später tanzen und singen Carmen, Frasquita, Mercédès und andere Zigeunerinnen eines Abends in der Taverne von Lillas Pastia. Unter den Anwesenden befinden sich Moralès und der Leutnant Zuniga. Zuniga erzählt Carmen, daß José wegen ihrer Flucht degradiert und für einen Monat inhaftiert wurde; er sei gestern wieder freigekommen. Da unterbricht ein Chor

von außen das Gespräch: Der berühmte Torero Escamillo, begleitet von einer ihn feiernden Anhänger­schar wird auf ein Glas hereingebeten und singt sein Torerolied über die unlösliche Verbindung zwischen (Stier-)Kampf und Liebe. Carmen und er scheinen voneinander fasziniert, doch weist sie seine Annäherung zurück. Alle Gäste verlassen die Taverne; kaum hat sie offiziell geschlossen, da erscheinen der Anführer einer Schmugglerbande, Le Dancaïre, und sein Adlatus Le Remendado. Die beiden schlagen den Zigeunerinnen eine Zusammenarbeit vor, um englische Waren von Gibraltar nach Spanien zu schmuggeln. Doch Carmen lehnt den sofortigen Aufbruch ab: Sie sei bis zum Wahnsinn verliebt. Da naht Don José schon mit einem Lied auf den Lippen, und die anderen ziehen sich zurück. Carmen begrüßt José und stellt ihm den angedeuteten Lohn in Aussicht. Zunächst beginnt sie für ihn zu tanzen. Doch währenddessen wird schon zum Zapfenstreich gerufen – und José unterbricht sie: Er müsse in die Kaserne zurückkehren. Carmen gerät in Rage und beschimpft ihn. José versucht sich mit seiner Liebe zu ihr und seinem Kult um die Blume, die sie ihm geschenkt hat, zu rechtfertigen. Doch Carmen ist unerbittlich: Würde er sie wirklich lieben, würde er mit ihr in die Freiheit des Gebirges ziehen. José schwankt, lehnt aber ab, als es draußen klopft: Zuniga ist zurückgekehrt, um Carmen zu sehen. José will aus Eifersucht mit Zuniga einen Kampf beginnen. Da ruft Carmen die versteckten Schmuggler zu Hilfe. Zuniga wird gefangengenommen, und nun bleibt José nichts anderes übrig, als sich der Unterwelt anzuschließen.

In einer wilden Gebirgslandschaft macht die Schmugglerbande Rast, während Dancaïre und Remendado die Situation in der nächsten Stadt erkunden. José und Carmen haben sich aufgrund seiner ständigen Eifersucht entfremdet, und Carmen prophezeit ihm, daß er sie töten wird. Frasquita und Mercédès weissagen sich aus den Karten: Die eine wird reiche Witwe, die andere Geliebte eines Räuberhauptmanns. Auch Carmen befragt die Karten, und wieder verkünden sie den Tod: erst ihr, dann José. Die Schmuggler kehren zurück: Die Bresche in der Stadtmauer, auf die sie gehofft hatten, wird von drei Zöllnern bewacht. Die Zigeunerinnen lachen nur: Diese ihnen bekannten Herren werden ihren Reizen schnell erliegen. Alle brechen auf, um die Waren in die Stadt zu bringen, nur der eifersüchtige José muß zurückbleiben, um den Rest zu bewachen. Micaë

la hat sich ins Gebirge gewagt, um José zur Rückkehr zu bewegen. Als sie José erblickt, hat dieser gerade einen anderen Ankömmling – Escamillo – erspäht und schießt auf ihn, ohne zu treffen; entsetzt versteckt sich Micaëla. Der Torero treibt gerade eine Herde Stiere nach Sevilla und will seine Geliebte bei den Schmugglern besuchen; rasch stellt sich heraus, daß es sich dabei um Carmen handelt. José fordert ihn zum Messerkampf. Als Escamillos Messer zerbricht, will ihn José töten, doch die zurückgekehrte Carmen fällt ihm in den Arm. Escamillo lädt nun alle zum Stierkampf nach Sevilla ein – vor allem jene, die ihn lieben, fügt er mit Blick auf Carmen hinzu. Mitten im Aufbruch wird Micaëla in ihrem Versteck entdeckt. Auf ihre Beschwörungen an José, zu seiner Mutter zurückzukehren, reagiert dieser trotzig, und daß Carmen diesen Vorschlag unterstützt mit dem Hinweis, er taue nicht zum Schmuggler, führt zu einem heftigen Wutausbruch. Erst als Micaëla José eröffnet, daß seine Mutter im Sterben liege, bricht er erschüttert auf – aber nicht ohne Carmen damit zu drohen, daß man sich wiedersehen werde. Aus der Ferne ertönt Escamillos Torerolied.

Zur Stierkampfarena in Sevilla strömt die Menge der Zuschauer. Mercédès und Frasquita warnen Carmen vor José, doch die bleibt unbeeindruckt. Da erscheint unter dem Jubel des Publikums die Stierkampf-Quadrille. Ihren krönenden Abschluß bildet der Torero Escamillo, der mit Carmen einen Liebesschwur austauscht. Kämpfer und Zuschauer strömen in die Arena; zurück bleiben nur Carmen – und der ihr auflauernde José. Eine letzte Auseinandersetzung beginnt. Vergeblich fleht José um Carmens Liebe. Diese bleibt unerbittlich: Zwischen ihm und ihr sei alles vorbei, auch wenn das ihren Tod bedeute. Aus der Arena ertönt der Jubel des Publikums. Carmen will in die Arena, um Escamillos Triumph mitzuerleben, und wird von José aufgehalten, der wieder in eifersüchtige Wut gerät. Sie gesteht freimütig, Escamillo zu lieben, und wirft José einen Ring, sein Geschenk, vor die Füße. José ersticht sie, während die Arena den Sieg Escamillos über den Stier feiert. Der herausströmenden Menge stellt sich José: Man könne ihn nun verhaften, er habe seine angebetete Carmen getötet.

Stilistische Stellung

›Carmen‹, Bizets letzte vollendete Oper, ist ein Werk von künstlerischer Radikalität. Ihr Publikum wie Kritik wohl am meisten verstörendes

Merkmal ist der Realismus, der sich auf verschiedenen Ebenen manifestiert: in der Darstellung des Milieus der Unterschichten und Kriminellen, im Thema der sexuellen und emotionalen Abhängigkeit eines Manns von einer Frau, im Auftreten dieser Frau als erotisch selbstbestimmt und in dem brutalen Mord auf offener Bühne, der den Gattungskonventionen der Opéra comique im späten 19. Jahrhundert widersprach. Zudem wird Carmen als »Zigeunerin« durch exotisierende melodische und harmonische Wendungen charakterisiert; das ihr bzw. ihrer verhängnisvollen Beziehung mit José zugeordnete, leitmotivisch wiederkehrende »Schicksals-« oder »Todesmotiv« zeichnet sich etwa durch eine übermäßige Sekunde aus.

In all dem wird Bizets Absicht, die Opéra comique zu erneuern (in einem Brief an Ernest Guiraud: »Ihre Gattung werde ich ausweiten und fortentwickeln«), offenbar. Die Tendenz dieses Operngenres, den Einsatz von Musik im Drama durch den gesprochenen Zwischendialog irgendwie zu motivieren, trägt Bizet insbesondere in den beiden ersten Akten Rechnung: Carmen kommuniziert vor allem durch Lieder und Tänze im populären spanischen Salonstil, sei es, daß sie ihr Konzept der freien Liebe öffentlich zum Ausdruck bringt (Habanera, basierend auf Sebastián Yradiers Canción habanera »El Arreglito«), sei es, daß sie im Verhör die Aussage verweigert oder daß sie Don José mit einem Tanzlied verführen will (Seguidilla im I. Akt, Beginn des Duo im II. Akt). Diese »selbstdarstellerischen« Nummern sind Teil der Handlung – Gesang und Tanz im Drama selbst –, es handelt sich somit in gewisser Weise um Bühnenmusik, auch wenn sie vom Orchestergraben aus begleitet wird. Auch Escamillos Torerolied gehorcht solcher theatralischen Selbstdarstellung, auch hier erweist sich der Bariton als der ideale Partner des Mezzosoprans.

Das Gegenmodell stellt der Gesang als ein Medium einer empfindsamen Innerlichkeit dar, wie er sich am reinsten in den Solonummern von José und Micaëla und ihrem Duett (also der »klassischen« Kombination von Tenor und Sopran) ausdrückt, wobei Bizet teilweise auf ältere Skizzen zurückgriff, um den ironischen Kontrast zwischen den beiden Sphären zu verdeutlichen. Im III. und IV. Akt wird dann, je mehr sich die fatale Leidenschaft José als Bedrohung für Carmen erweist, das Ausdrucksmodell auch für die Zigeunerin stärker bestimmend, auch wenn Carmens fatalistisch-monotoner Monolog innerhalb des

Kartentrios, wiewohl keine Inzidenzmusik, zu José's pathetischen Ausbrüchen Distanz wahrt. Aber noch im Finale kontrastiert die lakonische Auseinandersetzung Carmens mit dem erregten José mit der »Objektivität« der Fanfaren und des begeistertsten »Arenagesangs«.

Das dramaturgische Konzept, das Bizet gemeinsam mit den Librettisten Meilhac und Halévy entwarf, ist straff, und die einzelnen Nummern – deren melodische Fülle in der Aufführungstradition manchmal zu einer Art »Wunschkonzert in Kostümen« geführt hat – sind für die Charakterisierung der vier Protagonisten und die Handlungsführung fast durchweg unentbehrlich. In der Aufführungspartitur ist Bizets unablässige Detailarbeit noch während der Proben zur Uraufführung gut nachvollziehbar, eine Arbeit, die fast immer auf Verkürzung und Verknappung zielte. Diesem Willen zur äußersten dramatischen Zuspitzung fiel ein nochmaliger Auftritt des Chors der Tabakfabrik-Arbeiterinnen im ersten Finale ebenso zum Opfer wie ein Zitat aus der Karten-»Arie« in Carmens Todesszene. Die schon von Nietzsche bewunderte klare Gliederung der Partitur, ihre ebenso farbige wie schlanke Orchestrierung, die streckenweise kühne Harmonik und die Konsequenz des musikdramatischen Konzepts werfen die Frage auf, welchen künstlerischen Weg der Komponist eingeschlagen hätte, wäre ihm vergönnt gewesen, den Welterfolg des Werks mitzuerleben.

Textdichtung

Das Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy beruht auf der erstmals 1845 in der »Revue des deux mondes« publizierte Erzählung von Prosper Mérimée, die zwei Jahre danach erweitert in Buchform erschien. Die eigentliche Geschichte um die Beziehung zwischen José und Carmen wird bei Mérimée in zwei Rahmenhandlungen gekleidet. Im ersten Kapitel rettet der Erzähler, ein französischer Altertumsforscher, den andalusischen Banditen Don José vor der Polizei. Im zweiten Kapitel begegnet er in Córdoba der Zigeunerin Carmen, die ihm die Zukunft weissagt und seine Uhr stiehlt. Nach einer Reise kehrt der Erzähler wieder nach Córdoba zurück, erfährt, daß José Carmen ermordet hat, und sucht ihn im Gefängnis auf. Im dritten Kapitel erzählt José von seiner Beziehung zu Carmen und ihrem tödlichen Ende. Im erst in der Buchfassung angehängten vierten Kapitel gewinnt die »wissenschaftliche Objektivität« des Rahmen-

erzählers wieder die Oberhand: Es stellt eine »ethnographische« Abhandlung über die Zigeuner dar, gespickt mit angeblich persönlichen Beobachtungen.

Meilhac und Halévy haben sich an das dritte Kapitel gehalten und damit die doppelbödigen Erzählstrategien Mérimées außer Kraft gesetzt. Die bewegte, an vielen Orten spielende Erzählung José's wurde auf vier zentrale Schauplätze reduziert, die zugleich eine Bewegung aus den geordneten Verhältnissen der Stadt (Tag) über die geographische und moralische »Randlage« der Kneipe von Lillas Pastia (Abend) in die gesetzlose Nacht der wilden Felsenlandschaft beschreiben, in der die Schmuggler ihr Geschäft betreiben. Im IV. Akt kehrt der »Gesetzlose« José in den städtischen Raum zurück; Lesarten, die die Ermordung von Carmen als Wiederherstellung der bürgerlichen Ordnung sehen, können sich hier bestätigt fühlen. Zwingend sind solche Lesarten nicht, auch wenn José selbst – wie Carmen in den Karten gelesen hat und die Leser der Novelle wußten – seinem gesetzmäßigen Ende zugeführt wird. Der genial zu nennende dramaturgische Kunstgriff, die finale Auseinandersetzung zwischen José und Carmen zeitgleich mit der teichoskopischen Beschreibung des Stierkampfs durch den Chor hinter der Bühne zu kontrapunktieren, stellt eine Parallele her; der Blick auf die Oper als Ganzes vermittelt jedoch eher den Eindruck, daß José für den (zunehmend gereizten) Stier steht.

Die Adaption für die Opéra-Comique brachte auch einige Entschärfungen der Charaktere und ihrer Handlungen mit sich. Bei Mérimée hat José im heimatischen Navarra schon einen Totschlag zu verantworten (dies wird in der Dialogfassung allerdings angedeutet); Carmen ist mit einem einäugigen Banditen namens García verheiratet, zu dessen Ermordung sie José anzustiften versucht. Nach José's Freilassung belohnt Carmen ihn, indem er eine Liebesnacht mit ihr verbringen darf; auch wenn das in der Oper verständlicherweise nicht gezeigt wurde, wurde von der Zensur doch eine aus Mérimées Novelle übernommene einschlägige Dialogpassage verboten. Wirken die kriminellen und sexuellen Energien Carmens in der Librettofassung mithin abgeschwächt, so mußte die Oper mit ihrem Personal aus den niederen sozialen Schichten und der Unterwelt doch auf das kleinbürgerliche Publikum der Opéra-Comique schockierend wirken – auch wenn die Hinzuerfindung des Escamillo und der Micaëla aus einigen Andeutungen der Novelle nicht nur

zur Komplettierung der vier Stimmtypen diente: Vor allem wurden damit Gegenbilder der Protagonisten und, insbesondere was die klassische Opéra-comique-Figur der Micaëla angeht, auch Identifikationsfiguren geschaffen.

Geschichtliches

Im Juni 1872 erhielt Bizet einen Auftrag der beiden Direktoren der Pariser Opéra-Comique, Adolphe de Leuven und Camille du Locle, eine dreiaktige Oper zu komponieren. Der literarisch gebildete Komponist selbst wählte Mérimées Erzählung als Sujet, was bei de Leuven auf großen Widerstand stieß: »Carmen! ... Die Carmen von Mérimée! ... Wird sie nicht von ihrem Liebhaber umgebracht? ... Und dieses Milieu der Diebe, der Zigeuner, der Tabakarbeiterinnen! ... an der Opéra-Comique! ... dem Theater der Familien! ... dem Theater der Hochzeitsgespräche!« Gerade das kleinbürgerliche Publikum dieses Hauses und sein biedermeierliches Lieblingsstück, Boieldieus »La Dame blanche«, hatte Bizet aber im Visier; sein Ziel war, »das Genre Opéra comique zu verändern. Tod der »Dame blanche.« Erst nachdem de Leuven das Direktorium verlassen hatte, konnten Bizet und seine Librettisten die Oper in Angriff nehmen. Bizet begann die Arbeit an der Partitur 1873; die vollständige Orchestration scheint er in nur zwei Monaten des Sommers 1874 fertiggestellt zu haben. Bei ihrer Uraufführung am 3. März 1875 an der Opéra-Comique mit Célestine Galli-Marié in der Titelpartie und Paul Lhéris als Don José hatte die Oper jedoch einen nur mäßigen Erfolg und wurde von der Kritik aufgrund ihrer realistischen Handlung und Inszenierung mit Distanz aufgenommen – Galli-Marié warf man vor, sich wie eine Prostituierte zu gebärden. Dennoch war das Stück mit 33 Aufführungen das meistgespielte Bühnenwerk des Komponisten zu seinen Lebzeiten (15 weitere folgten noch nach seinem Tod am 3. Juni 1875). Erst die Zweitaufführung an der Wiener Hofoper, für die Ernest Guiraud Rezitative auf Texte von Meilhac nachkomponierte, ein Ballett im IV. Akt einfügte und auch sonst Änderungen vornahm, führte zu einem nachhaltigen Erfolg. Noch wichtiger wurde die italienische Übersetzung der Rezitativfassung von Achille (oder Antonio) de Lauzières, die das Stück dem internationalen Markt öffnete. 1878 wurde es in London, New York und St. Petersburg erstaufgeführt. 1883 rehabilitierte auch Paris das Werk. 1888 nannte Nietzsche den Erfolg von »Carmen«

»den größten, ... den die Geschichte der Oper hat.«

Bis heute ist ›Carmen‹ eines der bedeutendsten musikdramatischen Werke und eine der populärsten Opern der Welt zugleich, die längst auch in die Populärkultur eingegangen ist. Die auch von Sopranen (zumal in der durch Guiraud retuschierten Vokallinie) und von Altistinnen zu bewältigende Titelpartie hat ungezählte Interpretationen erfahren. Auch die Partien des Don José und Escamillo haben die namhaftesten Vertreter ihres Stimmfachs auf den Plan gerufen. Nachdem das Stück in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts außerhalb Frankreichs primär in der Guiraud-Fassung erklang, hat, vor allem ausgelöst durch Fritz Oesers kritische Edition (1964), die Dialogfassung wieder ihre Renaissance erlebt.

Das Spektrum der Inszenierungen und Adaptionen reicht vom Open-Air-Spektakel – etwa Franco Zeffirellis Produktion in der Arena di Verona – bis zum reduzierten Kammerspiel ›La Tragédie de Carmen‹ des britischen Theatermachers Peter Brook. Wie Brook versuchten sich Walter Felsensteins realistische Variante (Komische Oper Berlin 1949) und Harry Kupfers ›Carmen – eine Version‹ (ebd. 1991) an einer Neudeutung des Stücks aus dem Geiste Mérimées; in die Franco-Ära versetzt wurde die Handlung in einer

der bemerkenswertesten Neudeutungen durch Calixto Bieito (Barcelona 2009).

Die ungebrochene Popularität von ›Carmen‹ dürfte damit zusammenhängen, daß das scheinbar unkomplizierte und eingängige Stück sehr ernsthafte Themen behandelt: die Markierung und Ausgrenzung von »Ethnien« (»Zigeuner«), die Verlockungen der Bohème gegenüber den Selbstbindungen bürgerlicher Lebensform und das, was Nietzsche, einer der hellstichtigsten frühen ›Carmen‹-Bewunderer, als »die Liebe, die in ihren Mitteln der Krieg, in ihrem Grund der *Todhass* der Geschlechter ist«, bezeichnete.

Wie sich das Verständnis von »Liebe« seit 1875 gewandelt hat, zeigt sich darin, daß heute vielen Zuschauern und Zuschauerinnen wohl José, und nicht mehr Carmen, als unsympathisch erscheint und ihm das Hauptmaß an »Schuld« an der tödlichen Zuspitzung des Dramas zugeschrieben wird (während Bizet und die Librettisten, und sicherlich ein Großteil ihres Publikums, es eher umgekehrt gesehen haben dürften). Daß ›Carmen‹ im Gegensatz zu vielen anderen Opern ein Stück ist, an und in dem auch die neuen Verhältnisse zwischen den Geschlechtern verhandelt werden können, ist ein Beleg mehr für ihren klassischen Status.

W. F.

Arrigo Boito

* 24. Februar 1842 in Padua, † 10. Juni 1918 in Mailand

Mefistofele (Mephisto)

Oper in einem Prolog, vier Akten und einem Epilog. Dichtung vom Komponisten nach Johann Wolfgang von Goethes ›Faust‹ I und II.

Solisten: *Mephisto* (Seriöser Baß, auch Baßbariton, gr. P.) – *Faust* (Jugendlicher Heldentenor, gr. P.) – *Margarete* (Jugendlich-dramatischer Sopran, gr. P.) – *Wagner* (Tenor, auch Bariton, kl. P.) – *Martha* (Mezzosopran, auch Alt, kl. P.) – *Helena* (Jugendlich-dramatischer Sopran, m. P.) – *Pantalis* (Mezzosopran, auch Alt, kl. P.) – *Nereus* (Tenor, auch Bariton, kl. P.).

Chor: Himmlische Heerscharen – Chorus mysticus – Cherubim – Büßer – Studenten – Bürger – Mädchen – Bauern – Höllenbewohner – Hexen –

Zauberer – Nymphen (gemischter Chor, gr. Chp.).

Ballett: Tänze im I., II. und IV. Akt.

Ort und Schauplätze: Prolog im Himmel – Stadtmauer und Stadttor von Frankfurt – Fausts Studierzimmer – Ein Garten – Walpurgisnacht auf dem Brocken – Margaretes Gefängniszelle – Klassische Walpurgisnacht. Am Ufer des Peneus – Fausts Studierzimmer.

Zeit: Deutsches Mittelalter.

Orchester: 3 Fl., 3 Ob., 3 Kl., 2 Fag. – 4 Hr., 2 Trp.,

Lucrezia Borgia

Melodramma in einem Prolog und zwei Akten. Text von Felice Romani.

Solisten: *Alfonso I.*, Herzog von Ferrara (Kavalierbariton, gr. P.) – *Lucrezia Borgia*, seine Gattin (Dramatischer Koloratursopran, gr. P.) – *Gennaro*, ein junger Hauptmann (Lyrischer Tenor, gr. P.) – *Maffio Orsini*, ein römischer Adeliger (Koloratur-Mezzosopran, gr. P.) – *Jeppo Liverotto*, ein junger Edelmann (Lyrischer Tenor, auch Spieltenor, m. P.) – *Apostolo Gazella*, ein Edelmann aus Neapel (Baß, m. P.) – *Ascanio Petrucci*, ein Edelmann aus Siena (Baß, m. P.) – *Oloferno Vitellozzo*, ein weiterer Edelmann (Tenor, m. P.) – *Gubetta*, ein Spanier, Lucrezias Spitzel (Baß, m. P.) – *Rustighello*, Spitzel des Herzogs (Tenor, m. P.) – *Astolfo*, Straßenräuber im Dienst der Borgias (Baß, m. P.) – *Ein Diener* (Baß, kl. P.) – *Ein Mundschenk* (Baß, kl. P.).

Chor: Damen – Maskierte (Frauenchor, kl. Chp.) – Kavaliers – Schildknappen – Schergen – Pagen – Maskierte – Soldaten – Wachen – Hellebardiere – Mundschenke – Gondolieri (Männerchor, m. Chp.).

Ort: Venedig und Ferrara.

Schauplätze: Terrasse des Palazzo Grimani in Venedig – Platz vor dem Palazzo Ducale und Gennaros Haus in Ferrara – Saal im Herzogspalast – Hof bei Gennaros Haus – Saal im Palast der Fürstin Negroni.

Zeit: Um 1505.

Orchester: Picc., 2 Fl., 2 Ob., 2 Kl., 2 Fag., 4 Hr., 2 Trp., 3 Pos., Cimb. (auch Bt.), P., Schl. (kl. Tr., gr. Tr., Becken, Triangel, Gl.), Hrf., Str. – Bühnenmusik: Gl., kl. Tr., gr. Tr., Picc., Cimb. (auch Bt.), Fl., Kl., Hr., Trp.

Gliederung: 15 Musiknummern.

Spieldauer: Etwa 2½ Stunden.

Handlung

Gennaro, ein junger Hauptmann im Dienste Venedigs, und seine Freunde, allesamt junge italienische Edelleute, feiern im Palazzo Grimani ein Fest und besingen die Schönheit Venedigs. Am Folgetag werden sie als Gesandte an den Hof von Ferrara reisen. Als Gubetta, der sich als Spanier ausgibt, den Namen Lucrezia Borgias – der Gattin Herzog Alfonsos, die zugleich seine Herrin ist – erwähnt, erstarren alle vor Entsetzen. Gennaro verkündet, ihm sei die Borgia gleichgültig, er werde ein wenig schlafen. Orsini schildert, wie Gennaro ihm einst das Leben gerettet hat und die

beiden sich ewige Freundschaft schworen. Da tauchte auf einmal ein schwarz gewandeter Greis auf, der sie vor der todbringenden Lucrezia Borgia warnte. Orsinis Freunde sehen darin ein schlimmes Omen, folgen aber gemeinsam mit Orsini der einsetzenden Tanzmusik nach drinnen. Eine Gondel nähert sich, eine maskierte Dame – Lucrezia – entsteigt ihr. Sie nimmt die Maske ab und betrachtet liebevoll den schlafenden Gennaro. Plötzlich erwacht dieser. Die maskierte Dame nimmt ihn für sich ein, er erzählt ihr seine Lebensgeschichte: Ein armer Fischer zog ihn auf, bis ihn eines Tages ein unbekannter Soldat mit Pferd und Waffen sowie einem Brief seiner Mutter versah. Seitdem sucht er sie und ist ihr in inniger Liebe verbunden. Lucrezia ist tief gerührt, denn sie ist seine Mutter, wagt aber wegen ihres schlechten Rufs und ihrer üblen Vergangenheit nicht, sich zu erkennen zu geben. Gennaros Freunde kehren auf die Terrasse zurück und hindern Lucrezia daran, die Maske wieder aufzusetzen. Der Reihe nach denunzieren sie Lucrezia; jeder von Gennaros Freunden hat ein Motiv, sie wegen ihrer Verbrechen an seinen Familienmitgliedern abgrundtief zu hassen. Als Gennaro erfährt, wen er vor sich hat, wendet er sich mit Grausen ab.

Ein Platz in Ferrara vor dem Herzogspalast. Der Spion Rustighello informiert den Herzog darüber, daß Gennaro auf Lucrezias Geheiß just an diesem Platz Quartier bezogen hat. Ohne zu ahnen, daß Gennaro Lucrezias Sohn ist, läßt er seiner Eifersucht freien Lauf und beschließt, Gennaro aus dem Weg zu räumen. Gennaros Freunde verabreden sich für den Abend beim Fest der Fürstin Negroni, Gennaro will nicht mitkommen. Ob ihn die Borgia verhext habe, verspotten ihn die Freunde. Verärgert bricht Gennaro mit der Schwertschärpe das B des Namens Borgia aus dem an der Palastfassade angebrachten Namen. »Orgia«, Orgie, steht nun an der Front des Gebäudes. Die Freunde ziehen erschrocken von dannen, Gennaro begibt sich in sein Haus. Auf der Straße streiten Rustighello, der Scherge des Herzogs, und Astolfo, ein von Lucrezia beauftragter Häscher, darum, wer Gennaro in seine Gewalt bringen darf. Als Rustighello seine Kumpane herbeiruft, gibt Astolfo klein bei. Rustighellos Mannen dringen in Gennaros Haus ein. – Ein Saal im Her-

zogspalast. Der Herzog weist Rustighello an, den vergifteten Wein für Gennaro bereitzustellen. Lucrezia stürmt herein und drängt auf Rache: Ihr Name sei entehrt worden. Ob der Herzog den Schuldigen nicht mit dem Tod bestrafen werde? Süffisant läßt der Herzog Gennaro vorführen, der sich auch zu dem Vergehen bekennt. Bei einer Unterredung unter vier Augen fleht Lucrezia ihn an, Gennaros Leben zu schonen. Der Herzog läßt sich jedoch nicht umstimmen und bezichtigt seine Gattin der Untreue. Lucrezia widerspricht, wagt aber nicht, ihm die wahren Gründe ihrer Zuneigung zu Gennaro zu verraten. Immerhin gelingt es ihr, Alfonso dazu zu überreden, Gennaro Gift zu reichen und ihn nicht zu erstechen. Gennaro wird wieder hereingeführt, Lucrezia muß ihm den vergifteten Versöhnungstrunk reichen. Gennaro ist ganz beseelt ob des freundlichen Verhaltens des Herrscherpaars. Als er ausgetrunken hat, verläßt der Herzog den Raum, Lucrezia enthüllt dem entsetzten Gennaro die Wahrheit über die Absichten ihres Gatten, verabreicht ihm ein Gegengift und fleht ihn an, aus Ferrara zu fliehen.

Wehmütig nimmt Gennaro von seinem Freund Orsini Abschied. Orsini kann ihn dazu überreden, vor seiner Rückreise nach Venedig noch das Fest der Fürstin Negroni zu besuchen. Beide bekräftigen ihren Freundschaftsschwur. Rustighello und seine Schergen beschließen abzuwarten, bis Gennaro von selbst in die Falle läuft. – Ein Saal im Palazzo Negroni. Ausgelassenes Festtreiben. Die Freunde sprechen dem Alkohol zu, Gubetta bricht einen Streit vom Zaun. Erschrocken fliehen die Damen aus dem Saal. Zur Versöhnung der Männer wird Wein gereicht, Gennaro bemerkt, daß Gubetta nicht davon trinkt. Plötzlich hört man eine Totenglocke, ein düsterer Chor erklingt, die Fackeln verlöschen. Lucrezia Borgia erscheint, sie hat die Türen verriegeln lassen. Aus Rache für die Bloßstellung in Venedig hat sie Orsini und seinen Freunden vergifteten Wein verabreicht. Entsetzt stellt sie fest, daß auch Gennaro unter ihnen ist. Gennaros Freunde werden abgeführt. Gennaro versucht, Lucrezia mit einem Messer zu erstechen, da gesteht sie ihm, daß auch er ein Borgia ist. Sie beschwört ihn, ein Gegengift einzunehmen, doch diesmal lehnt er ab. Endlich gesteht sie ihm auch, daß sie seine Mutter ist. Gennaro stirbt in ihren Armen, Lucrezia klagt den eintretenden Herzog an, ihren Sohn auf dem Gewissen zu haben, und bricht zusammen.

Stilistische Stellung

Wenn man analog zum Schaffen Verdis auch bei Donizetti von einer frühen, einer mittleren und einer späten Phase sprechen wollte, so stünde die 1833 an der Mailänder Scala uraufgeführte ›Lucrezia Borgia‹ für den Gipfelpunkt der mittleren Periode. Der Komponist hatte die Imitation des klassischen Rossinischen Stilideals (welches sich seinerseits in Richtung französischer Modelle entwickelte) endgültig überwunden und – bereits bei ›Anna Bolena‹ deutlich zu erkennen – zu einem kraftvollen eigenen Stil gefunden, der Melos und Dramatik vereint und sich vor allem durch schroffe Kontraste auszeichnet, wie sie die Musik der italienischen Romantik liebte.

Kennzeichnend ist aber auch der souveräne Umgang mit verschiedenen Stilregistern. Besonders gut läßt sich dies an der Eingangsszene studieren. Hier oszilliert die Musik zwischen einem Tonfall, den man heute salopp als »Unterhaltungsmusik« bezeichnen würde (und der sich noch 18 Jahre später als deutliches Zitat in der Eingangsszene von Verdis ›Rigoletto‹ wiederfindet), erregter Dramatik und lyrischer Introspektion. Effektvolle Balladen, ausgefeilte Cantabile-Stellen und mitreißende Ensembles wechseln sich ab. Obwohl sich mehrere Einzelnummern ausmachen lassen – neben der Ballade Orsinis die Cavatina der Lucrezia und das Duett Lucrezia/Gennaro –, wird doch der große Bogen sichtbar, der den gesamten Prolog überspannt und der von einem sich großartig steigernden Ensemble beschlossen wird. Der folgende Akt zeichnet stärker die Zerrissenheit von Hugos Drama nach (das sich ja als Gegenmodell zur streng reglementierten Tragödie der französischen Klassik verstand), während der letzte Akt gleichsam spiegelbildlich die Dramaturgie des Eingangsaktes (Prologs) wieder aufnimmt und das Abschiedsduett zwischen Mutter und Sohn sowie die Klage der Mutter um den toten Sohn in die Gesamtarchitektur einbettet. Neben der meisterhaften Behandlung der Ensembles fällt Donizettis sicheres Gefühl für das richtige Timing auf. Die Handlung pulsiert, drängt vorwärts, und das nicht nur in den Rezitativen, sondern auch in den Ensembles, zuweilen sogar in den Arien und Duetten. Daneben besticht Donizetti mit der psychologischen Durchdringung einzelner Situationen und deren schlüssiger musikalischer Umsetzung, herausragendes Beispiel ist das Terzett Duca/Lucrezia/Gennaro im I. Akt, das von dem Changieren des Herzogs zwischen fingierter Jovialität und Dro-

hungen, Lucrezias flehentlichem Bitten und Gennaros trügerischer Zuversicht viele Zwischentöne einfängt. Mehr Raum als sonst bekommen hier die Comprimari-Partien, die so zu vollgültigen Charakteren entwickelt werden (Rustighello, Gubetta, Astolfo). Daß die Oper auf Wunsch der für die Uraufführung vorgesehenen Henriette Méric-Lalande mit einer koloraturgespickten großen Szene der Primadonna endete, muß nicht zwangsläufig als dramaturgischer Rückfall verstanden werden. Führt man, ausgehend vom lateinischen Wort »color«, Farbe, den Begriff »Koloratur« auf den ursprünglichen Wortsinn zurück, so erschließt sich der Sinn dieser vermeintlichen Verzierungen: Nicht die Virtuosität steht im Vordergrund, sondern die Intensität. Interessanterweise hat sich die Fassung mit der abschließenden Cabaletta der Lucrezia durchgesetzt. Vergewaltigt man sich, daß die meisten Szenen nachts spielen, ist ›Lucrezia Borgia‹ Donizettis düsterstes Stück (und wohl auch das mit den meisten Toten). Eine unheilvolle »tinta« liegt über dem Ganzen; wenn sich aber vorübergehend die Atmosphäre aufhellt, dann greift Donizetti gern zu kräftigen Farben, etwa in Maffios Trinklied, in den grellen Akzenten der feiernden jungen Edelmänner oder in dem harmoniesüchtigen ersten Duett Gennaros und Lucrezias.

Textdichtung

Nur wenige Monate waren seit der Uraufführung von Victor Hugos Schauspiel ›Lucrèce Borgia‹ am 2. Februar 1833 in Paris vergangen. Hugo hatte diesem Stück ein Vorwort vorangestellt, in dem er sich für die Wahl einer derart übel beleumdeten Persönlichkeit als Titelheldin rechtfertigte und ihre edle Geisteshaltung betonte, die ihre moralischen Fehltritte der Vergangenheit aufhebe. Donizetti wußte, daß dieses Stück wie kein zweites seine musikalische Phantasie beflügeln würde. Der vielbeschäftigte Textdichter Felice Romani hat sich der Aufgabe, ein Libretto nach Hugos Vorlage zu verfassen, mit Anstand entledigt und zwar sehr kunstvolle, aber auch recht akademische Verse geschaffen, die die Monstrositäten des Geschehens eher verbrämen als bloßlegen. Sicherlich tat er dies auch im Hinblick auf die Zensur, die denn auch etliche Änderungen erzwang. Stärker als bei Hugo werden in Romanis Text Lucrezias menschlich-mütterliche Züge herausgearbeitet. Daher ist es nur folgerichtig, daß Gennaro seine Mutter – anders als im Schau-

spiel – am Ende des Stücks eben nicht ersticht. Freilich treten dadurch die Grausamkeiten von Hugos Originaltext in den Hintergrund. Auf die Greuelthaten der Borgia, die inzestuösen Familienverhältnisse, wird allenfalls vorsichtig angespielt. Die Schwierigkeiten mit der Zensur – die Borgia war immerhin Papsttochter – blieben auch bei den Folgeaufführungen an anderen Theatern bestehen, so daß das Werk unter so irreführenden Titeln wie ›Eustorgia da Romano‹ oder ›Nizza di Granata‹ aufgeführt wurde. In Frankreich kam erschwerend hinzu, daß Victor Hugo gegen Aufführungen der Oper prozessierte, weil er sein Drama darin verunstaltet sah.

Geschichtliches

Als eine der wenigen Opern Donizettis konnte sich ›Lucrezia Borgia‹ – trotz der erwähnten Schwierigkeiten mit der Zensur – seit ihrer Uraufführung am 26. Dezember 1833 an der Mailänder Scala im internationalen Opernrepertoire halten. Die Uraufführung war mit Henriette Méric-Lalande (Lucrezia) und dem Jung-Star Marietta Brambilla (Maffio Orsini) prominent besetzt, doch der durchschlagende Erfolg blieb zunächst aus; erst nach und nach konnte sich das Werk international durchsetzen. Für spätere Aufführungen mit dem Tenor Nikolaj Ivanov komponierte Donizetti Gennaros Arie »T'amo qual s'ama« nach. 1904 stand ›Lucrezia Borgia‹ erstmals auf dem Spielplan der Metropolitan Opera in New York. Bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs war sie weltweit ein Repertoirestück, dann geriet sie allmählich in Vergessenheit. Im Zuge der Donizetti-Renaissance war es vor allem die katalanische Sopranistin Montserrat Caballé, die die Oper zu großen Erfolgen führte. Ausgangspunkt war eine Aufführung in der Carnegie Hall 1965, bei der sie für Marilyn Horne (später als Orsini sehr erfolgreich) in der Titelrolle einsprang und so ihren eigenen internationalen Durchbruch erwirkte. Weitere wichtige Rollenvertreterinnen waren Leyla Gencer und Joan Sutherland; eine der bedeutendsten in jüngster Zeit ist die slowakische Koloratursopranistin Edita Gruberová, die insbesondere in der für sie geschaffenen Inszenierung von Christof Loy an der Bayerischen Staatsoper aus dem Jahr 2009 Erfolge feiern konnte. Gelegentlich taucht das Werk auch an kleineren deutschen Bühnen auf.

O. M. R.

Lucia di Lammermoor

Dramma tragico in drei Akten (zwei Teilen). Text von Salvatore Cammarano nach dem Roman *The Bride of Lammermoor* von Sir Walter Scott.

Solisten: *Lord Enrico Ashton* (Kavalierbariton, gr. P.) – *Miss Lucia*, seine Schwester (Dramatischer Koloratursopran, gr. P.) – *Sir Edgardo di Ravenswood* (Lyrischer Tenor, gr. P.) – *Lord Arturo Bucklaw* (Lyrischer Tenor, m. P.) – *Raimondo Bidebent*, Erzieher und Vertrauter Lucias (Seriöser Baß, gr. P.) – *Alisa*, Zofe Lucias (Mezzosopran, auch Spielalt, m. P.) – *Normanno*, Hauptmann der Wachen auf Schloß Ravenswood (Charaktertenor, m. P.).

Chor: Damen und Kavaliers – Verwandte Ashtons – Bewohner Lammermoors – Pagen – Bedienstete der Ashtons (m. Chp.).

Ort: Schottland, Schloß Ravenswood und Umgebung.

Schauplätze: In den Gartenanlagen rings um Schloß Ravenswood – Im Park von Schloß Ravenswood – Die Gemächer Lord Ashtons – Zur Hochzeit geschmückter Saal auf Schloß Ravenswood – In der Turmuine von Wolferag – Auf dem Friedhof mit den Ahnengräbern der Ravenswoods.

Zeit: Ende des 16. Jahrhunderts.

Orchester: 2 Fl., 1 Picc., 2 Ob., 2 Kl., 2 Fag., 4 Hr., 2 Trp., 3 Pos., P., Triangel, Becken, gr. Tr., Gl., Hrf., Str. – Bühnenmusik/Banda.

Gliederung: Preludio und 15 pausenlos ineinander übergehende Musiknummern.

Spieldauer: Etwa 2¼ Stunden.

Handlung

Die schottischen Familien Ashton und Ravenswood sind verfeindet, die Ashtons haben Schloß Ravenswood usurpiert. Edgardo, letzter Sproß der Ravenswoods, haust nahebei in einem verfallenen Turm. Normanno, Anführer der Leibgarde Enrico Ashtons, schickt bei Tagesanbruch seine Leute aus, damit diese endlich den geheimnisvollen Eindringling – möglicherweise ist es Edgardo – dingfest machen, der Lucia nachstellt. Enrico ist verzweifelt: Nur die Heirat seiner Schwester Lucia mit Arturo Bucklaw könnte ihm aus seiner wirtschaftlichen und politischen Misere heraushelfen, doch Lucia weigert sich, Bucklaw zu heiraten. Der Geistliche Raimondo erklärt dies mit Lucias tiefer Trauer um ihre verstorbene Mutter. Normanno widerspricht: Lucia treffe sich jeden Morgen im Park mit einem Mann, der vor geraumer Zeit einen wilden Stier erschöß, der die

Unbekannte bedrohte. Normannos Leute kehren zurück, sie haben in Erfahrung gebracht, daß Edgardo der Unbekannte ist, mit dem Lucia sich trifft. Enrico läßt seiner Wut freien Lauf, vergeblich versucht Raimondo, ihn zu beruhigen. – Lucia wartet in Begleitung ihrer Vertrauten Alisa im Park von Schloß Ravenswood auf Edgardo. Als sie den Brunnen erblickt, wird sie unruhig. Ein Vorfahr der Ravenswoods habe dort einst seine Geliebte ermordet, deren Geist ihr einmal erschienen sei. Daraufhin habe sich das klare Brunnenwasser blutrot gefärbt. Beim Gedanken an Edgardo ändert sich ihre Laune schlagartig, und sie gerät in Verzückung. Alisa ahnt Schlimmes. – Edgardo muß noch vor Tagesbeginn als Gesandter Schottlands nach Frankreich reisen. Zuvor möchte er jedoch Frieden mit Enrico schließen. Lucia fleht ihn an, beider Geheimnis zu wahren. Edgardos Haß auf die Ashtons flammt erneut auf. Es gelingt Lucia, ihn zu besänftigen. Beide schwören sich vor Gott ewige Treue und tauschen Ringe. Edgardo verspricht Lucia, ihr von Zeit zu Zeit zu schreiben.

Unruhig wartet Enrico in seinen Gemächern auf Lucias Erscheinen. Seine Verwandten reisen bereits zur Hochzeit an, doch Lucia hat ihre Einwilligung zur Hochzeit mit Arturo noch nicht gegeben. Normanno beschwichtigt seinen Herrn: Hat Lucia erst den gefälschten Brief Edgardos gelesen, in dem dieser von einer neuen Liebe schwärmt, werde sie zweifellos einwilligen. Zögernd tritt Lucia ein. Enrico macht ihr ein Friedensangebot: Er habe seinen Zorn begraben, möge sie nun im Gegenzug ihre Liebe vergessen. Schließlich habe er einen adeligen Bräutigam für sie ausgewählt. Da rückt Lucia endlich mit der Wahrheit heraus. Sie sei bereits verheiratet, erklärt sie. Enrico greift daraufhin zur äußersten List und reicht ihr den gefälschten Brief. Lucia ist zutiefst verzweifelt. Enrico schärft ihr ein, das Glück der Familie nicht aufs Spiel zu setzen. Lucia bleibt allein zurück, als Raimondo den Raum betritt. Lucias religiöse Skrupel – sie hat Edgardo vor Gott die Treue geschworen – läßt er nicht gelten, da der Eid von keinem Priester abgenommen wurde. Er bittet sie inständig, ihrer verstorbenen Mutter zuliebe einzulenken und dieses Opfer um ihres Seelenheils willen zu erbringen. –

Beat Furrer

* 6. Dezember 1954 in Schaffhausen

Begehren

Musiktheater nach Texten von Cesare Pavese, Günter Eich, Hermann Broch, Ovid und Vergil.
Libretto von Beat Furrer, Christine Huber und Wolfgang Hofer.

Besetzung: Sie (Lyrischer Sopran, gr. P.) – Er (Bariton, auch Sprechpartie, gr. P.).

Chor: Gemischter Chor (12 Stimmen, gr. Chp.).

Orchester: Fl., Ob., 2 Kl. (auch Bkl., II. auch Kbk.), Sax. (Tsax. und Ssax.), Trp., Pos., Schl. (2 Spieler), Klav., 2 Vl., Va., Vc., Kb.

Gliederung: 10 Szenen.

Spieldauer: Etwa 90 Minuten.

Handlung

Sie und Er agieren in einem Zwischenbereich zwischen Erinnerung und der Suche nach einander und zugleich sich selbst: Wie aus der Rückschau ruft Er die Geschichte von Orpheus wach. Er berichtet von seinem Aufstieg aus dem Hades und dem schicksalsträchtigen Moment: dem Blick zurück zu Eurydike: »Und wandte mich um.« Chorstimmen beschreiben die Szenerie in den Worten Ovids. Wie in einer Erstarrung wird dieser Wendepunkt festgehalten. Sie ruft Orpheus. – Der Chor beschreibt Orpheus' Kraft, die Unterwelt zum Stillstand zu bringen. – Er sucht nach der Erinnerung und beschuldigt sich: »Ich suchte, als ich klagte, mich selbst.« Sie erzählt ihr Sterben in den Worten Vergils. – Der Chor kommentiert ihr abermaliges Entschwinden in die Unterwelt. – Er spricht von Vergessen und Stillstand. – Er, Sie und die Chorstimmen umkreisen in archaischer Klanglichkeit die Unmöglichkeit der Begegnung. – Eine Annäherung vollzieht sich. Sie: »Hörst du? Ich kann zu dir sprechen, als wärest du hier.« Für kurze Zeit sind die beiden Figuren im Dialog. – Der Chor spricht vom Tod des Orpheus, der im Lärm aufzugehen scheint: Der Sänger wurde von den Mänaden zerrissen. – Die Unerreichbarkeit und Einsamkeit sind »unübersteigbar endgültig«, wie Sie erläutert, ein unaufhörlich offenes Ende.

Stilistische Stellung

In seinem Musiktheater ›Begehren‹ entwickelt Beat Furrer eine neuartige musikdramatische Erzählweise. Das ganze Drama des Orpheus ist in

einem Moment der Anfangsszene zusammengefaßt: »Und wandte mich um.« Das Musiktheater erzählt in der Retrospektive: Orpheus' Tragödie des Sehens, die Unmöglichkeit der Begegnung, das Begehren. Musikalisch ereignet sich in dieser Anfangsszene eine Überlagerung vielschichtiger klanglicher Phänomene in Orchester und Stimmen, die sich aus dem Zischlaut des Wortes »Schatten« ableitet. Es erklingt ein komplexes Total, das man als eine Matrix bezeichnen kann, die in den folgenden Szenen in ihren einzelnen Aspekten immer wieder neu erscheint. Ohne eine äußere Handlung zu konkretisieren, scheinen mehrere Ebenen der Orpheus-Geschichte auf: Zwei Figuren, ambivalent in der Zuordnung, bewegen sich in ihrer jeweils fremden Sprechweise aufeinander zu: Sie beginnt singend, sehr stilisiert – Furrer vergleicht sie mit der Abbildung auf einer antiken Vase – und entwickelt sich im Verlauf immer mehr zur gesprochenen Sprache hin. Er hingegen – als würde er sich daran erinnern, Orpheus gewesen zu sein – vollzieht eine Entwicklung vom Sprechen zum Singen hin. Sie und Er bewegen sich in ihrer Artikulation in gegensätzliche Richtungen, sprechen verschiedene Sprachen, repetieren ihre Texte, Befindlichkeiten. Im Punkt größter Annäherung findet Sie zum Sprechen, beide treffen sich im Klang des Atmens. Aus dem Erzählen im Rückblick entwickelt Furrer eine Konzeption der Gleichzeitigkeit. In der Erinnerung ist eine Geschichte komplett, mit Entwicklung und Konsequenz präsent, entsprechend ist in allen Szenen das ganze Drama musikalisch enthalten.

Und doch ist die Szenenfolge von ›Begehren‹ eine Erzählung, vollzieht die Geschichte des Orpheus nach und nähert sich dem Mythos aus verschiedenen Perspektiven. Furrers Erzählweise schafft einen Raum, der im Lauf des Stücks in einer zugrundeliegenden Struktur der musikalischen und der erzählerischen Wiederholung abgetastet wird. Es entsteht ein fortgesetztes Umkreisen der Geschehnisse. Beide Figuren verharren in ih-

rer Zuständlichkeit, in dem Beleuchten der Ereignisse aus der Retrospektive. Er rekapituliert seine Suche, Sie spricht zu ihm, mit einem Text von Günter Eich, der eine verlassene Frau die Entfernung vom Geliebten ausdrücken läßt: »Liegt doch die Nacht zwischen uns wie ein schwarzes Gebirge . . .«. Am Schluß rückt Sie in den Vordergrund. Er ist nur noch in einer Atemstudie präsent, nähert sich aber in kleinen melodischen Floskeln dem Gesang an – gipfelnd in der virtuoseren »Aria«, in der Sie ihren Monolog der Unerreichbarkeit hält: Musikalisch ist dies eine Synthese aus geräuschhaftem Sprechen, Singen, Klagen und Atmen, inhaltlich eine utopische Vereinigung. Ihr »Hörst du? Ich kann zu dir sprechen, als wärest du hier« schlägt den Bogen zu ihrem Rufen am Beginn, ihr Fazit »Du kamst aus der einen Einsamkeit und gehst in die andere« zieht den Schlußstrich.

Textdichtung

In zehn Szenen fokussiert Beat Furrers Musiktheater »Begehren« den antiken Mythos des Orpheus. Neben den antiken Quellen von Ovid und Vergil verwendet Furrer Texte aus Günter Eichs Hörspiel »Geh nicht nach El Kuwehd« (1954) sowie Cesare Paveses »Der Untröstliche« (1947)

und Hermann Brochs »Der Tod des Vergil«. Das dramatische Verfahren, das er für »Begehren« entwickelte, vergleicht Furrer mit der Arbeit eines Restaurators, der ein Palimpsest Schicht für Schicht entziffert. Übereinandergelegte Textebenen, in Klanglichkeit umgesetzt, reflektieren die Geschichte zweier Figuren. Er und Sie sind Archetypen, die Stationen der gegenseitigen Nichterreichbarkeit, der Verzweiflung des Begehrens durchschreiten.

Geschichtliches

Nach »Die Blinden« und »Narcissus« ist »Begehren« Furrers drittes Musiktheater und zählt zusammen mit dem Hörtheater »FAMA« nach Arthur Schnitzler zu seinen erfolgreichsten szenischen Werken. Der konzertante Uraufführung am 5. Oktober 2001 in Graz folgte dort eine vielbeachtete szenische Aufführung am 9. Januar 2003 als Koproduktion des Steirischen Herbsts und der Ruhrtriennale in Kooperation mit Graz 2003 – Kulturhauptstadt Europas. Die Regie und Choreographie von Reinhild Hoffmann fand in einem Bühnenbild von Zaha Hadid statt, die musikalische Leitung hatte Beat Furrer.

M. L. M.

la bianca notte (die helle nacht)

Oper nach Texten von Dino Campana und dokumentarischem Material.

Besetzung: *Dino* (Lyrischer Bariton, gr. P.) – *Regolo* (Charakter-Baßbariton, m. P.) – *Il Russo* (Baß, kl. P.) – *Sibilla* (Lyrischer Sopran, auch jugendlich-dramatischer Sopran, m. P.) – *Indovina* (Lyrischer Mezzosopran, gr. P.).

Chor: Menschen auf der Straße – Futuristen – Insassen des Nachtasyls (gr. Chp. mit Chorsoli).

Orchester: 3 Fl. (II. auch Afl., Picc., III. auch Bfl., Picc.), 2 Ob., Ssax., Tsax., 3 Kl. (auch Bkl, III. auch Kbkl.), 2 Fag., Kfag. – 3 Trp., 4 Hr., 3 Pos. – Klav., Akkordeon, Hrf., Schl. (3 Spieler), Str. (10, 10, 8, 6, 4).

Schauplätze: Hafen von Genua – Florenz – Nachtasyl.

Gliederung: 3 Teile, 19 Szenen.

Spieldauer: Etwa 90 Minuten.

Handlung

Zwei alte Bekannte, Dino und Regolo, treffen sich in einer Bar im Hafen von Genua. Sie waren Reisegefährten als Straßenverkäufer in Italien und – nach einer ebenfalls zufälligen Begegnung – in Argentinien, wohin sie unabhängig voneinander ausgewandert waren. Sie sprechen über die Zeit in Amerika. Dino beschreibt seinen Kumpanen als Vagabunden, als unruhige Seele, als von Ausschweifungen gezeichnet, als von Syphilis halbseitig gelähmt. Die Bardame (Indovina/Wahrsagerin) beteiligt sich am Gespräch in der poetischen Sprache Dinos, indem sie die Reise der Exilanten auf dem Schiff nach Amerika beschreibt: die Hoffnung und die schweren Herzen derjenigen, die gezwungen sind, ihre Heimat hinter sich zu lassen. Die Wahrsagerin wird immer wieder auftreten, sie verleiht Dinos

King's Theatre am Haymarket in den gleichen Rollen wie in Dresden auf der Bühne stehen: der Starkastrat Senesino als Ottone, Margherita Durastanti als Gismonda und Giuseppe Boschi als Emireno. Zwar war der erste Entwurf der Oper bereits am 10. August 1722 fertiggestellt. Doch sollte es bis zur Premiere noch etliche Umarbeitungen von Text und Musik geben, denn die als Matilda vorgesehene Anastasia Robinson äußerte künstlerische Bedenken wegen des exaltierten Profils ihrer Rolle. Auch sollte der Primadonna Francesca Cuzzoni in der Rolle der Teofane ein wirkungsvolles Debüt in London ermöglicht werden. In diesem Zusammenhang soll sich jene Anekdote zugetragen haben, wonach Händel die widerspenstige Sopranistin packte und aus dem Fenster zu werfen drohte, würde sie sich weiterhin weigern, mit der Arie »Falsa imagine« ihren Einstand zu geben. Im Nachhinein wird die Cuzzoni Händel gedankt haben: Ihre Bildnisarie war das Zugstück der Oper, und auf ihr gründete der Ruf der Primadonna als einer »ausdrucksstarken und ergreifenden Sängerin« (Charles Burney).

Ohnehin ist es nicht möglich, für »Ottone«, dessen Premierenversion hier vorgestellt wurde, eine verbindliche Fassung festzulegen. Keine seiner Opern außer »Rinaldo« führte Händel häufiger auf. Gemäß der damaligen Theaterpraxis waren Revisionen, Umarbeitungen und Neukompositionen von Arien etc. je nach Besetzung an der Tagesordnung. So gab es bereits 1723 anlässlich

einer Benefizvorstellung für die Cuzzoni Änderungen. Früh belegt ist auch die Praxis, in Ottone's Nachtgesang »Deh! Non dir« Blockflöten mit den Geigen *colla parte* gehen zu lassen. Händel setzte »Ottone« dann noch in den Spielzeiten 1723/24, 1726, 1727 und 1733 auf den Spielplan. Im Jahr darauf wurde das Stück von Händels Konkurrenz, der Opera of the Nobility, gegeben. 1724 war es in konzertanten Aufführungen der Royal Academy of Music in Paris zu hören. Und Braunschweig (1723 und 1725) und Hamburg (1726, 1727 und 1729) gaben den »Ottone« in Bearbeitungen. Mit seiner deutschsprachigen Bearbeitung »Otto und Theophano« von 1921 gehörte diese Oper zu den Pionierproduktionen von Oskar Hagen, mit denen er im Rahmen der Göttinger Händel-Festspiele die neuzeitliche Händel-Renaissance einleitete. Eine deutschsprachige Produktion des Stücks aus jüngerer Zeit bot 2006 anlässlich der Zentenarveranstaltungen zum »Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation 962–1806« das Nordharzer Städtebundtheater in der Regie André Bückers und unter musikalischer Leitung von Johannes Rieger. 2011 ging »Ottone« in Händels Geburtsstadt Halle anlässlich der dortigen Händel-Festspiele in einer Inszenierung von Franziska Severin und mit Marcus Creed am Dirigentenpult über die Bühne. Und 2014 reiste die English Touring Opera mit »Ottone« (Regie: James Conway, musikalische Leitung: Jonathan Peter Kenny) im Gepäck durch England.

R. M.

Giulio Cesare in Egitto (Julius Caesar in Ägypten)

Oper in drei Akten. Dichtung von Nicola Francesco Haym nach Giacomo Francesco Bussani.

Solisten: Römer: *Giulio Cesare (Julius Caesar)*, oberster Feldherr der Römer (Koloratur-Mezzosopran, ursprünglich Altkastrat, gr. P.) – *Curio (Curius)*, römischer Tribun (Baß, kl. P.) – *Cornelia*, Frau des Pompeio (Lyrischer Alt, gr. P.) – *Sesto (Sextus)*, Sohn der Cornelia und des Pompeio (Lyrischer Sopran, auch Lyrischer Mezzosopran, m. P.) – Ägypter: *Cleopatra*, Königin von Ägypten (Dramatischer Koloratursopran, auch Lyrischer Koloratursopran, gr. P.) – *Tolomeo (Ptolemäus)*, König von Ägypten, Cleopatras Bruder (Lyrischer Mezzosopran, ursprünglich Altkastrat, m. P.) – *Achilla (Achillas)*, oberster Befehlshaber der Truppen und Ratgeber des Tolomeo (Charakterbariton, m. P.) – *Nireno*, Vertrauter von Cleopatra und

Tolomeo (Mezzosopran, ursprünglich Altkastrat, kl. P.) .

Chor: Soldaten – Verschwörer (kl. Chp.).

Ort: Ägypten, in und um Alexandria.

Schauplätze: Ebene am Nil, über den eine alte Brücke führt – Gemach Cleopatras – Platz im Lager Caesars, wo die Urne mit der Asche des Pompeius aufgestellt ist – Halle im Palast der Ptolemäer – Anmutiger Zedernhain, mit dem Parnaß im Hintergrund – Garten im Serail, angrenzend der Tierzwinger – Raum im Serail – Wald in der Nähe Alexandrias mit einem Teil des Hafens – Königssaal – Hafen von Alexandria.

Zeit: September 48 bis März 47 v. Chr.

Orchester: 1 Fl., 2 Blockflöten, 2 Ob., 2 Fag., 4

Hr., 1 Trp., Str. (Violinen I, II, III, Br., Vcl., Kb.), B. c. (Vcl., Kb., Fag., Erzlaute, Cemb.) – Bühnenmusik (II. Akt): 2 Ob., 2 Violinen, Br., Hrf., Viola da gamba, Theorbe, Vcl., Fag.)

Gliederung: Ouvertüre, 44 Musiknummern (neben Gesangsnummern auch »Sinfonie« genannte instrumentale Einlagen), die durch Secco-Rezitative und Accompagnati miteinander verbunden sind.

Spieldauer: Etwa 3¼ Stunden.

Handlung

Pompeio (Pompeius) ist vor Cesare nach Ägypten geflohen. Nun betritt Cesare an der Spitze seiner Truppen unter Jubelrufen ägyptischen Boden und verkündet den Sieg über Pompeio. Dessen Niederlage eingestehend, wendet sich Pompeios Frau Cornelia in Begleitung ihres Sohnes Sesto mit der Bitte um Frieden an Cesare, der sogleich nach Pompeio schicken läßt, um sich mit ihm zu versöhnen. Doch da tritt eine unter dem Kommando Achillas stehende Abordnung des ägyptischen Königs Tolomeo vor Cesare und übergibt ihm als Gastgeschenk den abgeschlagenen Kopf des Pompeio. Alle sind starr vor Entsetzen. Cornelia fällt in Ohnmacht und Cesare bricht in Tränen aus, während Achilla Cornelias Schönheit mustert. Über den Mord an Pompeio entrüstet, schickt Cesare Achilla zum König zurück, um diesem noch für den Abend seine Visite anzukündigen. – Der Tribun Curio und Sesto bemühen sich um Cornelia, nachdem sie wieder zu sich gekommen ist. Aus Kummer will sie sich umbringen, was Curio gerade noch verhindern kann. Er bietet Cornelia an, sie als seine Gattin unter seinen Schutz zu stellen. Das weist Cornelia allerdings stolz zurück, woraufhin Curio sich zurückzieht. Für sich und ihren Sohn aber hat sie keinen Rat, so daß sich Sesto vom Geist seines toten Vaters dazu aufgerufen glaubt, Rache zu üben. – Die Nachricht von der Ermordung des Pompeio veranlaßt Cleopatra, den Kontakt zu Cesare zu suchen. Den Anspruch ihres Bruders Tolomeo auf die ägyptische Krone weist sie energisch zurück. Tolomeo hingegen gibt Achilla freie Hand für ein Attentat auf Cesare, für das Achilla mit der Hand Cornelias belohnt werden will. – Nachdenklich betrachtet Cesare die mit der Asche des Pompeio gefüllte Urne, als ihn Cleopatra in Begleitung ihres Vertrauten Nireno aufsucht. Sicherheitshalber gibt sie sich als Lidia, eine der Damen der Königin, aus und bittet Cesare um den Schutz vor Tolomeo. Augenblicklich

ist Cesare von ihrer Schönheit hingerissen und sagt ihr seine Unterstützung zu. Nach Cesares Abgang freut sich Cleopatra über ihre Wirkung auf den Imperator, und aus einem Versteck beobachtet sie, wie Sesto an der Urne des Pompeio seiner Mutter zusichert, daß er den Tod des Vaters an Tolomeo rächen werde. Daraufhin bietet sich »Lidia« Cornelia und Sesto als Verbündete an; Nireno könne ihnen Zugang zu Tolomeo verschaffen. Nun ist sich Cleopatra sicher, daß sie über Tolomeo triumphieren werde. – Tolomeo und Cesare treffen im Beisein des Achilla im Königspalast zum diplomatischen Austausch von Unfreundlichkeiten zusammen, woraufhin sich Cesare in die Gastgemächer begibt. Danach werden Cornelia und Sesto vor Tolomeo geführt. Ingeheim wirft er lüsterne Blicke auf Cornelia und ordnet im Weggehen Sestos Gefangennahme und Cornelias Unterbringung als Gartenarbeiterin im Serail an. Achilla bedrängt nun Cornelia mit seinen unziemlichen Gelüsten und wird zurückgewiesen. Mutter und Sohn nehmen, bevor Wachen Sesto abführen, voneinander Abschied.

Cleopatra gibt Nireno letzte Anweisungen für den unmittelbar bevorstehenden Empfang Cesares durch »Lidia«, woraufhin sie sich zurückzieht. Cesare wird alsdann zu den Klängen einer zarten Musik von Nireno hereingeführt. Im Hintergrund öffnet sich eine den Parnas darstellende Szenerie, in der sich »Lidia« als Göttin der Tugend im Kreise der neun Musen präsentiert. Der Parnas schließt sich, und Cesare läßt sich – betört von Cleopatras verführerischem Gesang – von Nireno zu »Lidia« bringen. – Unterdessen richtet Cornelia im Garten des Serails Sklavenarbeit. Auch muß sie sich der Zudringlichkeiten zunächst von Achilla, dann von Tolomeo erwehren. Bevor Cornelia ihren Entschluß, sich angesichts solcher Nachstellungen in den benachbarten Tierzwinger zu stürzen, in die Tat umsetzen kann, kommen Sesto und Nireno hinzu. Nireno hat Befehl, Cornelia dem königlichen Harem zuzuführen. Doch kann er Cornelia damit beruhigen, daß sich im Serail für Sesto die beste Gelegenheit böte, den waffenlosen Tolomeo niederzustrecken. Während Nireno und Cornelia sich auf den Weg machen, spricht sich Sesto Mut zu. – Cleopatra bittet die Liebesgöttin um Beistand und stellt sich schlafend, als Cesare sich ihr nähert. Heiter nimmt die scheinbar Schlafende Cesares Liebesschwüre und sogar sein Eheversprechen zur Kenntnis. Da stürzt Curio herein, um Cesare vor Tolomeos Mordgesellen zu warnen.

Angesichts der Gefahr gibt sich Cleopatra Cesare zu erkennen und bittet ihn zu fliehen. Doch Cesare zieht tapfer seinen Feinden entgegen. Cleopatra bleibt in Angst um den Geliebten allein zurück. – Inzwischen läßt es sich Tolomeo im Serail gutgehen und legt sein Schwert ab. Als er Cornelia zum Sex auffordert, hält es Sesto nicht länger in seinem Versteck. Er ergreift Tolomeos Waffe. Im selben Moment tritt Achilla herein, fällt Sesto in den Arm und berichtet, daß sich Cesare den Angreifern entgegengestellt habe. Dank ihrer Übermacht habe sich Cesare ins Meer gestürzt und sei seitdem nicht mehr gesehen worden. Nun aber führe Cleopatra eine Revolte gegen ihn, Tolomeo, an. Achilla fordert nun von Tolomeo die Hand Cornelias als Lohn für seine Dienste, worüber er und der König, als sie sich zu den Truppen aufmachen, in Streit geraten. Cornelia ermutigt ihren Sohn, in seinem Rachestreben nicht nachzulassen.

Wegen Tolomeos Undank hat Achilla die Seiten gewechselt und kämpft nun für Cleopatra, die allerdings von Tolomeos Soldaten gefangen gesetzt wird. Siegestrunken läßt dieser seine Schwester in Ketten legen. Sie hält Cesare für tot und schließt mit dem Leben ab. – Tatsächlich aber konnte sich Cesare an Land retten. Er hält sich verborgen, während er beobachtet, wie der im Kampf tödlich verwundete Achilla Nireno und Sesto seine Schandtaten gesteht. Kurz vor seinem Tod übergibt Achilla Sesto ein Siegel, an das das Kommando über eine bereitstehende Kampfinheit geknüpft ist. Dies nimmt Cesare zum Anlaß, sich Nireno und Sesto erkennen zu geben, und stürmt, nachdem ihm Sesto das Siegel überlassen hat, davon. Sesto seinerseits kann es kaum noch erwarten, Tolomeo zur Verantwortung zu ziehen. – Cesare aber führt sein erster Weg zu Cleopatra, die er aus der Hand der Wachen befreit. Zum Entscheidungskampf aufbrechend, läßt er die jubelnde Geliebte zurück. – Tolomeo wiederum versucht Cornelia zu vergewaltigen, sie hält sich ihn mit einem Dolch vom Leib, bis Sesto ihr zur Hilfe kommt und den König erschlägt. Cornelia triumphiert. – Im Hafен von Alexandria regelt Cesare die staatlichen Angelegenheiten. Er dankt Curio und Nireno für ihre Hilfe, söhnt sich mit Cornelia und Sesto aus, die ihm Tolomeos Krone und Zepter übergeben, und krönt mit diesen Herrschaftsinsignien Cleopatra zur ägyptischen Königin von Roms Gnaden. Die Liebenden versichern einander ihre Treue. Ägypten feiert den neu gewonnenen Frieden.

Stilistische Stellung

Händels ›Giulio Cesare‹ ist Liebesdrama und Politkrimi in einem. Mit einem sterbenden Bösewicht (Achilla) auf und dem Tod seines nicht weniger schurkischen königlichen Auftraggebers (Tolomeo) hinter der Bühne geht Händels Oper an die Grenzen dessen, was auf den Opernbühnen der damaligen Zeit gezeigt werden konnte, ohne gegen den Kommet zu verstoßen. Der Mord und Totschlag beinhaltende Plot ist aber nur die spannende Außenseite eines Stücks, das durch dramaturgische Stringenz beeindruckt. Denn mit Blick auf die Protagonisten bietet diese Oper durchweg stimmige Charakterisierungen. So wird Tolomeos tyrannisches Wesen in seiner Schlußarie »Domerò la tua fierezza« (Deinen Stolz weiß ich zu zähmen), die zum Zeichen von Tolomeos an Irrsinn grenzender Unberechenbarkeit bizarre und überraschende Tonsprünge aufweist, vollends auf den Punkt gebracht. Cornelias Charakterbild hingegen erhält seine Unverkennbarkeit, indem der Affekt der Trauer mehrere ihrer Gesangsnummern bestimmt, nicht zuletzt in dem Siciliano-Duett mit Sesto »Son nata a lagrimar« (Ich bin geboren, um zu weinen) zum Schluß des I. Akts.

Vor allem aber zeichnet Händel die Entwicklungslinien Cesares und Cleopatras, die er jeweils mit acht Arien bedacht hat, überaus konsequent. Von Cesare entwirft er das Idealbild eines Helden, der sich als Staatsmann (in der Auseinandersetzung mit Tolomeo) und als Philosoph (etwa in seiner als *Accompagnato* gestalteten Vanitas-Reflexion bei Betrachtung der Urne des Pompeio) bewährt; und ebenso überzeugt er als Liebender. In Cleopatra zeichnet Händel das facettenreiche Porträt einer selbstbestimmten, um ihre erotische Ausstrahlung wissenden und leidenschaftlich liebenden Frau. Tonartencharakteristik – Cleopatra hat eine gewisse Vorliebe für die seinerzeit eher entlegene Tonart E-Dur, während Cesare die B-Tonarten bevorzugt – wird in diesem Zusammenhang zum wichtigen Gestaltungsmittel, wenn Cesare und Cleopatra in ihren Liebesgesängen tonartlich aufeinander zugehen. So steht etwa Cesares nach der ersten Begegnung mit »Lidia« gesungene Arie »Non è si vago e bello« (Es gibt keine Blume so lieblich und schön) in Cleopatras Tonart E-Dur, während Cleopatras Verführungsarie »V'adoro pupille« (Ich bete euch an, ihr Augen) zu Beginn des II. Akts mit F-Dur auf Cesare weist. Hier inszeniert Händel im Changieren zwischen der aus dem Parnaß tönenden

den Bühnenmusik, in deren Ensemble sich auch Instrumente abseits der damaligen Opern-Standardbesetzung wie Theorbe, Harfe oder Viola da gamba befinden, und den Orchesterstreichern »ein höchst raffiniertes Vexierspiel« (Silke Leopold): Denn zwar war es Cleopatras ursprünglicher Plan, Cesare aus politischem Kalkül mit Hilfe ihres Musenensembles zu umschmeicheln, doch nun wird sie selbst, wie der Orchesterpart verrät, von der Liebe überwältigt. Überdies ist der Beginn des II. Akts ein charakteristisches Beispiel dafür, wie Händel in dieser Oper Gesangsnummern in die Szene integriert. Zweimal läßt die Bühnenmusik Cesare erstaunt aufhorchen, bevor sich »Lidia« ihm als Tugendgöttin präsentiert, und das Da capo ihrer Arie wird durch Cesare im Rezitativ sich bekundende Begeisterung herausgezögert.

Auch gleich zu Beginn der Oper ist Händels musikdramatische Herangehensweise evident. Nicht nur sind die französische Ouvertüre und die Anfangsnummer der Oper durch die gemeinsame Tonart A-Dur verknüpft. Überdies mutet die Eröffnungsmusik zunächst wie das übliche, auf die Ouvertüre folgende Menuett an, um sich erst mit dem Choreinsatz als Huldigungsmusik für Cesare zu entpuppen. Auch im Folgenden richtet sich die Aufmerksamkeit ganz auf den Titelhelden, wenn er mit einer Siegesarie in D-Dur auftritt, um dann nach der Benachrichtigung über die Ermordung des Pompeio mit einer raschen Wut-Arie in c-Moll die Bühne zu verlassen. Ebenso bündig ist das Schlußtableau der Oper mit G-Dur als zentraler Tonart gestaltet. Französischer Einfluß zeigt sich hier nicht zuletzt in der von einer klangprächtigen, unter anderem mit zwei Hörnerpaaren aufwartenden Sinfonia als Entree. Nun endlich erklingt das bis zum Finale aufgesparte Liebesduett. Und auch in den G-Dur-Schlußchor ist als g-Moll-Mittelteil ein Zwiesengesang Cesares und Cleopatras eingelassen.

Textdichtung

Das Ägypten-Abenteuer Gaius Julius Caesars bot die historische Folie, die Händels Publikum aus der antiken Überlieferung bekannt gewesen sein dürfte. Und Händels Librettist Nicola Haym verweist in diesem Zusammenhang auf Cassius Dio, Plutarch und Caesars »Bellum civile«. Mit Ausnahme von Nireno sind alle Protagonisten historisch bezeugte Personen, wobei der Volkstribun Curius bereits 49 v. Chr. gestorben war und Achilles

und Ptolemäus XIII. ein ganz anderes Ende als in der Oper fanden. Auch war Sextus Pompeius kein leiblicher, sondern ein Stiefsohn Cornelias. Ohnehin wird mit den historischen Tatsachen in Händels Oper recht frei umgegangen. Die konzise Dramaturgie von Händels Oper läßt sich im Vergleich mit der Libretto-Vorlage erkennen: Giacomo Francesco Bussanis gleichnamiges und recht häufig vertontes Libretto, das 1677 in der Musik Antonio Sartorios in Venedig uraufgeführt worden war. So ist in Bussanis Libretto der Beginn der Oper viel breiter angelegt. Die Parnaß-Szene kommt dort nicht vor, während eine Mailänder Version des Librettos von 1685 »Lidia« als Tugendallegorie auf einer Wolke zeigt. Auch der Schluß der Oper mit dem in Ketten gelegten Tolotheo war weit weniger spektakulär als in Haydens Showdown der Filmkunst vorwegnehmender Umarbeitung.

Geschichtliches

»Giulio Cesare« war eine der erfolgreichsten Opernproduktionen Händels, in der der Komponist ein Staraufgebot der Sonderklasse einsetzte, allen voran der Altkastrat Francesco Bernardi, genannt Senesino, in der Titelrolle und Francesca Cuzzoni als Cleopatra. Komponiert gegen Ende des Jahres 1723, hatte das Werk am 20. Februar 1724 im King's Theatre am Haymarket Premiere. Zwölf ausverkaufte Folgeaufführungen schlossen sich an. In drei weiteren Spielzeiten wurde »Giulio Cesare« wiederaufgenommen, so daß das Werk bis 1732 insgesamt 45 Mal unter Händels Leitung auf dem Spielplan stand. Gemäß der damals üblichen Theaterpraxis kam es hierbei zu Umarbeitungen, die veränderten Aufführungsbedingungen Rechnung trugen. So mußte die prachtvolle Sinfonia des Schlußbilds offenbar in Ermangelung geeigneter Instrumentalisten später einer weniger aufwendigen Marchia weichen. Das Werk schaffte 1725 auch den Sprung auf den Kontinent, wo es in Braunschweig auf Italienisch und in Hamburg mit deutschen Rezitativen von Johann Georg Linike nachgespielt wurde. 1922 wurde »Julius Caesar« in Oskar Hagens deutscher Umarbeitung anlässlich der Göttinger Händel-Festspiele wiederaufgeführt. Obgleich diese Version auf den Opernbühnen häufig gegeben wurde, wurde sie inzwischen von der Urfassung von 1724 verdrängt. Mittlerweile ist »Giulio Cesare« fester Bestandteil des Opernrepertoires. Dies bezeugen nicht zuletzt Festspielaufführungen wie David McVicar's Inszenierung von 2005 für Glyn-

debourne (musikalische Leitung: William Christie) und Moshe Leisers und Patrice Cauriers Produktion von 2012 für Salzburg mit Cecilia

Bartoli als Cleopatra und Giovanni Antonini als Dirigenten.

R. M.

Tamerlano

Dramma per musica in drei Akten. Text von Nicola Francesco Haym nach einem Libretto von Agostino Piovene.

Solisten: *Tamerlano*, Herrscher der Tataren (Lyrischer Alt, auch Countertenor, ursprünglich Altkastrat, gr. P.) – *Bajazet*, Emir der Türken, Gefangener des Tamerlan (Jugendlicher Heldentenor, auch Lyrischer Tenor, gr. P.) – *Asteria*, seine Tochter (Dramatischer Koloratursopran, auch Lyrischer Sopran, gr. P.) – *Andronico*, griechischer Prinz (Koloratur-Mezzosopran, auch Countertenor, ursprünglich Altkastrat, gr. P.) – *Irene*, Prinzessin von Trapezunt (Lyrischer Alt, m. P.) – *Leone*, Vertrauter des Andronico (Baß, auch Bariton, kl. P.) – *Zaide*, Vertraute der Asteria (stumme Rolle).

Statisten: Wachen des Tamerlan.

Ort: Bursa (Prusa), Hauptstadt von Bithynien.

Schauplätze: Hof in Tamerlans Palast, Eingang zum Kerker des Bajazet. Gemächer für Bajazet und Asteria im Palast des Tamerlan. Säulenhalle in Tamerlans Palast – Galerie, die auf Tamerlans Gemächer hinführt. Thronsaal, in der Mitte zwei Thronessel für Tamerlan und Asteria – Hof des Serails, wo Bajazet und Asteria gefangengehalten werden. Kaisersaal, hergerichtet für die Speisetafel des Tamerlan.

Zeit: 1402.

Orchester: 2 Fl., 2 Blockfl., 2 Ob., 2 Kl., Fag. (auch B. c.), Str., B. c. (Vcl., Kb., Fag., Cemb.).

Gliederung: Ouvertüre (mit anschließendem Menuett), durch Secco-Rezitative miteinander verbundene musikalische Nummern.

Spieldauer: Etwa 3 Stunden.

Handlung

Nachdem Tamerlan das Reich des türkischen Emirs Bajazet erobert hat, hält er diesen in Bursa gefangen. Der griechische Prinz Andronico, der trotz seines Bündnisses mit Tamerlan Bajazets Vertrauen genießt, eröffnet dem Gefangenen, daß er sich auf Geheiß des Tamerlan von nun an im Palast frei bewegen dürfe. Doch der stolze Bajazet will lieber sterben, als irgendwelche von seinem Feind ihm zuge dachte Wohltaten annehmen, und entreißt einer der Wachen ein Schwert, um sich umzubringen. Nur mit der Ermahnung,

Bajazet dürfe seine ebenfalls in Gefangenschaft geratene Tochter Asteria nicht schutzlos zurücklassen, kann Andronico den Selbstmord verhindern. Danach ist Andronico mit Tamerlan konfrontiert, der ihm die Wiedereinsetzung als byzantinischer Herrscher anbietet, wenn er Bajazets Versöhnung durch dessen Zustimmung zu einer Heirat mit Asteria erwirken würde. Hierbei mimt Tamerlan den Ahnungslosen und tut so, als wisse er nicht, daß der Griechenprinz und Bajazets Tochter einander lieben. Ohnehin hat er anderes mit Andronico vor. Hatte Tamerlan nämlich ursprünglich Irene, Prinzessin von Trapezunt, als Gemahlin auserkoren und deshalb zwecks Heirat nach Bursa einbestellt, so soll sich nun Andronico für die verschmähte Braut, deren Ankunft unmittelbar bevorsteht, als Ersatzbräutigam bereithalten. Schweren Herzens fügt sich Andronico Tamerlans Wünschen. Asteria, die sich in den ihr und ihrem Vater zugewiesenen Gemächern aufhält, hegt indessen, seit sie von Andronicos bevorstehender Rückkehr auf den byzantinischen Thron erfahren hat, Mißtrauen gegen den Geliebten. Ihr ist unerklärlich, warum er seitdem noch nichts gegen ihre Gefangenschaft unternommen hat. Ihr Argwohn erhält neue Nahrung, als Tamerlan sie aufsucht. Denn nicht nur sieht sie sich unvermutet von ihrem Feind als Braut umworben, zudem teilt Tamerlan Asteria mit, daß er ausgerechnet Andronico für seine Hochzeitspläne hat einspannen können, indem er ihm zum Lohn für seine Vermittlertätigkeit bei Bajazet und als Kompensation für den Verzicht auf ihre Hand die Heirat mit Irene versprochen hätte. Verstört bleibt Asteria, die sich von Andronico um den Preis der Kronen von Konstantinopel und Trapezunt an Tamerlan verschachert glaubt, allein zurück. Als Bajazet und Andronico in lebhafter Auseinandersetzung über das Eheansinnen des Tamerlan sich nähern, versucht sie ihnen auszuweichen. Dennoch von den beiden zu einer Stellungnahme gedrängt, hüllt sich Asteria über ihre Absichten in Schweigen und stößt

literarischen Theatermannes. Ungewöhnlich ist die lineare Anlage der Oper: Sie resultiert aus Da Pontes Strategie, Giovanni Bertatis einaktige Vorlage zu einem abendfüllenden Werk zu strecken. Dafür teilt er die Handlung in zwei Akte, verzichtet auf Parallelhandlungen zugunsten einer Ausschmückung mit zusätzlichen Arien. Die episodenhafte Szenenfolge zielt auf Tempovariation und Überraschungsmomente. Da Ponte bedient sich hierfür geradezu filmhafter Montagetechniken. Die traditionelle Kritik mangelnder formaler Einheit deutet auf eine stilistische Sonderstellung des ›Don Giovanni‹-Librettos: Anders als in ›Figaro‹ oder ›Cosi fan tutte‹ spielen Paarkonstellationen eine untergeordnete Rolle. Vielmehr werden Einzelcharaktere schlaglichthaft in ihrer Beziehung zur Hauptfigur Don Giovanni dargestellt. In Abwesenheit eines klassischen Handlungskonflikts formt sie Da Ponte als Gravitationszentrum, auf das sich alle anderen Figuren beziehen. Don Ottavios Anlage etwa als prototypische Figur der Aufklärung wird dabei häufig übersehen. Mozart reagiert auf die Vorlage durch pointierte Charakterisierung insbesondere in den Rezitativen. Nachvollziehbar wird dies etwa in Leporellos schwerfälligen Versuchen, Don Giovanni Eloquenz nachzuahmen. Auch Don Giovanni's Versuche der Manipulation lassen sich in Melodieführung und Orchesterbegleitung nachweisen.

Als »Dramma giocoso« steht ›Don Giovanni‹ in der reformierten Buffa-Tradition nach Carlo Goldoni. Während Charakterklischees zu reifen Persönlichkeiten entwickelt werden, bleiben Spielszenen dem Repertoire erprobter Stereotypen verhaftet. Mozart nutzt diese Szenen für detaillierte musikdramatische Gestaltung im Sinne psychologischer Glaubwürdigkeit. Musikalische Komik entwickelt Mozart nicht aus Überzeichnung der Handlung, sondern in den Bühnenorchestern durch Überlagerung und musikalische Zitate.

Textdichtung

Das erste erhaltene Don-Juan-Drama stammt vermutlich vom dichtenden Mönch Tirso de Molina (Spanien 1613, auch Andrés de Claramonte zugeschrieben). Ob für seine Figur ein historisches Vorbild oder Volkstraditionen existierten, ist unklar. Die uneindeutige Stellung zwischen komischem und ernstem Stoff ließ unterschiedliche Bearbeitungen zu: Molière adaptierte den Stoff 1665 als Komödie für das Palais Royal. Tho-

mas Corneille schuf 1677 eine Versdichtung fürs französische Theater. Nachdem Don Juan im 17. Jahrhundert rasch ins Repertoire der Commedia dell'arte und des Stegreiftheaters gewandert war und mit Alessandro Melanis ›L'empio punito‹ 1669 die erste Don-Juan-Oper uraufgeführt wurde, legte erst Carlo Goldoni mit seinem ›Don Giovanni Tenorio‹ (1736) die eigentliche Basis für die Operntauglichkeit des Theaterstoffes. Lorenzo Da Pontes Libretto orientiert sich auch formal an Giovanni Bertatis Textfassung, die bereits von Gioacchino Albertini (1780) und Giuseppe Gazzaniga (1787) erfolgreich vertont wurde.

Geschichtliches

›Don Giovanni‹ entstand im Auftrag des Impresarios Pasquale Bondini, der in Prag an den Erfolg von ›Le nozze di Figaro‹ anknüpfen wollte. Nach mehrmaligen Verschiebungen fand die Uraufführung am 29. Oktober 1787 im Prager Nationaltheater (dem heutigen Ständetheater) statt. Die insgesamt knapp kalkulierte Produktionszeit hatte bereits bei Da Ponte zu einer Mehrfachbelastung geführt (»Nachts werde ich für Mozart schreiben, morgens für Martini und abends für Salieri«). Ungeachtet der Schwierigkeiten erlebte ›Don Giovanni‹ eine glanzvolle Premiere. Unmittelbar nach Mozarts Rückkehr aus Prag wurde eine Wiener Aufführung vorbereitet. Die Erstaufführung am 7. Mai 1788 war erfolglos und führte zu einer Reihe von theaterpraktischen Umarbeitungen im Lauf der folgenden 14 Aufführungen.

Für ›Don Giovanni‹ existiert eine ununterbrochene Aufführungstradition seit der Uraufführung – mit allerdings oft zwiespältigem Urteil. Die Vielzahl deutscher Übertragungen war dabei entscheidend für die Verbreitung im deutschsprachigen Raum. Die als unmodern empfundenen Rezitative wurden in Singspieltradition häufig in Dialoge aufgelöst und eröffneten Möglichkeiten zur Erweiterung, auch im Sinn einer Beseitigung angeblicher Konstruktionsfehler. Aber erst die romantische Umdeutung der Oper als »Inkarnation der Genialität des Sinnlichen« (Kierkegaard) festigte ihren Ruf als Ausnahmewerk, das Schriftsteller (George Bernard Shaw: ›Man and Superman‹), Maler (Max Slevogt) und Filmemacher (Alexander Payne: ›Sideways‹) bis heute inspiriert. Carl Maria von Weber benutzte ein vom Don Giovanni der Uraufführung, Luigi Bassi, eingerichtetes Buch für seine Aufführungen in Prag

und Dresden. Richard Wagner bearbeitete die Oper in Zürich, wobei er insbesondere die Rezitative ausgestaltete.

Wichtige Impulse, zu einer Originalgestalt zurückzufinden, gingen von Ernst Heinrich Possart und Hermann Levi Ende des 19. Jahrhunderts in München aus. Gustav Mahler sorgte 1905 mit seinem Bühnenbildner Alfred Roller in Wien für eine Neubewertung, indem er den Orchesterklang verschlankte und das Cembalo zur Rezitativbegleitung wieder einführte. Richard Strauss dirigierte 1922 ›Don Giovanni‹ als erste Opernaufführung bei den Salzburger Festspielen.

Als legendär gelten die Dirigate von Fritz Busch (Glyndebourne 1936) und Wilhelm Furtwängler

(Salzburg 1953). Die romantisch motivierte Zeichnung Don Giovannis als dämonischer Antiheld läßt sich bis Herbert von Karajan belegen. ›Don Giovanni‹ allerdings war immer auch Spiegel des Zeitgeschmacks, eine psychologisch motivierte Umdeutung findet nicht zufällig seit den 1960er Jahren statt, ausgehend von Walter Felsenstein (Berlin 1966). In der Folge ist eine erotische Heroisierung der Hauptfigur zu beobachten, die häufig weitere Narrative des Librettos sowie der Musik zu überdecken droht. Alternative Entwürfe gingen von Regisseuren aus, die gesellschaftliche Konventionen fokussierten: Peter Sellars, Peter Konwitschny oder Martin Kušej.

C. P.

Così fan tutte

Komische Oper in zwei Akten. Dichtung von Lorenzo Da Ponte.

Solisten: *Fiordiligi*, Dame aus Ferrara, wohnhaft in Neapel (Dramatischer Koloratursopran, gr. P.) – *Dorabella*, ihre Schwester (Lyrischer Mezzosopran, gr. P.) – *Guglielmo*, Liebhaber Fiordiligis (Kavalierbariton, gr. P.) – *Ferrando*, Liebhaber Dorabellas (Lyrischer Tenor, gr. P.) – *Despina*, Kammerzofe (Soubrette, gr. P.) – *Don Alfonso* (Spielbaß, auch Baßbariton, gr. P.).

Chor: Soldaten – Diener – Schiffsleute (kl. Chp.).

Ort: Neapel.

Schauplätze: Kaffeehaus – Garten am Meeresstrand – Vornehmes Zimmer – Gärtchen mit Rasenbänken an den Seiten – Zimmer – Garten mit zwei Tischchen am Meeresufer – Ein Zimmer mit mehreren Türen, einem Spiegel und Tischchen – Festlich erleuchteter Saal, eine Tafel für vier Personen.

Zeit: Zur Mozart-Zeit.

Orchester: 2 Fl., 2 Ob., 2 Kl. (1 Bh.), 2 Fag., 2 Hr., 2 Trp., P., Str., B. c. (Cemb., Vcl.) – Bühnenmusik: Militärtrommel.

Gliederung: Ouvertüre und 31 Musiknummern, die durch Secco-Rezitative und Accompagnati miteinander verbunden sind.

Spieldauer: Etwa 3 Stunden.

Handlung

Was für Hitzköpfe: Beinahe ziehen die jungen Offiziere Guglielmo und Ferrando gegen den Kaffeehaus-Philosophen Don Alfonso ihre Degen, um die Ehre ihrer Bräute, der Schwestern Fiordiligi und Dorabella, zu verteidigen. Denn gerade

hat Don Alfonso die Treue der beiden Damen in Zweifel gezogen, ohne daß es dafür einen konkreten Anlaß gäbe. Die Unbeständigkeit sei vielmehr – so Don Alfonso, der sich als alter Mann auf seine Lebenserfahrung beruft – ein von Mutter Natur im Weibe angelegtes Laster. Warum also sollten sich Fiordiligi und Dorabella darin von ihren Geschlechtsgenossinnen unterscheiden? Eine Wette über 100 Zechinen soll den Streit schlichten. Alfonso's Bedingung: Die beiden jungen Männer haben einen Tag lang das zu tun, was er von ihnen verlangt. Dann werde man sehen, wie es um die Treue Fiordiligis und Dorabellas bestellt sei. – Unterdessen warten Fiordiligi und Dorabella zu früher Morgenstund in einem Garten in Strandnähe auf ihre Liebsten, schwärmerisch deren Porträts betrachtend. Da eilt Don Alfonso herbei und mimt den Unglücksboten: Ein Befehl des Königs rufe Guglielmo und Ferrando unverzüglich ins Feld. Es bleibe gerade noch Zeit für einen kurzen Abschied. Schon stehen die beiden Schein-Einberufenen bereit, um den bestürzten jungen Frauen Lebewohl zu sagen, und es erklingt ein das Soldatenleben preisendes Marschlied. Abschiedstränen fließen, eine Barke legt an und nimmt die beiden Herren Offiziere an Bord. Zurück bleiben die unversehens strohverwitweten Bräute und Don Alfonso, die den Davonziehenden Segenswünsche nachsenden. Gleichwohl hält Don Alfonso, die auf die Treue ihrer Geliebten wettenden jungen Männer für ausgemachte Narren. – Indessen är-

gert sich zu Hause das Kammermädchen Despina über das Ausbleiben ihrer Herrinnen. Während sie ungeduldig in der Frühstücksschokolade rührt, steigt Despina der Schokoladenduft verführerisch in die Nase, schließlich nippt sie davon. Da treten Fiordiligi und Dorabella in aufgelöstem Zustand ins Zimmer. Doch deren Bericht über Guglielmos und Ferrandos Knall-auf-Fall-Einberufung, stimmt Despina fröhlich. Die Geliebten auf dem Feld der Ehre? Na und? Die beste Gelegenheit, sich zu amüsieren. Denn die allseits bekannte Treulosigkeit der Männer verdiene nichts Besseres als weibliche Seitensprünge. – Während die beiden Schwestern ihre frivole Kammerzofe fliehen, macht sich Don Alfonso an Despina heran. Zwanzig Scudi Bestechungsgeld genügen ihr, um zwei an Fiordiligi und Dorabella interessierten, durchaus vermögenden Herren – tatsächlich Don Alfonsos als Albaner verkleidete und mit buschigen Bärten versehene Wettpartner Guglielmo und Ferrando – ins Haus zu lassen. Die Täuschung ist perfekt: Despina lacht sich über den albernen Aufzug der angeblichen Fremden schlapp. Und auch ihre Damen halten die Eindringlinge für Unbekannte und zeigen sich über die ungebetenen Gäste aufgebracht. Von Don Alfonso als gute Freunde bezeichnet, machen die Schein-Albaner den beiden Schwestern sogleich den Hof. Doch Fiordiligi stellt sich, nachdem Despina vor dem flammenden Zorn ihrer Damen Reißaus genommen hat, den unerwünschten Verehrern wie ein Fels in der Brandung entgegen. Und als Guglielmo den machohaften Einfall hat, die eigenen körperlichen Vorzüge und die seines Freundes anzupreisen, rauschen Fiordiligi und Dorabella, über diese plumpe Anmache vollends erbost, ab. Guglielmo und Ferrando halten sich vor Lachen die Bäuche, während Don Alfonso davor warnt, den Tag vor dem Abend zu loben, und Ferrando sich bereits jetzt an jener Liebesseligkeit berauscht, die sich nach der erfolgreich bestandenen Treueprüfung einstellen werde. – Don Alfonso wiederum spricht sich mit Despina ab und überläßt fürs erste die Initiative ihr. Sie hat ihre Damen in den Garten verfrachtet, wo sie nun ihren fernen Geliebten nachtrauern. Doch da stürzen die beiden Fremden herein, aus verschmähter Liebe ein Fläschchen leerend, das angeblich Arsenik enthält. Entsetzt rufen Fiordiligi und Dorabella nach einem Arzt. Und während Guglielmo und Ferrando ihr Verscheiden mimen, trifft tatsächlich unversehens Hilfe ein – die als Arzt kostümierte

Despina. Sie gibt sich als Parteigänger des Doktor Mesmer aus, dessen Magnetstein auch im speziellen Falle Wunder wirken würde. Mit Bangen und Staunen beobachten die beiden Schwestern den Hokuspokus, mit dem der sonderbare Arzt die vorgeblichen Arsenik-Opfer wiederbelebt. Die Augen aufschlagend, behaupten die beiden Pseudo-Patienten nun, sie sähen sich auf den Olymp versetzt und von huldreichen Göttinnen umhegt. Sofort verlangt es die Herren nach Küssen. Auch Don Alfonso und Despina versuchen Fiordiligi und Dorabella zu dieser Küsserei zu überreden, sie sei aus medizinischen Gründen geboten. Eine Knutsch-Therapie geht den Schwestern jedoch entschieden zu weit. Ihr heftiger Zorn läßt die Übrigen darüber nachdenken, ob solche Leidenschaft auch in Liebe umschlagen könnte.

Fiordiligi und Dorabella haben sich vor dem aufdringlichen Albaner-Doppel in der guten Stube in Sicherheit gebracht. Abermals werden sie von Despina aufgefordert, die Liebe »en bagatelle« zu nehmen. Und siehe da, dieses Mal treffen ihre Worte nicht auf taube Ohren. Als die Schwestern unter sich sind, verabreden sie sogar, wer sich um welchen der beiden Fremden kümmern soll: Dorabella um Guglielmo und Fiordiligi um Ferrando. Don Alfonso wiederum ruft die Mädchen in den Garten, wo sich ihnen ein neues Schauspiel bietet: Ferrando und Guglielmo bringen ihnen ein Ständchen. Daraufhin führen Despina und Alfonso die Paare zueinander und ziehen sich zurück. Recht fix werden sich Guglielmo und Dorabella einig. Es gelingt ihm, Dorabellas Medaillon mit Ferrandos Porträt durch einen Herzanhänger zu ersetzen. Ferrando hingegen glaubt bei Fiordiligi auf Granit zu beißen und zieht sich unter Vorwürfen und Liebesklagen zurück. Ihr hingegen wird klar, dem Drängen Ferrandos bald nichts mehr entgegensetzen zu können. – Danach treffen Ferrando und Guglielmo aufeinander. Während Ferrando die Unnahbarkeit Fiordiligis in höchsten Tönen preist, versucht Guglielmo seinem Freund möglichst schonend seinen Erfolg bei Dorabella beizubringen. Erst als ihm Guglielmo das Medaillon mit dem Bild präsentiert, hat Ferrando kapiert. Guglielmo gelingt es nicht, den tief bestürzten Freund mit einer Schmährede auf das ach so flatterhafte weibliche Geschlecht aufzuheitern. Vielmehr gesteht sich Ferrando ein, daß er sich immer noch zu der Geliebten hingezogen fühlt. Zunächst aber muß er den Spott Guglielmos und Don Alfonsos bes-

serwisserisches Getue über sich ergehen lassen. – Fiordiligi wiederum sieht sich damit konfrontiert, daß sich nun auch noch ihre Schwester Despinas lose Reden zu eigen gemacht hat. Für ihre Schwester und sie selbst bleibt nach Fiordiligis Vorstellung deshalb nur noch ein einziger Ausweg: Beide müssen sie ihren Verlobten aufs Schlachtfeld folgen. Bei den Reisevorbereitungen wird Fiordiligi allerdings von Don Alfonso und Guglielmo heimlich beobachtet. Kaum hat sie eine Uniform Ferrandos angelegt, als dieser selbst schon zur Stelle ist. Und endlich gelingt ihm Fiordiligis Eroberung. Nun ist Guglielmos Empörung groß und Ferrando am Spotten. In der Wut auf das ungetreue Schwesternpaar sind sie sich freilich einig. Doch da greift der Wettgewinner Alfonso ein: Er rät zu Versöhnung und Heirat und verteidigt Fiordiligi und Dorabella. Sie hätten sich nur gemäß ihrer Natur verhalten. »Così fan tutte«: So wie die beiden Schwestern trieben es ja alle Frauen. Auf diese Formel können sich die drei Männer schließlich einigen. – Inzwischen hat Despina ihre Damen zu einer Blitzheirat überredet, und alles ist für ein festliches Souper hergerichtet. Die Dienerschaft begrüßt die Hochzeitspaare, die mit einem ihr Liebesvorleben verabschiedenden Trinkspruch einander zuprosten. Da tritt auch schon der Notar herein – niemand anderes als die verkleidete Despina. Gerade ist der Ehevertrag verlesen und unterzeichnet, als sich wieder jenes Soldatenlied hören läßt, das am Morgen Guglielmo und Ferrando zu den Waffen gerufen hat. Doch dieses Mal signalisiert es ihre Rückkehr. In aller Eile wird die Tafel weggeräumt, die scheinverheirateten Liebhaber flüchten sich in ein Nebenzimmer, Despina versteckt sich ebenfalls, und die Damen harren schreckensbleich der Dinge, die da kommen. Unverkleidet treten Ferrando und Guglielmo in den Saal, sie geben sich ahnungslos und über das stumme Entsetzen ihrer Geliebten verwundert. Despina wird entdeckt und tut so, als sei sie gerade von einem Kostümball zurückgekehrt. Don Alfonso spielt Guglielmo und Ferrando den Ehevertrag zu, die sich nun künstlich über den mit Brief und Siegel beurkundeten Verrat ihrer Bräute empören. Doch für Dorabella und Fiordiligi kommt es noch schlimmer: Don Alfonso schickt Guglielmo und Ferrando geradewegs in jenes Nebenzimmer, in dem die beiden Schwestern ihre frischgebackenen Ehemänner versteckt glauben. Als aber Guglielmo und Ferrando halbverkleidet heraustreten, begreifen die Schwestern, was mit

ihnen gespielt wurde. Abermals mahnt Don Alfonso Versöhnung und Heirat an. Ob die jungen Leute nach diesem ernüchternden Tag wirklich gemäß der Schlußmoral in einem von der Vernunft geleiteten Leben zufrieden und glücklich werden können?

Stilistische Stellung

»Così fan tutte ossia La scuola degli amanti« (zu deutsch: So machen sie es alle oder Die Schule der Liebenden) lautet der vollständige Titel von Mozarts Drama giocoso, wobei das italienische »tutte« als weibliche Pluralform »alle Frauen« meint. Dieser Motto-Titel ist dem Andante Nr. 30 »Tutti accusan le donne« (Alle klagen die Frauen an) entnommen, wo sich die männlichen Protagonisten auf den Slogan »Così fan tutte« einigen, nachdem Don Alfonso die Wette gewonnen hat. Darüber hinaus schließt diese Devise das einleitende Andante der Ouvertüre, auch steuert deren Presto-Sonatensatz mit seiner kleingliedrig-nervösen Motivik abermals auf das Motto zu. Überdies verweist es auf »Le nozze di Figaro«, wo Basilio im Terzett Nr. 7 behauptet: »Così fan tutte le belle« (So machen es alle schönen Frauen). Hierbei intoniert Basilio seine Feststellung unter anderem zu einem flinken Wechselton-Motiv, das in der Flötenstimme der »Così«-Ouvertüre (T. 35 ff.) wiederkehrt.

Trotz der das Werk insgesamt prägenden Rasanz, ist »Così fan tutte« unter Mozarts Meisteroperen die intimste. Die Öffentlichkeit ist auf der Bühne nicht vorhanden, weder im Kaffeehaus während der anfänglichen Wette noch sonstwo. Lediglich wird den Schwestern Öffentlichkeit vorgetäuscht: wie im Soldatenlied zur Abreise und zur Ankunft Guglielmos und Ferrandos so als Refrainchor zu deren Ständchen oder als Dienerschaft während des Finales. In all diesen Situationen sind die Leute von außen als gekaufte Komparsen Teil des Spiels. Damit dienen selbst die Außerhaus-Szenen im Garten oder am Strand lediglich der Täuschung der jungen Frauen.

Die durch das Intrigenspiel Don Alfonsos aus der Wirklichkeit der Handlung ausgesperrte Öffentlichkeit wird sozusagen auf die Sitze im Opernhaus verlagert. Und so wird das Publikum zum Beobachter der turbulenten Handlung und erfährt hierbei sogar mehr von den Bühnenakteuren und über sie als diese voneinander. Damit setzt Mozart beim mündigen Beobachter an und macht sich hierbei zunutze, daß Opernmusik, indem sie ihre Protagonisten zum Singen bringt,

ohnehin ein emphatisches Moment eigentümlich ist. In Mozarts sublimer Partitur lernt der Hörer hierbei – und das mag seine aufs Publikum zielende Wirkungsabsicht gewesen sein – im Sinne einer Schule des Hörens die Unterscheidung der Tonfälle. Was an ihnen ist Ausdruck lauterer Innerlichkeit, wo tut sich in ihnen Überschwang, Aufgesetztheit, Ironie oder Selbststilisierung kund? Und damit erkennen die Hörer durch die Musik, was hinter den Selbsttäuschungen steckt, in denen alle Protagonisten, also nicht nur die beiden Liebespaare, befangen sind. Was soll man etwa von Don Alfonso halten, wenn er sich einerseits in dem zarten Terzettino »Soave il vento« (Sanft sei der Wind) den Segenswünschen der beiden Damen für ihre davonziehenden Liebsten vorbehaltlos anschließt, dann aber seinen nachfolgenden Rezitativ-Monolog »Non son cattivo comico« (Ich bin kein schlechter Komiker) in einem stürmisch aufbrausenden Accompagnato über die falschen Herzen der Frauen enden läßt? Steht diese Bitterkeit nicht mit seiner Selbstdarstellung eines Stoikers in Widerspruch? Ganz ähnlich läßt sich der Zynismus, mit dem Despina in ihren Buffo-Arien die Männer über einen Kamm schert, aus Erfahrungen der Kränkung und der Enttäuschung erklären.

Damit ist klar, daß die Musik Tiefenlotungen in die Charaktere vornimmt, unabhängig davon, ob sie dem Trug der Theater-auf-dem-Theater-Situationen erliegen oder diese Täuschungen selbst ins Werk setzen. Hierbei sind sie vor allem kommunikative und aufeinander reagierende Figuren. Daraus erklärt sich, daß nur 13 der 31 Nummern Arien sind, von denen wiederum lediglich drei innere Monologe darstellen. Und indem Mozart Secco-Rezitative immer wieder bruchlos in Accompagnati übergehen läßt oder Rezitative und Arien oft attacca aneinanderbindet, überspielt seine Musik gewissermaßen die Nummerngliederung, und zwar in noch virtuoserer Weise als in den vorausgegangenen Da-Ponte-Opern. Damit ist »Così fan tutte« eine der brillantesten Ensemble-Opern des Repertoires, die Situationskomik und Charakterdarstellung auf einzigartige Weise verbindet. Nicht zuletzt wird darin die Verletzlichkeit der Protagonisten und die Brüchigkeit der zwischenmenschlichen Beziehungen thematisiert. Vielleicht am eindrucksvollsten im Trinkspruch des Larghetto-Kanons im Finale »E nel tuo, nel mio bicchiero« (Und in deinem und in meinem Glas): Am harmoniesüchtigen Herzenseinklang der beiden Frauen

und Ferrandos mag sich der vierte im Bunde, nämlich Guglielmo, nicht beteiligen, so daß er in mühsam unterdrücktem Zorn verärgert dazuschengrummelt.

Ohnehin verfolgt die Musik nicht die Absicht, Don Alfonso misogyne Ansichten über die Flatterhaftigkeit der Frauen zu bestätigen. Vielmehr schafft dessen Intrige unwillkürlich einen zeitlich begrenzten Erlebnisfreiraum: Zum einen machen die Protagonisten in ihm – durchaus auch schmerzliche – Grenzerfahrungen. Zum anderen setzt diese Spielzone in ihnen eine lustvolle Lebensintensität frei, die sie vorher wohl kaum in sich verspürt haben dürften. Dank dieser Ambivalenz wird das von Don Alfonso inszenierte Arrangement von den Akteuren transzendiert, indem sie ihrer Vitalität innwerden. Diese Selbsterkenntnis unterminiert geradewegs Don Alfonso Absicht, die jungen Leute einer auf Enttäuschung gründenden und nüchternen Lebenshaltung zuzuführen, in der die Gefühle einer Vernunftsteuerung unterworfen sein sollen. Sowie so ist Alfonso pädagogischem Vorgehen ein unfaires Moment eingraviert, nämlich das der Manipulation. So bleibt die ins Partnertausch-Szenario getriebene Jeunesse dorée des Stücks letztlich fremdbestimmt. Wie sich junge Leute autonom und selbstbestimmt auf ihrer Lebensreise bewähren, diese Fortsetzungsgeschichte zu »Così fan tutte« erzählt Mozart dann in der »Zauberflöte«.

Textdichtung

Ursprünglich war Lorenzo Da Pontes Libretto, damals noch unter dem Titel »La scuola degli amanti«, für Antonio Salieri bestimmt, der bereits mit der Komposition begonnen hatte, freilich alsbald aus unbekanntem Gründen das Projekt ad acta legte. Eine Auftragsvergabe direkt durch den Kaiser Joseph II. an Mozart, überdies nach einem vom Kaiser vorgeschlagenen Plot, ist damit als Legende entlarvt. Ebenso wenig lassen sich für Da Pontes Text literarische oder sonstige Vorlagen finden, in denen das Handlungsgefüge des Operntextes bereits ausgeführt worden wäre. Freilich gibt es für die Motivkomplexe Treueprobe/Partnertausch in der Literatur von der Antike (Ovids »Metamorphosen« mit dem Procris/Cephalus-Mythos in Buch VII) über Ariosts »Orlando furioso« (1528) bis in die Gegenwart Da Pontes hinein etliche Bezüge, die einem belesenen Mann wie dem Librettisten geläufig gewesen sein dürften. Insbesondere sei in diesem Zusammen-

hang auf die damalige französische Literatur hingewiesen, etwa auf Pierre Carlet de Marivaux' Schauspiel ›La Dispute‹ (1744), auf Nicolas-Thomas Barthes Komödie ›Les Fausses Infidélités‹ (1768) und den 1782 erstmals erschienen Briefroman ›Les Liaisons dangereuses‹ von Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos, der bereits im Jahr darauf ins Deutsche übersetzt worden war. Und daß Da Pontes Titel auf Molières Komödien ›Die Schule der Ehemänner‹ (1661) und ›Die Schule der Frauen‹ (1662) verweist, ist naheliegend. Der endgültige, auf dem gedruckten Libretto verzeichnete Doppeltitel ›Cosi fan tutte ossia La scuola degli amanti‹ dürfte wiederum eine Kompromißlösung darstellen zwischen Mozarts Eintrag in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis, wo das Stück nur unter ›Cosi fan tutte‹ firmiert, und Da Pontes ursprünglichem Werktitel.

Ein dramaturgischer Kniff des Librettisten liegt darin, daß gleich am Anfang die zeitliche Begrenzung der Handlung auf einen einzigen Tag als Wettbedingung angesprochen wird. Die Zeit erscheint dadurch während des I. Akts gedrängt. Dieses Spannungsmoment tritt dann im II. Akt bis zum Beginn des Finales zugunsten von Zonen der Reflexion und der Vereinzelnung der Protagonisten in den Hintergrund. Doch nicht nur im ausgeklügelten Zeitregime zeigt sich Da Pontes librettistisches Geschick, hinzu kommt der Anspielungsreichtum des Textes. Neben dem bereits erwähnten Selbstzitat aus ›Le nozze di Figaro‹ ist im Terzett Nr. 2 mit ›l'araba fenice‹, dem arabischen Phönix, eine Referenz an Pietro Metastasio's ›Demetrio‹ (1731) eingebaut, und im Monolog Don Alfonsos in der 7. Szene zitiert Da Ponte aus der ›Arcadia‹ des Renaissance-Humanisten Jacopo Sannazaro. Bezüge zur Antike durchdringen das Libretto zuhauf, nicht zuletzt in Guglielmos Parade-Buffero-Arie ›Rivolgete a lui lo sguardo‹ (KV 584), die noch vor der Uraufführung durch ›Non siate ritrosi‹ (Nr. 15) ersetzt wurde. Selbst die klassische Juristensprache wird bemüht, wenn Despina als Notar die albanischen Fremden, weil sie deren Namen nicht kennt, Sempronio und Tizio nennt: Sempronius und Titius aber sind die im römischen Recht gebräuchlichen Namen zur Unterscheidung der in einer Rechtsangelegenheit involvierten Parteien. Überdies provozierte Despinas Hantieren im ersten Finale mit dem mesmerischen Magnetstein insbesondere in Wien das Gelächter des Publikums, da die wundersame Karriere des Doktor

Franz Anton Mesmer (1734–1815) gerade dort ihren Anfang genommen hatte.

Geschichtliches

Zur Entstehung der Komposition liegen nur wenige gesicherte Daten vor. In einem an seinen Logenbruder Michael Puchberg aufgrund von Geldnöten gerichteten Bittbrief vom Dezember 1789 teilt Mozart dem Adressaten mit: ›Künftigen Monat bekomme ich von der Direction (nach ietziger Einrichtung) 200 Ducaten für meine Oper.‹ Auf Silvester des Jahres lädt er Puchberg und Joseph Haydn ›zu einer kleinen Oper=Probe‹ ein, und ›im Jenner. 1790‹ trägt Mozart das Werk in sein ›Verzeichnuß aller meiner Werke‹ ein. Auch mit Blick auf das riesige kompositorische Arbeitspensum in Mozarts letzten Lebensjahren hält es die Forschung deshalb für wahrscheinlich, daß der Entstehungsprozeß für die Musik von ›Cosi fan tutte‹ auf den Herbst 1789 eingegrenzt werden kann. Überdies lassen zahlreiche Abkürzungen und sonstige Notationserleichterungen in der autographen Partitur-Niederschrift darauf schließen, daß Mozart unter immensem Zeitdruck arbeitete. Am 26. Januar 1790 fand die Uraufführung im ›kaiserl. königl. Nazional-Hoftheater‹ statt. Die Interpreten kannte Mozart bereits aus vorausgegangenen Produktionen, allen voran Da Pontes Geliebte Adriana Ferrarese del Bene, Mozarts Susanna in der ›Figaro‹-Wiederaufnahme von 1789, deren exorbitanter Stimmumfang nun die Rolle der Fiordiligi prägte. Die Oper war erfolgreich, so daß es zu vier Folge-Aufführungen kam. Doch verhinderte der Tod des Kaisers am 20. Februar und die folgende Zeit der Staatstrauer zunächst weitere Vorstellungen, erst im Juli und August des Jahres gelangte das Werk wieder auf den Spielplan.

Im darauffolgenden Jahr ging es in Frankfurt, Mainz, Prag, Leipzig, Dresden und auch in Amsterdam über die Bühne. Schon damals setzte eine beinahe das ganze 19. Jahrhundert anhaltende Bearbeitungswelle ein, in der das Stück, mit gesprochenen Dialogen versehen, zum deutschen Singspiel umgearbeitet wurde. Insbesondere wurde dem Libretto seine angebliche Frivolität vorgehalten. Neufassungen des Textes legten es darauf an, derlei Klippen zu umschiffen, doch etliche der Überarbeitungen glichen Verballhornungen. Auch Beethoven äußerte Vorbehalte gegen das Sujet, was ihn freilich nicht daran hinderte, an Fiordiligi Rondò aus dem II.

Akt »Per pietà, ben mio, perdona« (Ich bitte dich, Geliebter, verzeihe) für die Leonoren-Arie und am Kanon des Finales für den »Fidelio«-Kanon Maß zu nehmen.

Erst in der Münchner Inszenierung Ernst von Possarts (musikalische Leitung: Richard Strauss) von 1897 gelangte man wieder mit einer dem Original nahekommenden Übersetzung Hermann Levis – so Ulrich Schreiber – »zu einer werkgerechten Rezeption«. Daß der italienische Originaltext verbindlich wurde, ist nicht zuletzt den Salzburger Produktionen in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg zu verdanken. Seitdem wird »Così fan tutte« unter die Hauptwerke des Mozartschen Opern-Cœuvres eingereiht, wobei selbst heute noch mitunter Kürzungen in den Rezitativen vorgenommen werden oder Ferrandos Arie Nr. 24 »Ah lo veggio, quell'anima bella« (Ich sehe, diese schöne Seele) gestrichen wird. Die Inszenierungsgeschichte ist inzwischen kaum noch überschaubar. Große Aufmerksamkeit erregte Peter Sellars' 1984 erstmals in Castle Hill, Boston, gezeigte und vielfach tournierende

Inszenierung, die in einem amerikanischen Coffee-Shop der 1950er Jahre spielte. Doch auch ohne Zeit-Transfer gelangen unverstaubte Inszenierungen, etwa ebenfalls anno 1984 Willy Deckers im Schloßtheater von Drottningholm gezeigte Produktion unter der musikalischen Leitung von Arnold Östman, der im Zuge der sogenannten Originalklang-Bewegung auf historischem Instrumentarium musizieren ließ. Daß inzwischen auch auf modernen Instrumenten Mozarts Musik historisch informiert interpretiert wird, für diesen Standard setzte insbesondere Nikolaus Harnoncourt Maßstäbe, der in den zurückliegenden Jahrzehnten »Così fan tutte« mit erstklassigen Gesangsstars an den ersten Bühnen der Welt mehrfach herausbrachte, beispielsweise 2000 in Zürich in der Regie von Jürgen Flimm. Eine neue Werkdeutung gelang Ursel und Karl-Ernst Herrmanns in Salzburg erstmals 2004 gezeigter Inszenierung, in der die Frauen die Männer bei der Planung der Intrige beobachteten. Nun war für alle Beteiligten Chancengleichheit hergestellt.

R. M.

La clemenza di Tito (Titus)

Opera seria in zwei Akten. Dichtung nach Pietro Metastasio von Caterino Mazzolà.

Solisten: *Titus Vespasianus*, römischer Kaiser (Lyrischer Tenor, gr. P.) – *Vitellia*, Tochter des Kaisers Vitellius (Dramatischer Koloratursopran, gr. P.) – *Servilia*, Schwester des Sextus (Lyrischer Sopran, auch Lyrischer Koloratursopran, m. P.) – *Sextus*, Freund des Titus (Lyrischer Mezzosopran, ursprünglich Kastrat, gr. P.) – *Annius*, Freund des Sextus (Lyrischer Mezzosopran, gr. P.) – *Publius*, Anführer der Prätorianer (Charakterbaß, m. P.).

Chor: Senatoren – Abgesandte fremder Völker – Prätorianer – Liktoren – Volk (m. Chp.).

Ort: Rom.

Schauplätze: Im Haus der Vitellia – Forum mit Triumphbogen – Kaiserlicher Garten auf dem Palatinischen Hügel – Platz vor dem Kapitol – Die kaiserlichen Gärten – Großer Saal – Prachtvoller Platz vor einem Amphitheater.

Zeit: Im Jahre 79 n. Chr.

Orchester: 2 Fl., 2 Ob., 2 Kl. (I. auch Bassettklarinetten, auch Bh.), 2 Fag., 2 Hr., 2 Trp., P., Str.

Gliederung: Ouvertüre und 26 musikalische Nummern, die teils durch Secco-, teils durch Accompagnato-Rezitative miteinander verbunden sind.

Spieldauer: Etwa 2½ Stunden.

Handlung

Vitellia, die Tochter des entthronten Kaisers Vitellius, wird von dem jungen Römer Sextus geliebt. Sie ist jedoch nur unter der Bedingung bereit, ihn zu heiraten, daß er den ihr verhassten Kaiser Titus töte. Denn dieser hat sie, die einen legitimen Anspruch auf den Thron zu haben glaubt, nicht zu seiner Gattin erwählt. Der ihr hörige Sextus ist bereit, die Tat auszuführen, obwohl er einer der besten Freunde des Kaisers ist. Als sich Vitellia entfernt hat, erscheint Annius, der mit Sextus befreundet ist und dessen Schwester Servilia liebt. Sextus ist einverstanden, daß er Servilia heirate. – Auf dem Forum begrüßt das Volk mit lautem Jubel Titus. Der Kaiser dankt und bekennt, daß er es als seine höchste Pflicht erachte, Bedrängten beizustehen und Wohltaten zu erweisen. Nachdem sich das Volk zerstreut hat, gibt Titus dem Sextus seinen Entschluß bekannt, Servilia zu heiraten. Als Annius der Geliebten die Nachricht von dem Vorhaben des Kaisers überbringt, versichert sie ihn ihrer Treue

gen eine bloße Gegebenheit, dazu ohne irgend- ein Entwicklungs- oder Veränderungspotential, kurzum ein absurdes Geflecht. Dies wird vor allem im Schlußbild deutlich, wenn der Clan sozusagen in einer Endlosschleife einen sich mehrmals wiederholenden polyphonen A-cappella-Ensemblesatz intoniert, der in den späteren Handlungsverlauf bei orchestraler Begleitung teils vollständig, teils fragmentarisch hineinkollagiert wird: ein musikalisches Abbild der Erstarrung und des Nichtausbrechen-Könnens aus der von den Protagonisten als unveränderbar hingenommenen Familienstruktur. Das eigentliche Thema des Stücks ist aber ein anderes und ein eminent theatermäßiges obendrein: das geradezu surreal anmutende Spiel mit verschiedenen Wirklichkeitsebenen, je nach Auffassung der auf der Bühne agierenden Personen. So driftet etwa Amelia in rasenden Koloraturen in eine andere, letztendlich todbringende Parallelwelt ab, die mit der der übrigen Bühnenfiguren nichts mehr zu tun hat; die der familiären Enge entflohene Marta erzählt in lyrischer Emphase von ihrem geglückten Leben als Künstlerin, die sich in den Theaterrollen, die sie verkörperte, selbst gefunden hat. Hinzu kommt die Theater-auf-dem-Theater-Situation der Zaubervorführung. Ein wesentliches Spannungsmoment des Stücks resultiert daraus, daß für das Opernpublikum Calogeros Verhalten nicht mit letzter Gewißheit einzuschätzen ist: Ist ihm wirklich durch das Spiel mit der Illusion die Sicherheit darüber abhanden gekommen, in welcher Wirklichkeit er sich tatsächlich aufhält? Indessen lernt Calogero, damit umzugehen, welche Wirklichkeit wann gelten soll. Und dadurch gewinnt er Macht über die übrigen Personen, die sich seinem Wirklichkeitsempfinden anpassen und in der von ihm als gültig bestimmten Wirklichkeitssphäre ihr Leben fristen müssen. Selbst der Illusionist Otto Mavuglia. War er anfangs derjenige, der die übrigen Personen manipulierte, so findet er schließlich in Calogero seinen Meister und muß sich ihm fügen.

Wie bereits in Trojahns vorausgegangenen Opernkompositionen finden sich auch hier leitmotivische Bezüge, oft personengebunden. Das wird insbesondere ohrenfällig, wenn Calogero sich anschickt, die Schatulle zu öffnen. Hier kommt es zu Motivwanderungen aus der Begegnung Martas mit Otto in die Schlußszene. Und wie auch in den früheren Werken ist das Melos aus der emphatischen Textdeklamation der Pro-

tagonisten entwickelt. Von der an Strauss' ›Ariadne auf Naxos‹ sich orientierenden kammermusikalischen Orchesterbesetzung und dem ironischen ›Rosenkavalier‹-Zitat »Die Zeit, die ist ein sonderbar Ding« im 2. Bild einmal abgesehen, läßt sich die Lust des Komponisten an Anspielungen vor allem assoziativ wahrnehmen. Die bläserdominierten Risoluto-Ritornelle, die in die Zauberszene des 2. Bildes eingestreut sind, um Varieté-Atmosphäre heraufzubeschwören, lassen an Strawinsky denken. Die ironische Absicht ist hier ebenso evident wie in Zairas Habanera, als sie Otto auf das Verschwinden Martas aufmerksam macht. Gleichfalls waltet Ironie im Schlußbild, wenn Calogero zum Zeichen seines nichtvorhandenen Wahnsinns Arturo mit einem »Valzer Inglese« auf den Lippen zum Einkaufen schickt. Einen besonderen Kunstgriff gestattet sich Trojahn mit der Bühnenmusik von Klarinette, Akkordeon und Tuba, zum einen im 3. Bild, zum anderen als Ausblendungsmusik ganz zum Schluß. Mit ihr bringt er eine weitere Wirklichkeitssphäre ins Spiel, denn in diesen der Bühnenrealität zugehörigen Musiken werden zwei Abschiedsszenarien verklammert: Martas Trennung von Mariano und Calogeros Situation nach dem Verzicht auf Marta.

Textdichtung

Dem Libretto hat Christian Martin Fuchs das gleichnamige Stück von Eduardo De Filippo (1900–1984) aus dem Jahr 1948 zugrunde gelegt, das der Autor 1964 auch verfilmt hatte. Fuchs strich etliche Personen, und mittels Figurenkompositionen begrenzte er die Personenzahl. Dem Di-Spelta-Clan kommt gegenüber der Vorlage größere Bedeutung zu, überdies sind die innerfamiliären Verhältnisse im Libretto noch verlogener als im Sprechstück. Amelias Todesszene (im Schauspiel ein Backstage-Ereignis) rückt in den Vordergrund. Die Figur der Marta als Künstlerin ist sogar ganz eigenständig entwickelt. Vor allem geht die Regie in der Vorlage erst sehr viel später von Otto auf Calogero über. Den argumentativen Realismus in der Dialogführung des Theaterstücks ersetzte Fuchs, von einer amüsanten Hommage an Fellinis ›Casanova‹ im 2. Bild einmal abgesehen, vor allem durch eine poetische Diktion. Sie ermöglichte dem Komponisten, in das groteske Geschehen Zonen verinnerlichter Selbstreflexion einzufügen, in denen geradewegs neoromantische Valeurs zum Tragen kommen. Mitunter sind die Beziehungen zwischen den Pro-

tagonisten – etwa zwischen Amelia und Arturo oder zwischen Marta und Otto – nur angedeutet, so daß sie eine rätselhafte Atmosphäre umgibt.

Geschichtliches

»La Grande Magia« entstand zwischen 2006 und 2008 als Auftragswerk der Sächsischen Staatsoper Dresden. Das Werk wurde in der Semperoper am 10. Mai 2008 unter der musikalischen Leitung von Jonathan Darlington in einer Inszenierung von Albert Lang und in der Ausstattung

Rosalies mit Marlis Petersen als Marta, Rainer Trost als Calogero und Urban Malmberg als Otto uraufgeführt. 2012 wurde das Stück in Gelsenkirchen im Musiktheater im Revier nachgespielt. Dieses Mal dirigierte Lutz Rademacher, und im Bühnenbild von Dieter Richter führte Gabriele Rech Regie. Die Hauptpartien waren nun mit Alfia Kamalova (Marta), Daniel Magdal (Calogero) und mit Urban Malmberg abermals als Otto besetzt.

R. M.

Orest

Musiktheater in sechs Szenen, frei nach Euripides. Dichtung vom Komponisten.

Solisten: *Orest* (Heldenbariton, gr. P.) – *Menelaos* (Charaktertenor, m. P.) – *Apollon/Dionysos* (Hoher lyrischer Tenor, m. P.) – *Hermione* (Hoher lyrischer Koloratursopran, m. P.) – *Helena* (Lyrischer Koloratursopran, m. P.) – *Elektra* (Dramatischer Mezzosopran, gr. P.).

Chor: 8 Männer von Argos (4 Tenöre, 4 Bässe, kl. Chp.) – 6 Frauenstimmen aus dem Off (4 Soprane, 2 Alte, über Lautsprecher in den Saal übertragen, gr. Chp.).

Ort: Argos.

Zeit: Unbestimmt, mythisch, während des Übergangs vom Matriarchat zum Patriarchat.

Orchester: 3 Fl. (2 Picc., 1 Afl.), 2 Ob., 1 Eh., 1 Heckelphon, 1 Kl., 1 Bkl., 1 Kbkl., 2 Fag., Kfag., 4 Hr., 3 Trp., 2 Pos., 1 Kpos., P., 3 Schl., 2 Hrf., Str.

Gliederung: Durchkomponierte Szenenfolge mit orchestralem Intermezzo nach der 4. Szene.

Spieldauer: Etwa 1 Stunde 20 Minuten.

Handlung

Vorgeschichte: Nachdem Klytämnestra gemeinsam mit ihrem Liebhaber in Mykene ihren aus dem Trojanischen Krieg heimkehrenden Gatten Agamemnon erschlagen hatte, rächte Orest auf Drängen seiner Schwester Elektra den Tod des Vaters an der Mutter. Nach deren Ermordung flohen die Geschwister ins benachbarte Argos, wo ihnen die Bürger mit der Steinigung drohen. – Orest ist gepeinigt von den Erinnerungen an die Untat. Gellend scheinen die Rachegöttinnen nach ihm zu rufen, und Orest versucht sich seiner Gewissenslast zu entledigen, indem er sich als Werkzeug göttlicher Bestimmung sieht: Apollon und Dionysos, die ihm als zwei Erscheinungsfor-

men eines göttlichen Willensprinzips vors geistige Auge treten, hätten ihn zu dem Verbrechen verleitet. Der eine, um das Matriarchat durch das Patriarchat zu ersetzen, der andere, um ihn mit der Aussicht auf Ruhm zu ködern. Orest sinkt delirierend zurück. – Klytämnestras Schwester Helena ist inzwischen zusammen mit ihrem Mann Menelaos aus Troja nach Griechenland zurückgekehrt. Nun trifft sie auf ihre Nichte Elektra, die ihre Tante aufgrund ihrer verheerenden Rolle als Auslöserin des Trojanischen Krieges verachtet. Empört weist Elektra Helenas Ansinnen zurück, eine von Helenas Haarsträhnen gemäß überkommener Sitte auf Klytämnestras Grab zu legen, da sich Helena selbst aus Furcht vor dem Volkszorn dort nicht hintraut. Helenas Tochter Hermione, einst von ihrer Mutter in Griechenland zurückgelassen und nun das erste Mal ihr wieder bezeugend, zeigt sich hingegen willig, den Wunsch der Mutter zu erfüllen. – Menelaos versucht, Orest zur Flucht aus Argos zu bewegen. Er verweigert den Geschwistern seinen Schutz, weil er sich von den Argivern zum König ihrer Stadt wählen lassen will. Aufgebracht über den Opportunismus ihres Onkels, hofft Elektra auf den Tod von Menelaos und seiner Frau. Menelaos will mit dem von Gewaltphantasien besessenen Geschwisterpaar nichts zu tun haben und macht sich davon. – Orest und Elektra bleiben zurück. Sie beklagen ihr Schicksal: Dieses habe ihnen die Pflicht, den Vater zu rächen, auferlegt, so daß ihnen die Hoffnung auf ein glückliches Leben abhanden gekommen sei. Währenddessen ist Orest abermals in einen Erschöpfungszustand gefallen, wird aber von einem auf weitere Mord-

taten drängenden Alptraum wieder in den Wachzustand getrieben. Elektra, die in ihrem Gerechtigkeitswahn nicht einmal vor Sippenhaft zurückschreckt, hetzt Orest nun gegen Helena und sogar gegen die durch Verbrechen unbelastete Hermione auf und zieht den widerstrebenden Bruder mit sich fort. – Hermione ist von Klytämnestras Grab zurückgekehrt und überdenkt traurig die von Mord und Totschlag geprägte Geschichte ihres Familiencamps. Sie fürchtet, dieser Gewaltspirale ebenfalls zum Opfer zu fallen. Auf der Suche nach einem Ausweg bietet ihr die selbstverliebte Lebensgestaltung ihrer Mutter keine Orientierung. Als diese sich ihr nähert, will sich Hermione gemeinsam mit der Mutter im Palastinneren verbergen, um dort abzuwarten, was kommt. Doch Orest stürzt auf Helena zu und tötet sie, während Elektra Hermione überwältigt und festhält. Diese aber wendet sich Orest zu und bittet ihn, sie anzusehen. – Männer von Argos und der entsetzte Menelaos treten hinzu, und Elektra fordert weiterhin den Tod Hermiones. Doch auf Hermione blickend sieht Orest von seinem Mordvorhaben ab. Die Szene erstarrt, bevor Elektra Hermione erwürgen kann: Tanzend tritt Dionysos in Erscheinung und versetzt Helena – unter gleißendem Licht in ein Sternbild verwandelt – ans Firmament. In der Gestalt des Apollon will der Gott Orest als Herrscher über Argos einsetzen. Der aber lehnt ab, selbst als der Gott – wieder in der Gestalt des Dionysos – ihm Herrscherruhm in Aussicht stellt. Statt dessen wendet sich Orest Hermione zu. Gemeinsam mit ihr verläßt er Argos, während die nach Sühne verlangenden »Orest«-Rufe der hereindringenden Frauenstimmen schwächer werden.

Stilistische Stellung

Orest ist Trojahns erste vollendete Oper mythischen Inhalts, nachdem ein auf Tankred Dorsts »Merlin« basierendes Opernprojekt Fragment geblieben ist. Kamen in den vorausgegangenen Opern immer wieder Grotteske und Ironie zum Tragen, so nun der hohe Ton der Tragödie. Und so gelang Trojahn in diesem »Musiktheater in sechs Szenen« – so der Untertitel – ein Werk von großer Dichte und Geschlossenheit, indem der Komponist den Schmerzensmann Orest ins Zentrum des Stücks stellte. So sind etwa die »Orest«-Rufe der Frauen aus dem Off, die wie Schreckensritornelle die Komposition durchziehen und per Surround-Lautsprecher zugespielt werden, ebenso Kopfgeburten des durch den Mord an der Mutter

traumatisierten Orest wie die Erscheinungen des Doppelgottes Apollon/Dionysos. Indem er sich von den Göttern zu dem Verbrechen angestiftet glaubt, will Orest sich seiner Gewissenslast entledigen, ohne daß ihm das gelingt. Vielmehr führt ihn seine Verstörung in die Erschöpfung und an den Rand des Sprachverlusts. Die übrigen Protagonisten scheinen wie Kometen um die Titelfigur zu kreisen. Dennoch entwickeln sie ein klares Profil: Menelaos als Opportunist, Helena als selbstverliebte ehemalige Schönheit, die sanftmütige Hermione, die Orest aus seiner Selbstbezüglichkeit löst, indem sie ihn dazu bringt, sie anzusehen. Elektra wiederum ist eine Fortschreibung von Richard Strauss' Elektra: Sie wird bei Trojahn zu einer von Gewaltphantasien besessenen Terroristin, die den Bruder schließlich sogar zum Mord an Helena und ihrer Tochter treibt. In einem instrumentalen Intermezzo im $\frac{15}{8}$ -Takt wird die Mordabsicht in ostinater, maschinenhafter Motivik virulent, als würde sie sich schmerzhaft in die Köpfe der Protagonisten einhämmern. Zum Eindruck der Geschlossenheit trägt der Gebrauch von Leitmotiven bei. So übernimmt Trojahn aus Strauss' bereits erwähnter »Elektra« das Beil-Motiv. Doch auch Hermiones leitmotivische Wendung, wenn sie von ihrer »schönen Mutter« spricht, ist – zumindest in textlicher Hinsicht – eine Verbeugung vor Strauss/Hofmannsthal, dieses Mal vor der »Ägyptischen Helena«. Noch weitere Strauss-Anspielungen – etwa die Besetzung des Heckelphons – fallen ins Ohr. Dennoch steht »Orest« nicht in der Strauss-Nachfolge. Die Konfliktlage des Stücks – Orests Versuch, sich aus der die Handlung bestimmenden Gewaltmechanik zu befreien – ist von Trojahn nämlich ganz eigenständig entwickelt. Demgemäß setzt der Komponist an den Schluß der Oper einen »Madrigal der Erstarrung« genannten Ensemblesatz, aus dem gegen Ende Orest und Hermione gleichsam heraustreten, um die Stadt zu verlassen.

Textdichtung

Sich orientierend am Handlungsang der 408 v. Chr. uraufgeführten »Orestes«-Tragödie des Euripides, hat Trojahn, der hier sein eigener Textdichter ist, insbesondere das kolportagehafte Ende seiner Vorlage stark modifiziert. Auch verwandelte er Euripides' Apollon, der dort als Deus ex machina auftrat, in die Doppelgestalt Apollon/Dionysos, die eine Imagination der Titelfigur ist. Als Apollon dringt sie auf die Einhaltung der

Tradition und der göttlichen Weisungen. In diesem Zusammenhang wird eine kühne Deutung des Mythos evident, zu der sich Trojahn von Robert von Ranke-Graves hat anregen lassen: Danach trage sich die Handlung nach einem Paradigmenwechsel weg vom Patriarchat und hin zum Patriarchat zu, dem Klytämnestra zum Opfer gefallen sei, da sie nach früher geltender Auffassung das Recht zum Gattenmord gehabt habe. Deshalb läßt Trojahn seinen die patriarchale Neuzeit propagierenden Apollon sagen: »Die Macht der Mütter, sie ist dahin.« In ihrer Ausprägung als Dionysos lockt die göttliche Doppelgestalt wiederum mit der Verheißung ewigen Nachruhms, damit Orest weiterhin gemäß den mythischen Handlungsvorgaben agiere. Die aus dem Euripides-Stück entlehnte Metamorphose der toten Helena zum Sternbild dient als Beispiel für solche Belohnung. Der Doppelgott Apollon/Dionysos ist damit eine Allegorie der Unfreiheit durch kulturelle Prägung. Hierin wird deutlich, daß Trojahns ›Orest‹ eine über die antike Stoffvorlage hinausgreifende theatrale Parabel ist, in der die Gültigkeit von Wertmaßstäben und Normen und ihre Prägekraft aufs Individuum zum

einen und das Streben des Individuums nach Freiheit und Selbstbestimmung zum anderen gegeneinanderstehen.

Geschichtliches

Trojahn erhielt den Auftrag für den ›Orest‹ von der Niederlandse Opera, und so fand die Uraufführung am 8. Dezember 2011 unter der musikalischen Leitung von Marc Albrecht in der Regie von Katie Mitchell und mit Dietrich Henschel in der Titelrolle in Amsterdam statt – ein Ereignis, über das nicht nur die Fachpresse, sondern auch überregionale Medien berichteten. In der Zeitschrift ›Opernwelt‹ wurde die Produktion zur ›Uraufführung des Jahres‹ gekürt. Die deutsche Erstaufführung ging Anfang Februar 2013 in der Staatsoper Hannover (Dirigent: Gregor Bühl, Inszenierung: Enrico Lübbe) mit Björn Waag als Orest über die Bühne. Ende Oktober 2014 folgte die österreichische Premiere durch die Neue Oper Wien unter der musikalischen Leitung ihres Intendanten Walter Kobéra. Regie führte Philipp M. Krenn, und Klemens Sander gab den Orest.

R. M.

Pjotr I. Tschaikowskij

* 7. Mai 1840 in Kamsko-Wotkinsk (Gouvernement Wjatka), † 6. November 1893 in St. Petersburg

Eugen Oegin (Jewgeni Onjegin)

Lyrische Szenen in drei Aufzügen. Dichtung von Konstantin S. Schilowskij.

Solisten: *Larina*, Gutsbesitzerin (Dramatischer Mezzosopran, m. P.) – *Tatjana* (Jugendlich-dramatischer Sopran, auch Lyrischer Sopran, gr. P.) und *Olga* (Mezzosopran, auch Alt, m. P.), deren Töchter – *Filipjewna*, Amme (Spielalt, m. P.) – *Eugen Oegin* (Kavalierbariton, gr. P.) – *Lenskij* (Lyrischer Tenor, gr. P.) – *Fürst Gremm* (Seriöser Baß, m. P.) – *Ein Hauptmann* (Baß, kl. P.) – *Saretskij* (Charakterbaß, kl. P.) – *Triquet*, ein Franzose (Spieltenor, auch Charaktertenor, kl. P.) – *Gillot*, Kammerdiener (Stumme Rolle).

Chor: Landleute – Ballgäste – Gutsbesitzer – Offiziere (m. Chp.).

Ballett: Walzer, Mazurka, Polonaise und russischer Tanz.

Ort: Die Handlung spielt teils auf einem Landgut, teils in St. Petersburg.

Schauplätze: Garten, links Haus mit Terrasse, rechts schattiger Baum, im Hintergrund zerfallener Zaun, Ausblick auf Dorf und Kirche – Einfaches Zimmer – Garten mit dichten Sträuchern, eine alte Bank und schlecht gepflegte Beete – Saal, in der Mitte Kronleuchter, an der Seite Wandleuchter – Eine an einem mit Bäumen bewachsenen Flußufer liegende Dorfwassermühle, Winterlandschaft – Seitensaal eines reichen, vornehmen Hauses in St. Petersburg – Empfangszimmer im Haus des Fürsten Gremm.

Zeit: Im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts.

die Feuer, die das Bankett beleuchten, auslöscht. In der entstehenden Verwirrung erneuert Ezio seinen Vorschlag zur Teilung der Macht, aber Attila weist ihn erneut ab. Foresto seinerseits vertraut Odabella an, er werde Attila mit einem vergifteten Becher Weines töten. Doch Odabella fühlt sich dadurch in ihrer Rache geprellt. Als die Feuer wieder entzündet sind, will Attila auf das Wohl Wotans trinken, doch Odabella hält ihn zurück und erklärt, der Wein sei vergiftet. Als Attila wütend zu wissen verlangt, wer dies getan habe, tritt Foresto vor. Der Hunnenkönig will ihn töten lassen, doch Odabella verlangt, er solle Foresto in ihre Hand geben, da sie ihn gerettet habe. Attila, der Odabella auf seiner Seite glaubt, stimmt ihr zu, ja, er schwört, er wolle sie aus Dankbarkeit zu seiner Frau machen. Odabella drängt Foresto zur Flucht, und dieser schwört Rache gegen ihre vermeintliche Untreue. Die Hunnen aber verlangen von ihrem König, gegen die verräterischen Römer wieder den Kampf aufzunehmen.

Foresto ist, von Zweifeln zerrissen, in der Nähe des Hunnenlagers im Wald geblieben. Am frühen Morgen muß er von Uldino erfahren, daß die Hochzeitsvorbereitungen in vollem Gange sind. Ezio eilt herbei und teilt ihm mit, die römischen Truppen stünden bereit, um auf ein Zeichen von ihm loszuschlagen. Odabella hat sich vom Festzug abgesondert: sie ist verwirrt und bittet den Geist ihres Vaters um Verzeihung, daß sie jetzt seinen Mörder heirate. Foresto erklärt ihr, nun käme die Reue zu spät, sie aber entgegnet ihm, daß sie nur ihn stets geliebt habe. Attila kommt auf der Suche nach seiner Braut, und als er sie bei Foresto und Ezio findet, klagt er alle der Undankbarkeit und des Verrates an: Odabella, die er zu seiner Königin gemacht habe, Foresto, dem er das Leben geschenkt habe, Ezio, um dessen wegen er Rom verschont habe. Doch alle drei antworten ihm voller Haß, und als aus dem Lager das Getümmel der angreifenden Römer dringt, ersticht Odabella den Hunnenkönig. Begeistert feiern die Römer ihre Rache.

Stilistische Stellung

Die chronologische Stellung des ›Attila‹ zwischen ›Ernani‹ und ›Macbeth‹ ist zugleich auch eine stilistische: in vielen Details greift der Komponist auf die »rauhe Risorgimento-Schreibweise« (Julian Budden) zurück, in anderen findet er bereits

zu ausgeformten, arienübergreifenden Szenen. Eindrucksvoll sind die grandios-bestimmten Chöre, zumal in der Doppelchörigkeit von Hunnen und Römern, die Arien sind gekennzeichnet durch elegante Führung und rhythmische Energie; eine feinere Personencharakterisierung allerdings bleibt aus; dies mag auch an der dramaturgisch nicht gerade gelungenen Handlungsführung liegen.

Textdichtung

Um 1844 lernte Verdi das 1808 geschriebene ›Attila‹-Drama des deutschen Romantikers Zacharias Werner kennen und erkannte sogleich – zumal in den an griechische Tragödien angelehnten Chören – die Eignung für die Veroperung; er beauftragte Temistocle Solera, der für ihn gerade den Text zu ›Giovanna d'Arco‹ geschrieben hatte, mit der Ausarbeitung des Librettos, doch verließ dieser Italien, bevor der Text beendet war, so daß Piave den III. Akt vollendete. Der Spannungsabfall, der hier dramaturgisch und in der Personenkonstellation zu verzeichnen ist, mag zum einen auf Piave zurückzuführen sein, zum anderen auf Verdis Drang zur Kürze, die das Geschehen hier fast überstürzt erscheinen läßt.

Geschichtliches

›Attila‹ wurde am 17. März 1846 im Teatro La Fenice uraufgeführt. Die Premiere war kein voller Erfolg, und die Presse reagierte eher kühl, doch nach und nach faßte das Werk in Italien Fuß, so daß der englische Impresario Benjamin Lumley, der später die ›Räuber‹ in Auftrag gab, schreiben konnte: »Vielleicht hat keines von Verdis Werken mehr Begeisterung in Italien ausgelöst und den glücklichen Komponisten mit mehr Lorbeeren gekrönt.« Patriotische Begeisterung erzeugte stets Ezios Forderung an Attila: »Avrai tu l'universo, resta l'Italia a me.« Außerhalb Italiens kam ›Attila‹ bereits 1847 in Kopenhagen, Lissabon und Madrid heraus, 1848 in London, 1849 in Konstantinopel und 1850 in New York. In Wien wurde das Werk zuerst am 11. Juni 1851 gespielt, die deutsche Erstaufführung fand am 12. Februar 1854 in Stuttgart statt. In den letzten Jahren hat man sich auch außerhalb Italiens wieder an das Werk erinnert; so gab es 1980 Aufführungen an der Wiener Staatsoper, aber auch in Flensburg und St. Gallen.

W. K.

Macbeth

Oper in vier Akten. Text von Francesco Maria Piave und Andrea Maffei nach William Shakespeare.

Solisten: *Duncan*, König von Schottland (Stumme Rolle) – *Macbeth* (Heldenbariton, gr. P.) und *Banco* (Seriöser Baß, m. P.), Anführer des königlichen Heeres – *Lady Macbeth*, Macbeths Frau (Dramatischer [Mezzo-]Sopran, gr. P.) – *Kammerfrau der Lady Macbeth* (Mezzosopran, auch Sopran, kl. P.) – *Macduff*, schottischer Edler (Jugendlicher Heldentenor, m. P.) – *Malcolm*, Sohn Duncanos (Lyrischer Tenor, m. P.) – *Fleanzio*, Sohn Bancos (Stumme Rolle) – *Ein Diener Macbeths* (Baß, kl. P.) – *Arzt* (Baß, kl. P.) – *Ein Mörder* (Baß, kl. P.) – *Ein Herold* (Baß, kl. P.) – *Drei Erscheinungen* (Sopran, Sopran, Baß) – *Bancos Geist* (Stumme Rolle) – *Hekate*, Göttin der Nacht (Tanzrolle).

Chor: Hexen – Boten des Königs – Schottische Edle und Flüchtlinge – Mörder – Englische Soldaten – Luftgeister (gr. Chp.).

Ballett: Ballett der Hexen und Luftgeister (III. Akt).

Ort und Zeit: Schottland im 11. Jahrhundert.

Schauplätze: Wald – Vorhalle in der Burg Macbeths – Burggemach – Park, in der Ferne Macbeths Burg – Prunksaal – Dunkle Höhle – Öde Landschaft an der Grenze von Schottland und England, in der Ferne der Wald von Birnam – Zimmer in Macbeths Burg – Burgsaal – Weite Ebene, von Höhen und Wäldern umgeben.

Orchester: Picc., Fl., 2 Ob., Eh., 2 Kl., Bkl., 2 Fag., Kfag., 4 Hr., 2 Trp., 3 Pos., Cimbasso (auch Kbt.), P., Schl., Hrf., Str. – Bühnenmusik auf der Szene: Banda; unter der Szene: 2 Ob., 6 Kl., 2 Fag., Kfag.

Gliederung: Vorspiel und 15 Nummern.

Spieldauer: 2½ Stunden.

Handlung

Drei Gruppen von Hexen erscheinen nacheinander unter Blitz und Donner. Sie erzählen sich, welches Unwesen sie am Tag getrieben haben. Trommeln kündigen die Ankunft Macbeths und Bancos an, die siegreich aus der Schlacht zurückkehren. Die Hexen weissagen Macbeth, er werde erst Herr von Cawdor und bald darauf König von Schottland, Banco aber später der Vater von Königen sein. Gleich nachdem die Hexen verschwunden sind, melden Boten, Macbeth sei vom König zum Nachfolger des als Rebell hingerichteten Herrn von Cawdor erhoben worden. Banco und Macbeth erkennen mit Schauer, daß

die Weissagungen zutreffen. Die Hexen kehren zurück. Sie triumphieren: Ihr Schicksalspruch wird sich erfüllen. – Die machtgierige Lady bestärkt Macbeth in seinen Hoffnungen und Wünschen und ist entschlossen, den Zögernden zum Königsmord anzustacheln. Als bald darauf der König auf Macbeths Burg übernachtet, nutzt sie die günstige Gelegenheit, faßt den Entschluß zur Tat und überredet den Gatten zum Mord. – Dem Willen seiner Frau vermag Macbeth nicht zu widerstehen. Seine Sinne sind von Angstvisionen gepeinigt. Als die Glocke Mitternacht schlägt, ersticht er den schlafenden König. Nach der Tat kommen ihm Gewissensbisse. Aber die Lady verhöhnt ihn und vollendet den Plan, indem sie nochmals ins Zimmer des Königs geht, um den Verdacht auf die Wache zu lenken. Mit blutbefleckten Händen kehrt sie zurück. Heftige Schläge ans Burgtor kündigen den Morgen an. Macduff entdeckt als erster das Verbrechen. Er ruft das ganze Schloß herbei. Alle – selbst das heuchlerisch einstimmende Paar – verfluchen den unbekanntem Mörder und flehen die Rache des Himmels herab.

Macbeth hat das Ziel erreicht und ist König. Den Verdacht der Täterschaft lenkt er auf Duncanos Sohn Malcolm, der nach England geflohen ist. Noch aber lebt Banco, dessen Erben die Hexen den Thron geweissagt haben. Die Lady überredet ihren Mann, auch Banco und dessen Sohn Fleanzio zu beseitigen. – Bevor Banco aus Schottland fliehen kann, wo Unglück und Verbrechen herrschen, fällt er gedungenen Häschern, die ihm im nächtlichen Burgpark auflauern, zum Opfer. Nur Fleanzio entkommt lebend aus dem Hinterhalt. – Am selben Abend haben Macbeth und die Lady zum Bankett geladen. Der unfrohen Stimmung tritt die Lady mit einem Trinkspruch entgegen. Als Macbeth mit heuchlerischer Miene das Fehlen Bancos bedauert, erscheint – nur für ihn sichtbar – Bancos Geist. Er reagiert mit wirren Gesten und verräterischen Worten und kommt erst wieder zu sich, als der Geist verschwindet. Als der Geist abermals erscheint, verliert Macbeth vollends die Fassung. Die Ahnungen der Gäste um Macbeths Verbrechen verdichten sich zur Gewißheit.

In seiner Angst beschließt Macbeth, die Hexen in ihrer dunklen Höhle aufzusuchen. Er beschwört

die Geisterwesen, ihm die Zukunft zu enthüllen. Drei Erscheinungen verkünden ihm, vor Macduff solle er sich hüten, beruhigen ihn dann aber mit der Weissagung, daß keiner, der von einem Weib geboren sei, ihm schaden könne und daß er unbesiegt bleibe, bis der Wald von Birnam wie ein Heer gegen ihn anrücke. Auf die Frage, ob sein Thron sicher sei, ziehen zu geheimnisvoller unterirdischer Dudelsackmusik sieben Könige aus Bancos Geschlecht stumm an Macbeth vorüber, als achter und letzter Banco selbst, der einen Spiegel in der Hand hält. Als der verstörte Macbeth mit dem Schwert gegen die Erscheinungen losstürmt, verkünden ihm die Hexen, daß Bancos Nachkommen leben werden. Da erkennt er, daß er verloren ist, und bricht ohnmächtig zusammen. Luftgeister bringen ihn ins Leben zurück. Die Lady findet Macbeth in völliger Verstörung. Doch es gelingt ihr, seinen Mut wieder anzufachen. Beide beschließen, Bancos Sohn und Macduffs Familie zu beseitigen.

An der Grenze von Schottland und England, nahe dem Wald von Birnam, haben die schottischen Flüchtlinge ihr Lager aufgeschlagen und beklagen ihre in die Hände von Verbrechern gefallene Heimat. Macduff trauert um seine Familie und schwört dem Tyrannen Rache. Unter Trommelwirbel tritt Malcolm als Anführer einer englischen Streitmacht gegen Macbeth auf. Er befiehlt seinen Soldaten, Äste abzureißen und diese als Deckung beim Sturmangriff vor sich herzutragen. – Im Schloß ist die Lady unter der übergroßen Last ihrer Untaten zusammengebrochen. Ihre Sinne sind verwirrt, nachtwandelnd versucht sie wieder und wieder, das vom Mord an ihren Händen klebende Blut wegzuwaschen. – Währenddessen erkennt Macbeth im Burgsaal die Sinnlosigkeit seines Lebens: Der Fluch des Mordes wird ihn bis ins Grab verfolgen. Auf die Nachricht vom Tod der Lady reagiert er mit verächtlicher Gleichgültigkeit. Macbeth ahnt, daß die höllische Weissagung wahr gesprochen hat. – Die feindliche Armee, mit Ästen des Waldes von Birnam getarnt, rückt vor. Schlachtenlärm ertönt. Macbeth erfährt, daß Macduff aus dem Schoß seiner Mutter geschnitten wurde, stellt sich zum Zweikampf und stirbt hinter der Szene. Alle huldigen Malcolm, dem neuen König.

Stilistische Stellung

»Macbeth« ist Verdis erster konsequenter Versuch, unter den Bedingungen der »solite convenienze«, den »gewohnten Regeln« des italienischen Melo-

dramma, ein musikalisches Drama zu erschaffen. Zwar hält er sich weithin an die formalen Vorgaben der in der Regel vierteiligen Anlage der musikalischen Nummern, aber er behandelt sie, wenn nötig, mit großer Freiheit. Die Neuerungen betreffen dabei gleichermaßen die Anlage der Szenen wie die Disposition des Ganzen, die planvolle Tonartendisposition, die außerordentlich subtile Instrumentation, nicht zuletzt die ganz im Dienst der Charakterzeichnung stehende vokale Schreibweise, die grundsätzlich von einer Gleichberechtigung von Wort und Melodie ausgeht. Sein Ziel war es, außergewöhnliche Charaktere und außergewöhnliche Leidenschaften in einer neuartigen musikalischen Sprache zu artikulieren. Das zeigt sich insbesondere an zwei Nummern, auf deren Bedeutung Verdi selbst immer wieder hingewiesen hat: dem Duett Lady/Macbeth im I. Akt, in dem der verstörte Macbeth den Mord an Duncan gesteht, und der Nachtwandelszene der Lady im IV. Akt. Neuartig an dem Duett wie schon an dem vorausgehenden, formal völlig freien Monolog Macbeths ist, daß jede Wendung im Text auch einen neuen musikalischen Gedanken hervorbringt – eine musikalisch-szenische Gestik, die sich bis in die detaillierten Vortragsanweisungen der Gesangspartien erstreckt. Verdi – das ist sicher die folgenreichste Abweichung von Shakespeare – verändert die Paarkonstellation. Während er beim ängstlich-schuldbewußten Macbeth die schwächlichen Züge verstärkt, hebt er an der ihn beherrschenden Lady die männlichen Charaktereigenschaften hervor und verkehrt damit die Rollentypologie des aktiven Helden und der passiven Primadonna ins Gegenteil. Das schlägt auch im Gesang der Lady durch, etwa im großspurig intonierten Trinklied mit seiner gequält-verlogenen Fröhlichkeit oder in der für Paris nachkomponierten düsteren Arie »La luce langue«. Auf jeden im vordergründigen Sinn »schönen« Gesang verzichtet Verdi auch in der Nachtwandelszene, in der die Lady im Traum alle begangenen Verbrechen enthüllt. Die traditionelle Wahnsinnsszene der italienischen Opernromantik erscheint hier in neuer Gestalt – keine schöne, gar sinnlich berückende, sondern eine häßliche, gerade in ihrer Häßlichkeit aber erschütternde Musik, die den psychischen Zerfall der Lady mit fast klinischer Genauigkeit festhält. Dagegen bleiben die Soloszenen der Nebenfiguren Banco und Macduff, so wirkungssicher sie auch komponiert sind, ganz im Rahmen der Konventionen, während die für

das Melodrama obligatorischen Finalensembles des I. und II. Aktes durchaus originell behandelt sind. Neuartig schließlich ist auch der Hexenchor – für Verdi neben den beiden Protagonisten die dritte Hauptrolle. Wie bei Shakespeare sind die Hexen beides: vulgär und geschwätzig, zugleich aber auch erhaben und prophetisch. Vor allem in der Introdution des I. Aktes, aber auch zu Beginn des III. Aktes schlagen sie mit ihrer kalkulierten, tänzerisch beschwingten Häßlichkeit einen ausgesprochen schrillen, geradezu provozierenden Ton an. Ihre prophetische Magie dagegen hat Verdi überall dort musikalisch originell und dramatisch überzeugend eingefangen, wo die Handlung eine freiere Gestaltung erlaubte, also in der Weissagung der Hexen an Macbeth und Banco in der Introdution des I. Aktes, in der Phantasmagorie der geisterhaften Erscheinungen des III. Aktes, nicht zuletzt im geheimnisvollen Klang der unterirdischen Dudelsackmusik, die den stummen Aufmarsch der acht Könige begleitet.

Von völlig anderem Charakter ist dagegen der für Paris nachkomponierte, dramaturgisch eher statische Chor der schottischen Flüchtlinge zu Beginn des IV. Aktes. Mit seiner dissonanten Harmonik, sparsamen Instrumentation und beklemmenden Stimmführung gehört er zu den eindrucksvollsten Chorsätzen Verdis.

Neugefaßt für Paris hat Verdi auch die Schlußszene. Während die Erstfassung die individuelle Tragödie Macbeths – er stirbt nach dem Zweikampf mit Macduff auf offener Szene und spricht sich in einem finsternen Monolog selbst sein Urteil – in den Mittelpunkt rückte, gibt Verdi, im Einklang mit Shakespeare, mit dem neukomponierten Finale der Handlung eine gesellschaftspolitische, die Staatsräson akzentuierende Lösung. Nach einer bewegten Schlachtmusik stirbt Macbeth hinter der Szene. Die Oper schließt mit einer pompösen Siegeshymne, in deren Tonfall die finstere Hexenmusik nachhallt. Pessimistischer und kälter als dieser ist jedenfalls kaum ein anderer Dur-Schluß der Operngeschichte. Zum ersten Mal in seinem Schaffen ist Verdi in »Macbeth«, trotz gelegentlicher Kompromisse auch noch in der Pariser Fassung, die Verschmelzung von Musik und Drama geglückt – der Ausgleich von unmittelbar schlagender theatralischer Wirkung und einer musikdramaturgischen Tiefenstruktur, die schonungslos den »Abgrund Mensch« (Georg Büchner) aufdeckt.

Textdichtung

Shakespeares damals in Italien so gut wie unbekanntes Tragödie – in Verdis Worten »eine der großartigsten menschlichen Schöpfungen« – war der ungewöhnlichste Opernstoff, zu dem er bis dahin gegriffen hatte: ein der Nachtseite der Natur zugewandtes Drama um die Abgründe der Psyche und die Versuchungen der Macht. Er war sich im Klaren über das Wagnis, das er mit dieser Wahl einging: Das Stück kennt nicht nur keine Liebeshandlung, was schon befremdlich genug für die italienische Opernbühne war, sondern verweigert dem Publikum auch den Tenorhelden. Gegenüber der Vorlage ist die Handlung auf ihren dramatischen Kern reduziert. Von den schottischen Edlen bleiben drei übrig: Banco, Macduff und Malcolm. Im Zentrum stehen das verbrecherische Herrscherpaar und, als sein Gegenspieler, die vulgären, bewußt häßlichen Hexenchöre.

Verdi entwarf nicht nur, wie stets, das Szenarium der Handlung, sondern schrieb selbst einen vollständigen Prosaentwurf des Textes, den Francesco Maria Piave nur noch in Verse zu bringen hatte. In einem Gespräch mit der Wiener »Neuen Freien Presse« hat er es 1875 bedauert, seine Textbücher nicht wie Wagner selbst dichten zu können. Die Unzufriedenheit mit Paves Arbeit führte dazu, daß er seinen Freund, den Dichter und Schiller-Übersetzer Andrea Maffei um Korrekturen und Ergänzungen bat. Das Libretto erschien ohne Nennung eines Verfassers. Für die Pariser Neubearbeitung 1865 hat Verdi einige Nummern der beiden ersten Akte retuschiert, den III. Akt weitgehend neu gefaßt, den Chor der schottischen Flüchtlinge zu Beginn des IV. Aktes durch eine Neukomposition ersetzt und nicht zuletzt dem Finale eine vollkommen neue Gestalt gegeben. Hinzu kam das große Ballett im III. Akt, das auf den Hekate-Szenen von Shakespeares Drama beruht. Die Textergänzungen stammen teils von Piave, teils von Verdi selbst.

Geschichtliches

Bei der Florentiner Uraufführung am 14. März 1847 hat Verdi zum ersten Mal versucht, seine Vorstellungen eines integralen, Musik, Darstellung und Szene umfassenden Dramas zu verwirklichen. Schon die musikalische Einstudierung muß außergewöhnlich sorgfältig gewesen sein. Nach dem Zeugnis Marianna Barbieri-Ninini, die in Florenz die Lady Macbeth sang, ließ er das

Duett Lady/Macbeth aus dem I. Akt – für ihn neben der Nachtwandelszene das Zentrum der Oper – mehr als 150 Mal proben. Er kümmerte sich aber auch um die szenische Realisierung, legte Wert auf die historische Genauigkeit der Kostüme und Bühnenbilder und gab präzise Anweisungen zur Bühnenmaschinerie des III. Aktes. Für die Erscheinung der Könige wurde dabei eine Laterna magica verwendet. Die von Verdi dirigierte Aufführung wurde vom Publikum enthusiastisch aufgenommen. Die Kritik war wohlwollend, aber insgesamt zurückhaltend und bemängelte das Fehlen einer Liebeshandlung. Die Oper eroberte sehr schnell die Bühnen der Alten wie der Neuen Welt. Dennoch blieb ihr der durchschlagende Erfolg der Opern der frühen 1850er Jahre versagt. Die Pariser Premiere der Neufassung am 21. April 1865 war im nüchternen Urteil des allerdings nicht anwesen-

den Verdi gar ein »Fiasco«. Das Werk konnte sich nicht gegen die eine Woche später stattfindende Uraufführung von Meyerbeers nachgelassener Oper »L'Africaine« behaupten. Während es diese innerhalb eines Jahres an der Pariser Opéra auf 100 Vorstellungen brachte, wurde »Macbeth« am Théâtre-Lyrique nur 14 Mal gespielt. In den 1880er Jahren verschwand »Macbeth« allmählich aus den Spielplänen der italienischen Opernhäuser und wurde zwischen 1890 und 1931 so gut wie nicht aufgeführt. Die Oper wurde erst als Folge der von Georg Göhler und Franz Werfel inspirierten deutschsprachigen Verdi-Renaissance wiederentdeckt. Heute gehört sie als einzige der frühen, vor dem »Rigoletto« entstandenen Opern zum Kernbestand des Verdi-Repertoires und wird häufiger aufgeführt als »Nabucco«.

U. S.

Die Räuber (I masnadieri)

Oper in vier Akten. Text nach Friedrich Schillers Drama von Andrea Maffei.

Solisten: *Maximilian*, regierender Graf von Moor (Seriöser Baß, m. P.) – *Karl*, sein älterer Sohn (Jugendlicher Heldentenor, auch Lyrischer Tenor, gr. P.) – *Franz*, sein jüngerer Sohn (Kavalierbariton, auch Charakterbariton, gr. P.) – *Amalia*, eine Waise, Nichte des Grafen Maximilian (Jugendlich-dramatischer Sopran, auch Dramatischer Koloratursopran, gr. P.) – *Hermann*, Kämmerer der gräflichen Familie (Charaktertenor, auch Lyrischer Tenor, m. P.) – *Moser*, ein Pfarrer (Baßbariton, auch Charakterbaß, kl. P.) – *Roller*, ein Gefährte Karl Moors (Tenor, auch Bariton, kl. P.).

Chor: Räuber – Frauen – Kinder – Diener (Männerchor, gr. Chp.; Frauenchor, kl. Chp.).

Ort: Deutschland.

Schauplätze: Eine Schenke an der sächsischen Grenze – Zimmer im Schloß des Grafen Moor – Ein anderes Zimmer – Die Schloßkapelle – In den böhmischen Wäldern – Einsame Gegend im Wald in der Nähe des Schlosses – Halle im Schloß.

Zeit: Ausgehendes 18. Jahrhundert.

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

Gliederung: Vorspiel und 18 szenisch gegliederte, ineinander übergehende Nummern.

Spieldauer: Etwa 2¼ Stunden.

Handlung

Der alte Graf Moor hat zwei Söhne: den älteren, begeisterungsfähigen Karl, und den jüngeren, Franz, der dem Bruder das Erstgeburtsrecht und die Liebe des Vaters neidet. Karl ist auf der Universität in schlechte Gesellschaft geraten und erwartet mit seinen Kameraden in einer Schenke nach der sächsischen Grenze einen Brief des Vaters, in dem er dessen Verzeihung erhofft. Doch die Freunde bringen ihm einen Brief des Bruders, in dem dieser – angeblich im Namen des Vaters – ihm schreibt, er sei verstoßen und solle nie mehr nach Hause zurückkehren, wolle er nicht ins Gefängnis geworfen werden. Als so seine Sehnsucht nach dem Vaterhaus und nach der geliebten Amalia enttäuscht wird, folgt er dem Angebot seiner Freunde, mit ihnen eine Räuberbande zu bilden und als ihr Hauptmann mit ihnen in die böhmischen Wälder zu ziehen. – Franz dagegen reicht es nicht, durch diesen Brief, den er dem Vater untergeschoben hat, den Bruder zu vernichten; er will auch noch seinen Vater aus dem Wege räumen, um Herr zu sein. Er befiehlt dem ihm verpflichteten Kämmerer Hermann, sich zu verkleiden und so als Bote dem Vater zu berichten, daß sein Sohn in der Schlacht um Prag gefallen sei. Die Trauer um den Sohn, so hofft Franz, werde

Rudolf Kloiber · Wulf Konold · Robert Maschka

Handbuch der Oper

14., grundlegend überarbeitete Auflage 2016

Die Komponisten und ihre Opern

Chronologischer Überblick

Die Einzeleinträge informieren über Uraufführungsjahr und -ort der Opern jener Komponisten, von denen wichtige Werke im Handbuch besprochen werden. Sie nennen gegebenenfalls die Titel in deutscher Übersetzung oder die gebräuchlichen Alternativtitel nebst Daten zu relevanten Umarbeitungen oder Alternativfassungen der jeweiligen Oper. Hinzu kommen die Namen der Librettisten, mitunter mit Hinweis auf deren literarische oder sonstige Vorlagen. Überdies wird auf die Verlage verwiesen, in denen das zugehörige Notenmaterial greifbar ist. Die Werklisten erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Denn zum einen befindet sich das Œuvre der lebenden Komponisten *in statu nascendi*, und zum andern stellt sich das Operschaffen etlicher historischer Komponisten als dermaßen ausufernd und mitunter unerforscht dar, dass die vorliegenden Listen nicht mehr als einen Überblick geben können. Wer sich diesbezüglich umfassend informieren und auf den aktuellen Stand der Forschung bringen will, sei auf die musikwissenschaftliche Spezialliteratur verwiesen.

[Zum Abkürzungsverzeichnis](#)

Ergänzung zur Druckausgabe (ISBN 978-3-7618-2323-1 Bärenreiter / ISBN 978-3-476-02586-9 Metzler) bzw. zum eBook (epdf, ISBN 978-3-7618-7093-8)

© 2016 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel und J. B. Metzler, Stuttgart
www.baerenreiter.com
www.metzlerverlag.de

John Adams

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

Doctor Atomic (2005 San Francisco), T: Peter Sellars nach Originaldokumenten, V: Boosey

A flowering tree (2006 Wien), T: der Komponist Peter Sellars nach alten indische Märchen und Gedichten in Übs. von AK Ramanujan, V: Boosey

Thomas Adès

Powder Her Face (1995 Cheltenham), T: Philip Hensher, V: Faber Music London

The Tempest (Der Sturm; 2004 London), T: Meredith Oakes nach William Shakespeare, V: Faber Music London

The Exterminating Angel (2016 Salzburg), T: Tom Cairns mit dem Komponisten, V: Faber Music London

Eugen d'Albert

Die Abreise (1898 Frankfurt/Main), T: August von Steigentesch und Ferdinand Graf Sporck, kO., E., V: Brockhaus (B&B)

Tiefland (1903 Prag, umgearbeitet 1905 Magdeburg), T: nach Angel Guimera von Rudolph Lothar, V: B&B

Flauto solo (1905 Prag), T: Hans von Wolzogen, kO., E., V: B&B

Tragaldabas (1907 Hamburg), T: nach Auguste Vacquerie von R. Lothar, kO., V: Schott

Die toten Augen (1916 Dresden), T: Hanns Heinz Ewers und Marc Henry, V: B&B

Der Stier von Olivera (1918 Leipzig), T: nach Heinrich Lilienfein von Richard Batka, V: B&B

Die Revolutionshochzeit (1919 Leipzig), T: nach Sophus Michaelis von Ferdinand Lion, V: Drei Masken

Der Golem (1926 Frankfurt/Main), T: F. Lion, V: U.E.

Die schwarze Orchidee (1928 Leipzig), T: Karl Michael von Levetzow, V: U.E.

Mister Wu (1932 Dresden), T: nach Harry M. Vernon und Harold Owen von M. Karlev (von Levetzow) nachgelassen, vollendet von Leo Blech, V: Heinrichshofen

Béla Bartók

Herzog Blaubarts Burg, op. 11 (A kékszakállú herceg vára; 1918 Budapest), T: Béla Balázs, E., V: U.E.

Ludwig van Beethoven

Fidelio, op. 72 (Erste Fassung: 1805 Wien), T: nach Jean Nicolas Bouilly von Joseph Ferdinand Sonnleithner; (Zweite Fassung: 1806 Wien), T: nach J. N. Bouilly von Stephan von Breuning;

(Dritte Fassung: 1814 Wien), T: nach J. N. Bouilly von Georg Friedrich Treitschke, V: B&H; Neuausg. der Urfassung ›Leonore‹ von Willy Hess, V: B&H, Neuausg. von Robert Didion und Helga Lühning, V: AE

Vincenzo Bellini

Il pirata (1827 Mailand), T: Felice Romani, V: Ricordi

La straniera (1829 Mailand), T: F. Romani, V: Ricordi

I Capuleti e i Montecchi (1830 Venedig), T: nach William Shakespeare von F. Romani, V: Ricordi

La sonnambula (Die Nachtwandlerin; 1831 Mailand), T: F. Romani, V: Ricordi, Peters

Norma (1831 Mailand), T: F. Romani, V: Ricordi; Kritische Neuausg. von Fabio Biondi und Riccardo Minasi, V: BV

I Puritani (Die Puritaner; 1835 Paris), T: Carlo Pepoli, V: Ricordi, U. E.

Alban Berg

Wozzeck (1925 Berlin), T: Georg Büchner, V: U. E.

Lulu (1937 zweiaktig Zürich 1979, dreiaktig Paris in der Fassung von Friedrich Cerha), T: nach Frank Wedekind, V: U. E.

Luciano Berio

Allez-hop! (1959 Venedig, 2. Fassung 1968 Bologna), T: Italo Calvino, V: Suvini

Passaggio (1963 Mailand), T: der Komponist und Edoardo Sanguineti, V: U. E.

Laborintus II (1968 Brüssel), T: Edoardo Sanguineti, V: U. E.

Opera (1970 Santa Fé), T: der Komponist, V: U. E.

La vera storia (1982 Mailand), T: Italo Calvino und der Komponist, V: U. E.

Un re in ascolto (Ein König horcht; 1984 Salzburg), T: Italo Calvino, V: U. E.

Outis (1996 Mailand), T: Dario del Corno und der Komponist, V: Ricordi

Cronaca del luogo (Chronik des Ortes; 1999 Salzburg), T: Talia Pecker Berio, dt. Übs.: Susanne Siegl-Mocavini, V: Ricordi

Hector Berlioz

Benvenuto Cellini (1838 Paris), T: Léon de Wailly und Auguste Barbier, V: B&H, Choudens; dt. Bearb. von Peter Cornelius, V: Ausgabe in den drei Fassungen Paris I und II und Weimar von Hugh Macdonald, V: BV (New Berlioz Edition)

La damnation de Faust (Fausts Verdammnis; 1846 Paris), T: nach Johann Wolfgang von Goethe von Gérard de Nerval, Almere Gandonnière und vom Komponisten, Ausgabe von Julian Rushton mit dt. Übs. von Stefan Troßbach, V: BV (New Berlioz Edition)

Les Troyens: 1) La Prise de Troie (1890 Karlsruhe), 2) Les Troyens à Carthage (1863 Paris), T: der Komponist, V: Ausgabe von Hugh Macdonald mit dt. Übs. von Simon Werle, V: BV (New Berlioz Edition)

Béatrice et Bénédict (1862 Baden-Baden), T: der Komponist nach William Shakespeares ›Viel Lärm um nichts‹, kO., V: Ausgabe von H. Macdonald, deutsch von Dagny Müller, V: BV (New Berlioz Edition)

Günter Bialas

Hero und Leander (1966 Mannheim), T: nach Franz Grillparzer und Musaios von Eric Spiess, V: BV

Die Geschichte von Aucassin und Nicolette (1969 München), T: Tancred Dorst, V: BV

Der gestiefelte Kater oder Wie man das Spiel spielt (1975 Schwetzingen/Hamburg), T: T. Dorst nach Ludwig Tieck, kO., V: BV

Aus der Matratzengruft (1992 Kiel), T: nach Heinrich Heine vom Komponisten, V: BV

Harrison Birtwistle

Punch and Judy (1968 Aldeburgh Festival), T: Stephen Pruslin, V: U. E.

Down by the Greenwood Side (1969 Brighton), T: Michael Nymann, deutsch von Erich Fried, V: U. E.

Bow Down (1977 London), T: Tony Harrison, V: U. E.

The Mask of Orpheus (1986 London), T: Peter Zinovieff, V: U. E.

Yan Tan Tethera (1986 London), T: Tony Harrison, V: U. E.

Gawain (1991 London), T: David Harsent, V: U. E.

- The Second Mrs. Kong** (1994 Glyndebourne), T: Russell Hoban, deutsch von Sven Hartberger, V: U. E.
The Last Supper (2000 Berlin), T: Robin Blaser, V: Boosey
The Io Passion (2004 Aldeburgh), T: Stephan Plaice, V: Boosey
The Minotaur (2008 London), T: David Harsent, V: Boosey
The Corridor (2009 Aldeburgh), T: David Harsent, V: Boosey
The Cure (2015, Snape Maltings), T: David Harsent, V: Boosey

Georges Bizet

- Le Docteur Miracle** (1857 Paris); T: Léon Battu und Ludovic Halévy; Neubearb. von Klaus Jossa, kO., E., V: AE
Don Procopio (1860, uraufgeführt 1906 Monte Carlo), T: Paul Collin und Paul Bérél, V: Choudens, A&S
Les pêcheurs de perles (1863 Paris), T: Michel Carré und Eugène Cormon, V: Peters; Neuausg. von Hugh Macdonald, V: AE
Ivan IV. (1865, uraufgeführt 1951 Bordeaux), T: François Hippolyte Leroy und Henri Trianon; dt. Fassung von Henri Busser und Fritz Schröder, V: Schott
La jolie fille de Perth (1867 Paris), T: Jules Henri Vernoy de Saint-Georges und Jules Adenis, V: Choudens, A&S
Djamileh (1872 Paris), T: nach Alfred de Musset von Louis Gallet, kO., E., V: U. E., A&S
Carmen (1875 Paris), T: nach Prosper Mérimée von Henri Meilhac und L. Halévy, Rezitative nachkomponiert von Ernest Guiraud, V: Choudens, A&S; Neufassung von Heinrich Strobel (1960), V: A&S; Neuausg. und dt. Texteinrichtung der Guiraud-Rezitative von Fritz Oeser (dt. Übertragung der Originalfassung von Walter Felsenstein), V: AE; Neuausg. von Robert Didion, dt. von Josef Heinzelmann (2000), V: Schott

Arrigo Boito

- Mefistofele** (1868 Mailand), T: nach Goethes ›Faust‹ I und II vom Komponisten, umgearbeitet 1875 Bologna, V: Ricordi
Nerone (1924 Mailand), T: vom Komponisten, vollendet von Vincenzo Tommasini und Antonio Smareglia (1924), V: Ricordi

Aleksander P. Borodin

- Knas Igor** (Fürst Igor; 1890 St. Petersburg), T: von Komponisten, vollendet von Nikolaj A. Rimskij-Korsakow und A. K. Glasunow, V: Belaieff, Boosey; Neubearb. von Winfried Zillig und H. Franz, V: U. E.

Benjamin Britten

- Paul Bunyan, op. 17** (1941 New York; revidiert 1974, 1976 BBC London), T: Wystan Hugh Auden (dt. Textfassung von Erich Fried), heitere Legende, V: FM (AE)
Peter Grimes, op. 33 (1945 London), T: nach George Crabbe von Montagu Slater, V: Boosey
The Rape of Lucretia, op. 37 (Die Schändung der Lukretia; 1946 Glyndebourne), T: nach André Obey von Ronald Duncan, V: Boosey
Albert Herring, op. 39 (1947 Glyndebourne), T: nach Guy de Maupassant von Eric Crozier, kO., V: Boosey
Let's Make an Opera, op. 45 (1949 Aldeburgh), Kinderoper, T: Eric Crozier, V: Boosey
Billy Budd, op. 50 (1951 London), T: nach Herman Melville von Edward Morgan Forster und Eric Crozier, V: Boosey
Gloriana, op. 53 (Krönungsoper; 1953 London), T: William Plomer, V: Boosey
The Turn of the Screw (Die Drehung der Schraube; 1954 Venedig), T: nach Henry James von Myfanwy Piper, V: Boosey

- Noye's Fludde** (1958 Oxford), T: nach dem Chester Mirakelspiel, Kinderoper, V: Boosey
A Midsummer Night's Dream (Ein Sommernachtstraum) op. 64 (1960 Aldeburgh Festival), T: nach William Shakespeare vom Komponisten und Peter Pears, V: Boosey
Owen Wingrave (1971 BBC Fernsehen London), T: nach Henry James von Myfanwy Piper, Fernsehoper, V: FM (AE)
Death in Venice, op. 88 (Der Tod in Venedig; 1973 Snape Maltings [Aldeburgh]), T: nach Thomas Mann von Myfanwy Piper, V: FM (AE)

Ferruccio Busoni

- Sigune oder Das versunkene Dorf** (1889), T: nach Rudolf Baumbachs ›Sommermärchen‹ von Frieda Schanz, unvollendet, Ms.
Die Brautwahl (1912 Hamburg), T: nach Ernst Theodor Amadeus Hoffmann vom Komponisten, V: B&H
Arlecchino oder Die Fenster (1917 Zürich), T: vom Komponisten, E., V: B&H
Turandot (1917 Zürich), T: nach Carlo Gozzi vom Komponisten, V: B&H
Doktor Faust (1925 Dresden), T: nach dem Puppenspiel vom Komponisten, unvollendet, ergänzt von Philipp Jarnach; neue, auf die Quellen zurückgehende Ergänzung von Antony Beaumont, V: B&H

Alfredo Catalani

- La Falce** (Die Sichel; 1875 Mailand), T: Arrigo Boito, V: Lucca
Elda (1880 Turin), T: Carlo d'Ormeville, V: Lucca
Dejanice (1883 Mailand), T: Angelo Zanardini, V: Lucca
Edmea (1886 Mailand), T: Antonio Ghislanzoni, V: Lucca
Loreley (Umarbeitung von Elda, 1890 Turin), T: Carlo d'Ormeville und Angelo Zanardini), V: Ricordi
La Wally (1892 Mailand), T: Luigi Illica, V: Ricordi

Emilio de' Cavalieri

- Rappresentazione di Anima e di Corpo** (1600 Rom), T: Agostino Manni; Faksimile-Neudruck der Partitur Rom 1912 in Francesco Manticas ›Collezione di Prime Fioriture del Melodramma Italiano‹; Neuausg. des Klavierauszugs von Giovanni Tebaldini, Turin 1915, und von Gianfrancesco Malipiero 1919 im Istituto Edizione Italiana, Mailand; Neufassung von Emilia Gubitosi, V: Ricordi; von Bernhard Paumgartner (dt. Text von Ingeborg Handl), V: BV

Pier Francesco Cavalli

- L'Egisto** (1643 Venedig), T: Giovanni Faustini, V: BV
L'Ormindo (1644 Venedig), T: G. Faustini, V: Faber (BV)
Il Giasone (1648 Venedig), T: Giacinto Andrea Cicognini, V: AE
La Calisto (1651 Venedig), T: G. Faustini, Neuausg. von Á. Torrente und N. Badolato, V: BV
Veremonda, l'Amazzone d'Aragona (1652 Neapel), T: nach G. A. Cicognini von L. Zorzisto, V: AE
Orione (1653 Mailand), T: Francesco Melosio, V: BV
Il Serse (1654 Venedig), T: Nicolò Minato, V: AE
Artemisia (1656 Venedig), T: Nicolò Minato, V: BV
L'Ercole amante (1662 Paris), T: Francesco Buti, V: BV

Emmanuel Chabrier

- L'Étoile** (Der Stern / Das Horoskop des Königs; 1877 Paris), T: Eugène Leterrier und Albert Vanloo, kO., V: BV
Une Éducation manquée (Die Bildungslücke; 1879 Paris), T: Eugène Leterrier und Albert Vanloo, Operette; V: Enoch

Gwendoline (1886 Brüssel), T: Catulle Mendès, kO., E., V: Enoch

Le Roi malgré lui (König wider Willen; 1887 Paris), T: Émile de Najac und Paul Burani, kO.; V: Enoch

Marc-Antoine Charpentier

David et Jonathas (1688 Paris), T: François Bretonneau, Ausg. von Edmond Lemaître, V: Editions Henry Lemoine / Jobert (AE)

Médée (1693 Paris), T: Thomas Corneille, Ausg. von Edmond Lemaître, V: CNRS editions

Luigi Cherubini

Ifigenia in Aulide (1788 Turin), T: Ferdinando Moretti

Démophon (1788 Paris), T: nach Pietro Metastasio von Jean François Marmontel, V: Peters; Neubearb. von Adolf Krücke (1943 Göttingen)

Lodoïska (1791 Paris), T: Claude François Fillette-Loroux, V: Peters, Ricordi

Médée (1797 Paris), T: François Benoît Hoffmann, V: Ricordi; Neubearb. von Johannes Schüler und Heinrich Strobel (1925 Erfurt); von Horst Goerges und Wilhelm Reinking (1958 Berlin), V: BV; Neuausg. von Heiko Cullmann, V: B&B

L'hôtellerie portugaise (Der portugiesische Gasthof; 1798 Paris), T: Étienne Aignan, kO., E., V: U. E.

Les deux journées (Der Wasserträger; 1800 Paris), T: Jean Nicolas Bouilly, V: Peters, Litolff; Neubearb. von Ernest Bloch (1932)

Anacréon ou l'amour fugitif (1803 Paris), T: C. R. Mendouze, V: Peters

Faniska (1806 Wien), T: nach René Charles Guilbert de Pixérécourt von Joseph Sonnleithner, V: Peters, Ricordi

Les Abencérages (Das Feldlager in Granada; 1813 Paris), T: Victor Joseph Étienne de Jouy, V: Peters; Neubearb. von Ludwig Schemann (1930 Freiburg i. Br.); von Vito Frazzi, V: Ricordi

Ali-Baba ou Les quarante voleurs (1833 Paris), T: Eugène Scribe und Anne Honoré Joseph Duveyrier, genannt Mélesville; dt. Fassung von Helmut Käutner. V: BV

Francesco Cilea

L'arlesiana (1897 Mailand), T: Leopoldo Marengo nach Alphonse Daudet, V: Sonzogno (AE)

Adriana Lecouvreur (1902 Mailand), T: nach Eugène Scribe und Ernest Legouvé von Arturo Colautti, V: Sonzogno (AE)

Gloria (1907 Mailand), T: A. Colautti; Neubearb. von Ettore Moschino (1932), V: Sonzogno (AE)

Domenico Cimarosa

I due Baroni (Die beiden Barone; 1783 Rom), T: Giuseppe Palomba, kO., V: Ricordi

L'impresario in angustie (1786 Neapel), T: Giuseppe Maria Diotati; Neubearb. als ›Der Operndirektor‹ von Walter Zimmer und Hermann Börner (1962), V: He (AE)

Il matrimonio segreto (Die heimliche Ehe; 1792 Wien), T: Giovanni Bertati, kO., V: Ausgabe von Joachim Popelka, V: Ricordi; Neuausg., V: BV

Le astuzie femminili (Weiberlist; 1794 Neapel), T: G. Palomba, kO.; Neubearb. von Ottorino Respighi, V: Ricordi

Peter Cornelius

Der Barbier von Bagdad (1858 Weimar), T: der Komponist, kO., Originalausgabe von Max Hasse, V: B&H; Bearb. von Hermann Levi – Felix Mottl (1885 München), V: Kahnt

Der Cid (1865 Weimar), T: der Komponist, Originalausgabe von M. Hasse, V: B&H; Bearb. von H. Levi (1893 München), V: U. E.

Gunlöd (unvollendet), T: der Komponist, Originalausgabe des Fragments von M. Hasse, V: B&H.
Ergänzt und instrumentiert von Carl Hoffbauer; von Eduard Lassen (1891 Weimar); von Waldemar von Baußnern (1908), V: B&H

Luigi Dallapiccola

Volo di notte (Nachtflug; 1940 Florenz), T: nach Antoine de Saint-Exupéry vom Komponisten, E., V: U.E.

Il Prigioniero (Der Gefangene; 1949 Turin), T: nach Villiers de l'Isle-Adam und Charles de Coster vom Komponisten, V: Suvini (Schott)

Hiob (1950 Rom), T: nach Worten der Bibel vom Komponisten, V: Suvini (Schott)

Ulisse (Odysseus; 1968 Berlin), T: der Komponist nach Homer, V: Suvini (Schott)

Peter Maxwell Davies

Missa super l'Homme armé (Konzertante Fassung; 1968 London, revidierte Musiktheater-Fassung: 1971 Perugia), T: aus dem Lukas-Evangelium, V: Boosey

Eight Songs for a Mad King (Acht Gesänge für einen verrückten König; 1969 London), T: Randolph Stow und George III., dt. Übs. von Günther Bauer-Schenk, V: Boosey

Taverner (1972 London), T: der Komponist nach Briefen und Dokumenten aus dem 16. Jahrhundert, dt. Übs. von Claus H. Henneberg, V: Boosey

Blind Man's Buff (1972 London), T: nach Georg Büchners ›Leonce und Lena‹ und englischen Kinderreimen, V: Chester

Miss Donnithorne's Maggot (Miss Donnithornes Macke; 1974 Adelaide), T: Randolph Stow, dt. Übs. von Claus H. Henneberg, V: Boosey

Notre Dame des Fleurs (›Mini-Opera‹, 1973 London), T: der Komponist, V: Chester

The Martyrdom of St. Magnus (Das Martyrium des Heiligen Magnus; 1977 Kirkwall, Orkney), T: der Komponist nach George Mackay Brown, dt. Übs. von Günther Bauer-Schenk, V: Boosey

The Two Fiddlers (Die beiden Musikanten; 1978 Kirkwall, Orkney), T: der Komponist nach George Mackay Brown, dt. Übs. von Werner Kilian, V: Boosey

Le Jongleur de Notre Dame (1978 Stromness, Orkney), T: der Komponist nach einer französischen Legende, V: Chester

Cinderella (1980 Kirkwall, Orkney), T: der Komponist, dt. Übs. von Günther Bauer-Schenk, V: Chester

The Lighthouse (Der Leuchtturm; 1980 Edinburgh), T: der Komponist, dt. Übs. von Günther Bauer-Schenk, V: Chester

The Rainbow (Der Regenbogen; 1981 Kirkwall, Orkney), T: der Komponist, dt. Übs. von Günther Bauer-Schenk, V: Boosey

The Medium (Monodram für Mezzosopran solo, 1981 Kirkwall, Orkney), T: der Komponist, V: Boosey

The No. 11 Bus (1984 London), T: der Komponist, V: Chester

Resurrection (Auferstehung; 1988 Darmstadt), T: der Komponist, V: Chester

The Great Bank Robbery (Der große Bankraub; 1989 Kirkwall, Orkney), T: der Komponist, V: Chester

Jupiter Landing (1990 London), T: der Komponist, V: Chester

Dangerous Errand (Gefährlicher Auftrag; 1990 Kirkwall, Orkney), T: der Komponist, V: Chester

Dinosaur at Large (1990 Leeds), T: der Komponist, V: Chester

The Spider's Revenge (Die Rache der Spinne; 1991 Kirkwall, Orkney), T: der Komponist, V: Chester

A Selkie Tale (Eine Seehundsgeschichte; 1992 Kirkwall, Orkney), T: der Komponist, V: Chester

The Doctor of Myddfai (1996 Llandudno, Wales), T: David Pountney, V: Boosey

Mr Emmet Takes a Walk (Mr. Emmet geht spazieren; 1999 Kirkwall), T: David Pountney, V: Boosey

Claude Debussy

Pelléas et Mélisande (1902 Paris), T: Maurice Maeterlinck, V: Durand

Frederick Delius

Irmelin (1890/92, Urauff. 1953 Oxford), T: nach Hans Christian Andersen vom Komponisten; Neuausg. von Thomas Beecham, V: Boosey

Koanga (1904 Elberfeld), T: Charles Francis Keary; Neuausg. von Th. Beecham (1935 London), V: Boosey
A village Romeo and Juliet (Romeo und Julia auf dem Dorfe; 1907 Berlin), T: nach Gottfried Keller vom Komponisten, V: U. E., Boosey

Fennimore und Gerda (1919 Frankfurt/Main), T: nach Jens Peter Jacobsen vom Komponisten, V: U. E., Boosey

Hassan or The golden journey to Samarkand (1923 Darmstadt), T: James Elroy Flecker, V: U. E.

Paul Dessau

Die Verurteilung des Lukullus (1951 Berlin), T: Bertolt Brecht, V: Henschel (AE)/Schott

Puntila (1966 Berlin), T: nach Bertolt Brecht vom Komponisten, V: Henschel (AE)/B&B

Lanzlot (1969 Berlin), T: nach Jewgenij Schwarz von Heiner Müller, V: Henschel (AE)

Einstein (1973 Berlin), T: Karl Mickel, V: Henschel (AE)

Leonce und Lena (1979 Berlin), T: Thomas Körner nach Georg Büchner, V: Henschel (AE)

Gaetano Donizetti

Il Borgomastro di Saardam (1827 Neapel), T: Domenico Gilardoni

Viva la Mamma (Le convenienze e le inconvenienze teatrali; 1827 Neapel), T: Simeone Antonio Sografi, kO., V: U. E.

Il Giovedì grasso (1828 Neapel), T: D. Gilardoni, kO., V: Ricordi; Neubearb. von Vito Frazzi

Anna Bolena (1830 Mailand), T: Felice Romani, V: Ricordi; Neubearb. von Hans Hartleb und Heinz Moehn, V: BV

L'elisir d'amore (Der Liebestrank; 1832 Mailand), T: F. Romani, kO., V: Ricordi; Neubearb. von

Felix Mottl (1906), V: A&S; von Dietrich Wolf, Leo Nedomansky und Walter Hessel, V: DVfM

Il Furioso all'isola di San Domingo (Der Verrückte auf San Domingo; 1833 Rom), T: Jacopo Ferretti, V: Ricordi

Parisina d'Este (1833 Florenz), T: F. Romani, V: Ricordi; dt. Textfassung W. Wöhler

Lucrezia Borgia (1833 Mailand), T: nach Victor Hugo von F. Romani, V: Ricordi

Lucia di Lammermoor (1835 Neapel), T: nach Walter Scott von Salvatore Cammarano, V: Ricordi; Neubearb. von Max Ettinger, V: A&S

Il campanello (1836 Neapel), T: vom Komponisten, kO., V: Ricordi, dt. Text von Bernhard Paumgartner; Neubearb. von Peter Ebert, V: Peters

Roberto Devereux (1837 Neapel), T: S. Cammarano, V: Ricordi; Neubearb. von M. Parenti

La fille du régiment (Die Regimentstochter; 1840 Paris), T: Jules Henri Vernoy de Saint-Georges und Jean François Alfred Bayard, kO., V: Ricordi; Neubearb. von A. Baumann, V: U. E.; von W. Frank und Horst Platen, V: A&S; von Kurt Honolka, V: Peters

Poliuto (Die Märtyrer; 1840 Paris), T: S. Cammarano, V: Ricordi

La Favorite (1840 Paris), T: nach François Thomas de Baculard D'Arnaud von Eugène Scribe, Alphonse Royer und Gustav Vaëz, V: Ricordi

Linda di Chamounix (1842 Wien), T: Gaetano Rossi, V: Ricordi

Don Pasquale (1843 Paris), T: nach Angelo Anelli vom Komponisten, kO., V: Ricordi; Neubearb. von Otto Julius Bierbaum und Wilhelm Kleefeld (1902), V: Lienau (B&B); von Alfred Jerger, V: Lienau (B&B)

Maria di Rohan (Der Graf von Chalais; 1843 Wien), T: S. Cammarano, V: Ricordi

Dom Sébastien, roi de Portugal (1843 Paris), T: E. Scribe, V: Ricordi

Rita ou Le mari battu (Zwei Männer und eine Frau; 1860 Paris), T: G. Vaëz, kO., E.; Neubearb. von Umberto Cattini, dt. Fassung V. Joachim Popelka, V: Ricordi; Neuausg. von P. Ebert, V: Peters

Herzog von Alba (1882 Rom), T: E. Scribe und Angelo Zanardini, V: Ricordi; Neubearb. von Martin Eberhard Fischer und C. Malberto, V: Ricordi

Paul Dukas

Ariane et Barbe-Bleue (1907 Paris), T: Maurice Maeterlinck, V: Durand / Musik und Bühne

Antonín Dvořák

Alfred (1870, konzertante Urauff. 1937 Rundfunk, Prag, szenisch Olomouc 1938), T: Theodor Körner, V: Tschech. Rundfunk

Der König und der Köhler, op. 14 (1871, Urauff. 1929 Prag), T: Bernhard Guldener, V: AE; 2. Fassung 1874 Prag, V: Hudební matice

Die Dickschädel, op. 17 (1881 Prag), T: Josef Štolba, kO., E., V: Dilia (AE)

Vanda, op. 25 (1876 Prag), T: Václav Beneš-Šumavský, EA n. d. Quellen von Alan Houtchens und Jaroslav Holeček, V: BP

Der Bauer ein Schelm, op. 37 (Der Schelm und die Bauern; 1878 Prag), T: Josef Otakar Veselý, kO., V: Simrock; Neubearb. von Kurt Honolka (1965), V: Dilia (AE)

Dimitrij, op. 64 (1882 Prag), T: Marie Červinková-Riegrová, V: Hudební matice; 2. Fassung 1894; Neubearb. von K. Honolka (1959 Hamburg), V: Dilia (AE)

Der Jakobiner, op. 84 (1889 Prag), T: M. Červinková-Riegrová, V: A&S; Neubearb. von K. Honolka, V: Dilia (AE)

Die Teufelskätze, op. 112 (Katinka und der Teufel; 1899 Prag), T: Adolf Wenig; dt. Fassung von Richard Batka und Hans Reinmar, V: Dilia (AE)

Rusalka, op. 114 (Die Nixe; 1901 Prag), T: Jaroslav Kvapil; dt. Fassung von Robert Brock, V: Dilia (AE), neue dt. Übs. von Eberhard Schmidt, V: AE

Armida, op. 115 (1904 Prag), T: Jaroslav Vrchlický, V: Hudební matice; dt. Fassung von K. Honolka, V: Dilia (AE)

Gottfried von Einem

Dantons Tod (1947 Salzburger Festspiele), T: nach Georg Büchner von Boris Blacher und vom Komponisten, V: U.E.

Der Prozeß (1953 Salzburger Festspiele), T: nach Franz Kafka von Boris Blacher und Heinz von Cramer, V: B&B

Der Zerrissene (1964 Hamburg), T: nach Johann Nestroy von Boris Blacher, V: B&B

Der Besuch der alten Dame (1971 Wien), T: nach dem gleichnamigen Schauspiel von Friedrich Dürrenmatt, V: Boosey

Jesu Hochzeit (Wien 1980), T: Lotte Ingrisch, V: B&B

George Enescu

Œdipe (1936 Paris), T: Edmond Fleg nach Sophokles, V: Salabert

Peter Eötvös

Radamès (1976 Köln, neue Version: 1997 Budapest), T: vom Komponisten und András Jeles, László Najmányi, Manfred Niehaus und Antonio Ghislanzoni, V: Schott

Tri sestri (Drei Schwestern; 1998 Lyon), T: Claus H. Henneberg und der Komponist nach Anton Tschechow; dt. Übs. von Alexander Nitzberg, V: Ricordi

Le Balcon (Der Balkon; 2002 Aix-en-Provence), T: Françoise Morvan unter Mitarbeit des Komponisten und von André Markowicz nach Jean Genet, V: Schott

Angels in America (2004 Paris), T: Mari Mezei, V: Schott

Lady Sarahina (2008 Lyon), T: Mari Mezei nach dem Tagebuch der Dame Sarahina (Japan, 11. Jh.), V: Ricordi

- Love and other Demons** (2008 Glyndebourne), T: Kornél Hamvai nach Gabriel García Márquez, V: Schott
- Die Tragödie des Teufels** (2010 München), T: Albert Ostermaier, V: Schott
- Paradise Reloaded** (Lilith) (2013 Wien), T: Albert Ostermaier, V: Schott
- Golden Dragon** (2014 Frankfurt/Main), T: Roland Schimmelpfennig, V: Schott
- Senza sangue** (2015 Köln), T: Mari Mezei nach Alessandro Baricco, V: Schott

Manuel de Falla

- La vida breve** (Das kurze Leben; 1913 Nizza), T: Carlos Fernández Shaw, V: Eschig (Schott)
- El amor brujo** (1915 Madrid), T: Gregorio Martínez Sierra, E., V: Chester, Eschig
- El retablo de Maese Pedro** (Meister Pedros Puppenspiel; 1923 Sevilla), T: nach Miguel de Cervantes Saavedra, E., V: Chester
- Atlantis** (Atlántida; 1962 Mailand), T: nach Jacinto Verdaguer vom Komponisten; nachgelassen, ergänzt von Ernesto Halffter, szenische Kantate, V: Ricordi

Friedrich von Flotow

- Alessandro Stradella** (1844 Hamburg), T: Wilhelm Friedrich (Friedrich Wilhelm Riese), kO., V: U. E.
- Martha oder Der Markt zu Richmond** (1847 Wien), T: nach Jules Henri Vernoy de Saint-Georges von Wilhelm Friedrich, kO., V: U. E., B&H
- Die Großfürstin Sophia Katharina** (1850 Berlin), T: Charlotte Birch-Pfeiffer, V: B&B
- Indra** (1853 Berlin), T: Gustav Heinrich Gans zu Putlitz, V: B&B
- Rübezahl** (1853 Frankfurt/Main), T: Gans zu Putlitz, ergänzt von Rudolf Senger, Braunschweig, V: André
- L'ombre** (Sein Schatten; 1870 Paris), T: nach Saint-Georges von Richard Genée; Neubearb. von Herbert und Siegfried Scheffler (1933 Hamburg), V: B&B

Beat Furrer

- Die Blinden** (1989 Wien), T: Maurice Maeterlinck, Platon, Friedrich Hölderlin und Arthur Rimbaud, V: U. E.
- Narcissus** (1994 Graz), T: Ovid, V: U. E.
- Begehren** (2001/02 Graz), T: nach Cesare Pavese, Günter Eich, Hermann Broch, Ovid und Vergil von Beat Furrer, Christine Huber und Wolfgang Hofer, V: AE
- invocation** (2003 Zürich), T: Ilma Rakusa mit dem Komponisten, V: AE
- FAMA** (2005 Donaueschingen), T: Lukrez, Carlo Emilia Gadda, Arthur Schnitzler, V: AE
- Wüstenbuch** (2010 Basel), T: Händl Klaus, Ingeborg Bachmann, Antonio Machado, Lukrez, Papyrus, V: AE
- la bianca notte / die helle nacht** (2015 Hamburg), T: Dino Campana, dokumentarisches Material, V: AE

George Gershwin

- Porgy and Bess** (1935 New York), T: Du Bose Heyward und Ira Gershwin, V: Chappell; dt. Textübertragung von Ralph Benatzky, Apollo-Verlag, Zürich; neuere dt. Fassung von Horst Seeger und Götz Friedrich (1969)

Umberto Giordano

- André Chénier** (1896 Mailand), T: Luigi Illica, V: Sonzogno (AE)
- Fedora** (1898 Mailand), T: nach Victorien Sardou von Arturo Colautti, V: Sonzogno (AE)
- La cena delle beffe** (Das Mahl der Spötter; 1924 Mailand), T: Sem Benelli, V: B&B
- Il Rè** (Der König; 1929 Mailand), T: Giovacchino Forzano, V: AE

Detlev Glanert

- Leyla und Medjnun** (1988 München/2017 Hannover), op. 16, T: Aras Ören und Peter Schneider, V: B&H
- Leviathan** (1991 Hamburg), op. 10 (später Teil von: Drei Wasserspiele, 1995 Bremen), T: Thornton Wilder, V: B&H
- Der Engel, der das Wasser bewegte** (1995 Bremen), op. 30 (Teil von: Drei Wasserspiele, 1995 Bremen), T: Thornton Wilder, V: B&H
- Der Engel auf dem Schiff** (1995 Bremen), op. 31 (Teil von: Drei Wasserspiele, 1995 Bremen), T: Thornton Wilder, V: B&H
- Der Spiegel des großen Kaisers** (1995 Mannheim), op. 24, T: nach Arnold Zweig von Detlev Glanert und Ulfert Becker, V: B&H
- Joseph Süß** (1999 Bremen), T: Werner Fritsch und Uta Ackermann, V: B&H
- Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung** (2001 Halle), T: nach Grabbe von Jörg W. Gronius, V: B&H
- Die drei Rätsel** (2003 Halle), T: Carlo Pasquini, V: B&H
- Caligula** (2006 Frankfurt), T: nach Albert Camus von Hans-Ulrich Treichel, V: B&H
- Nijinskys Tagebuch** (2008 Aachen), T: nach Waslaw Nijinsky von Carolyn Sittig, V: B&H
- Das Holzschiff** (2010 Nürnberg), T: nach Hans Henny Jahnn von Christoph Klimke, V: B&H
- Solaris** (2012 Bregenz), T: nach Stanislaw Lem von Reinhard Palm, V: B&H

Philip Glass

- Einstein on the Beach** (Einstein am Strand; 1976 Avignon), T: Christopher Knowles, Samuel M. Johnson, Lucinda Childs, V: Dunvagen
- A Madrigal Opera** (Eine Madrigaloper; 1980 beim Holland Festival), V: Dunvagen
- Satyagraha** (1980 Rotterdam), T: der Komponist und Constance DeJong, V: Dunvagen
- The Photographer** (Der Fotograf; 1982 Amsterdam), V: Dunvagen
- Akhnaten** (Echnaton; 1984 Stuttgart), T: der Komponist in Zusammenarbeit mit Shalom Goldman, Robert Israel und Richard Riddell, V: Dunvagen
- the CIVIL warS** (die BürgerkriegE; 1984 Rom), T: Maita di Nascemi und Robert Wilson, V: Dunvagen
- The Juniper Tree** (Der Machandelbaum; 1985 Cambridge, Massachusetts, komponiert in Zusammenarbeit mit Robert Moran), T: nach den Gebrüdern Grimm von Arthur Yorinks, V: Dunvagen
- The Fall of the House of Usher** (Der Fall des Hauses Usher; 1988, Cambridge, Massachusetts), T: nach Edgar Allan Poe von Arthur Yorink, V: Dunvagen
- 1000 Airplanes on the Roof** (1000 Flugzeuge auf dem Dach; 1988 Wien), T: David Henry Hwang, V: Dunvagen
- The Making of the Representative for Planet 8** (1988 Houston), T: Doris Lessing, V: Dunvagen
- Hydrogen Jukebox** (1990 zunächst konzertant in Philadelphia, dann auf der Bühne in Charleston, South Carolina), T: Allen Ginsberg, V: Dunvagen
- The Voyage** (Die Reise; 1992 New York), T: David Henry Hwang nach einer Geschichte des Komponisten, V: Dunvagen
- Orphée** (Orpheus; 1993 Cambridge, Massachusetts), T: vom Komponisten nach Jean Cocteau, V: Dunvagen
- La Belle et la Bête** (Die Schöne und das Biest; 1994 Gibellina), T: vom Komponisten nach Jean Cocteau, V: Dunvagen
- Les Enfants Terribles** (1996 Zug), T: vom Komponisten und Susan Marshall nach Jean Cocteau, V: Dunvagen
- The Marriages Between Zones Three, Four and Five** (1997 Heidelberg), T: Doris Lessing, V: Dunvagen
- Monsters of Grace** (1998 Los Angeles), T: Jalaluddin Rumi, in der Übs. von Coleman Barks, V: Dunvagen
- White Raven** (Weißer Rabe; 1998 Lissabon), T: Luisa Costa Gomes, V: Dunvagen
- In The Penal Colony** (In der Strafkolonie; Seattle 2000), T: Rudolph Wurlitzer nach der Erzählung von Franz Kafka, V: Dunvagen

- Galileo Galilei** (2002 Chicago), T: Mary Zimmerman mit dem Komponisten und Arnold Weinstein, V: Dunvagen
- Waiting for the Barbarians** (2005 Erfurt), T: Christopher Hampton nach John M. Coetzee, V: Dunvagen
- Appomattox** (2007 San Francisco), T: Christopher Hampton, V: Dunvagen
- Kepler** (2009 Linz), T: Martina Winkel, V: Dunvagen
- The Perfect American** (2013 Madrid), T: Rudolph Wurlitzer nach Peter Stephan Jungk, V: Dunvagen
- Spuren der Verirrten** (The Lost) (2013 Linz), T: Rainer Mennicken nach Peter Handke, V: Dunvagen
- The Trial** (2014 London), T: nach Franz Kafka, V: Dunvagen

Michail I. Glinka

- Schisn sa zarja** (Ein Leben für den Zaren; 1836 St. Petersburg), T: Baron Georgij F. Rosen; revidiert von Aleksander Glasunow und Nikolaj Rimskij-Korsakow, deutsch von Hans Schmidt, V: Belaieff, U. E., Fürstner, Boosey
- Ruslan i Ljudmila** (1842 St. Petersburg), T: Aleksander S. Puschkin, V: Suvini (Schott)

Christoph Willibald Gluck

- Le Nozze d'Ercole e d'Ebe** (1747 Pillnitz-Dresden); Ausgabe von Hermann Abert in DDT II (DTB), Jahrgang XIV, Band 2; Neuausg. von Tanja Gözl, V: BV (GGA)
- Le Cinesi** (Die Chinesinnen; 1754 Schloßhof, Gut bei Preßburg), T: Pietro Metastasio, kO., E.; Neuausg. von Gerhard Croll, V: BV (GGA = Chr. W. Gluck, Sämtliche Werke)
- La Danza** (Der Hirtenreigen; 1755 Laxenburg), T: P. Metastasio; Neuausg. von G. Croll (dt. Fassung von Emilie Dahnk-Baroffio), V: BV (GGA)
- Il rè pastore** (1756 Wien), T: P. Metastasio; Neuausg. von László Somfai (dt. Textfassung von Hans Swarowsky), V: BV (GGA)
- L'île de Merlin** (Merlins Insel; 1758 Schönbrunn-Wien), T: nach Jean de Lafontaine von Louis Anseume, kO., E.; Neuausg. von Günther Haußwald, V: BV (GGA)
- L'arbre enchanté ou Le tuteur dupé** (Der verzauberte Baum; 1759 Schönbrunn-Wien), T: nach Lafontaine von Pierre Louis Moline, kO., E., V: BV
- La Cythère assiégée** (Die Belagerung von Kythera; 1759 Wien und Schwetzingen), T: Charles Simon Favart; Neubearb. von Ludwig Karl Mayer (1927), kO., E., V: Athenäum, Berlin
- L'ivrogne corrigé ou Le mariage du diable** (Der bekehrte Trunkenbold; 1760 Wien), T: nach Lafontaine von L. Anseume, kO., Neubearb. als ›Der bekehrte Trunkenbold‹ von Franz Rühlmann, V: BV (GGA)
- Le cadi dupé** (Der betrogene Kadi; 1761 Wien), T: Pierre René Lemonnier, kO., E.; Neuausg. von Daniela Philippi, V: BV (GGA)
- Orfeo ed Euridice** (1762 Wien), T: Ranieri de Calzabigi, V: DTÖ Band 44a (H. Abert), B&H; Neuausg. von Anna Amalie Abert und Ludwig Finscher (dt. Fassung von H. Swarowsky), V: BV (GGA)
- La rencontre imprévue ou Les pèlerins de la Mecque** (Die Pilger von Mekka; 1764 Wien), T: L. H. Dan-court, kO.; Neuausg. von Harald Heckmann (dt. Textfassung von H. Swarowsky), V: BV (GGA)
- Telemaco ossia L'isola di Circe** (1765 Wien), T: nach Carlo Sigismondo Cepeci von Marco Coltellini; Neuausg. von Karl Geiringer, V: BV (GGA)
- Alceste** (1767 Wien), T: R. de Calzabigi; Neuausg. von Gerhard Croll, dt. Übs. von Walther Dürr, V: BV (GGA)
- Paride e Elena** (Paris und Helena; 1770 Wien), T: R. de Calzabigi, Neuausg. und dt. Übs. Rudolf Gerber, V: BV (GGA)
- Iphigénie en Aulide** (Iphigenie in Aulis; 1774 Paris), T: nach Jean Racine von Marius-François-Louis Gand Lebland, Bailli du Roulet, V: BV; Neuausg. von Marius Flothuis, dt. Übs. von Adolf Krücke, V: BV (GGA)
- Orphée et Euridice** (1774 Paris), T: nach R. de Calzabigi von P. L. Moline, Neuausg. von L. Finscher (dt. Fassung von H. Swarowsky), V: BV (GGA), Bearb. von Hector Berlioz, Neuausg. von Joël-Marie Fauquet, V: BV (New Berlioz Edition)

- Alceste** (1776 Paris), T: Nach R. de Calzabigi von du Roulet, V: Neuausg. und dt. Übs. von R. Gerber (1957), V: BV (GGA)
- Armide** (1777 Paris), T: Philippe Quinault, V: Neuausg. von Klaus Hortschansky, dt. Übs. von Dagny Müller, V: BV (GGA)
- Iphigénie en Tauride** (Iphigenie auf Tauris; 1779 Paris), T: Nicolas François Guillard, Neuausg. von G. Croll (dt. Text von Peter Schmidt), V: BV (GGA)
- Echo et Narcisse** (1779 Paris), T: Louis Théodore Baron de Tschudi, Neuausg. von R. Gerber (dt. Text von Adolf Krücke), V: BV (GGA)

Berthold Goldschmidt

- Der gewaltige Hahnrei** (1932 in Mannheim); T: der Komponist nach Fernand Crommelynck, V: Boosey
- Beatrice Cenci** (entstanden 1949–1950, 1988 konzertant in London, 1994 szenisch in Magdeburg uraufgeführt); T: Martin Esslin nach Percy Bisshe Shelley, V: Boosey

Charles Gounod

- Le médecin malgré lui** (Der Arzt wider Willen; 1858 Paris), T: nach Molière von Jules Barbier und Michel Carré, kO., V: Gallet; Neubearb. von Emil Nikolaus von Reznicek (1910 Berlin)
- Faust** (Margarethe; 1859 Paris), T: nach Johann Wolfgang von Goethe von J. Barbier und M. Carré, V: Choudens, B&B; Neuausg. von Fritz Oeser und Walter Zimmer, V: AE; von Paul Prévost, V: BV
- Philémon und Baucis** (1860 Paris), T: J. Barbier und M. Carré, V: A&S
- Mireille** (1864 Paris), T: nach Frédéric Mistral von M. Carré, V: A&S
- Roméo et Juliette** (1867 Paris), T: nach William Shakespeare von J. Barbier und M. Carré, V: Choudens, Fürstner, Ricordi, A&S

Georg Friedrich Haas

- Adolf Wölfli** (1981 Graz), T: nach Adolf Wölfli, V: U.E.
- Nacht** (1996/1998) Bregenz), T: nach Friedrich Hölderlin von Georg Haas, V: U.E.
- Melancholia** (2008 Paris), T: Jon Fosse, V: U.E.
- Bluthaus** (2010 Schwetzingen), T: Klaus Händl, V: Selbstverlag
- Thomas** (2013 Schwetzingen), T: Klaus Händl, V: Selbstverlag
- Morgen und Abend** (2015 London), T: Jon Fosse, V: U.E.
- Koma** (2016 Schwetzingen), T: Klaus Händl, V: Selbstverlag

Georg Friedrich Händel

- Almira** (1705 Hamburg), HWV 1, T: Friedrich Christian Feusteking nach Giulio Pancieri; Bearb. von Johann Nepomuk Fuchs (1879), Neuausg. von Dorothea Schröder, V: BV (HHA)
- Vincero se stesso è la maggior vittoria** (Rodrigo; 1707 Florenz), HWV 5, T: nach Francesco Silvani, V: BV (HHA)
- Agrippina** (1709 Venedig), HWV 6, T: Vincenzo Grimani; kO., V: BV (HHA)
- Rinaldo** (1711 London), HWV 7a, T: nach Aaron Hill von Giacomo Rossi, V: Chrysander; Neuausg. von David R. B. Kimbell, dt. Übs. von Peter Brenner, V: BV (HHA)
- Il pastor fido** (1712 London), HWV 7a, T: G. Rossi, umgearbeitet 1734, V: Chrysander; Neubearb. (Zusammenziehung der beiden Fassungen) von August Wenzinger (1948 Basel), V: BV
- Teseo** (Theseus; 1713 London), T: Nicola Francesco Haym; Neubearb. von Rudolf Gerber (dt. Textfassung von Emilie Dahnk-Baroffio), V: BV
- Amadigi di Gaula** (1715 London), HWV 11, T: Giacomo Rossi oder Nicola Francesco Haym nach Antoine Houdar de la Motte; Neuausg. von John Merrill Knapp, V: BV (HHA)
- Acis and Galatea** (1718 Cannons), T: John Gay, John Hughes und Alexander Pope, V: BV (HHA)

- Radamisto** (1720 London); T: nach Domenico Lalli (= Sebastiano Biancardi) von N. Fr. Haym; HWV 12a (Fassung April 1720), T: Nicola Francesco Haym nach Domenico Lalli; Neuausg. von Terence Best, V: BV (HHA); HWV 12b (Fassung Dezember 1720), Neuausg. von Terence Best, dt. Übs. von Michael Pacholke, V: BV (HHA)
- Floridante** (1721 London), HWV 14, T: Paolo Antonio Rolli, V: BV (HHA)
- Ottone, Re di Germania** (1723 London), HWV 15, T: nach Stefano Benedetto Pallavicini von N. Fr. Haym, V: BV (HHA)
- Flavio** (1723 London), HWV 16, T: Nicola Francesco Haym nach Matteo Noris; Neuausg. von John Merrill Knapp (dt. Übs. von Peter Brenner), V: BV (HHA)
- Giulio Cesare** (1724 London), T: nach Giacomo Francesco Bussani von N. Fr. Haym, Neuausg. von Frieder Zschoch (dt. Textfassung von E. Dahnk-Baroffio), V: BV (HHA)
- Tamerlano** (1724 London), HWV 18, T: nach Agostino Piovene von N. Fr. Haym, Neuausg. von Terence Best, dt. Übs. von Peter Brenner, V: BV (HHA)
- Rodelinda** (1725 London), HWV 19, T: nach Antonio Salvi von N. Fr. Haym, V: Neuausg. von Andrew Jones, dt. Übs. von Reinhard Strohm, V: BV (HHA)
- Scipione** (1726 London), HWV 20, T: P. A. Rolli, V: DVfM
- Admeto** (1727 London), HWV 22, T: nach Aurelio Aureli und Ortensio Mauro; Neubearb. von H. Dütschke (1925 Braunschweig), V: Chrysander
- Riccardo Primo** (1727 London), HWV 23, T: P. A. Rolli nach Francesco Briani, dt. Textfassung von E. Dahnk-Baroffio, V: BV
- Siroe** (1728 London), HWV 24, T: nach Pietro Metastasio von N. Fr. Haym; Neubearb. von Ralph Meyer (1925 Gera)
- Tolomeo** (Ptolomäus; 1728 London), HWV 25, T: N. Fr. Haym, Neuausg. und dt. Übs. von Michael Pacholke, V: BV (HHA)
- Partenope** (1730 London), HWV 27, T: Silvio Stampiglia; Neubearb. von F. Lehmann (dt. Textfassung von E. Dahnk-Baroffio), V: BV, dt. Übs. von Karin Zauft, V: DVfM
- Porò, Re dell' Indie** (Poros, König von Indien; 1731 London), HWV 28, T: P. Metastasio (Alessandro nell'Indie mit verkürzten Rezitativen), V: BV (HHA)
- Ezio** (1732 London), T: P. Metastasio; Neuausg. von Walther Siegmund-Schultze (dt. Textfassung von Herbert Koch und H. Rückert), V: BV (HHA)
- Sosarme** (London 1732), HWV 30, T: nach Antonio Salvi, V: BV (HHA)
- Orlando** (Der rasende Roland; 1733 London), HWV 31, T: Grazio Braccioli, Neuausg. von Siegfried Flesch, dt. Übs. von Peter Brenner, V: BV (HHA)
- Arianna in Creta** (Ariadne; 1734 London), HWV 32, T: nach Pietro Pariati, Francis Colman, V: BV (HHA)
- Ariodante** (1735 London), HWV 33, T: A. Salvi, Neuausg. von Donald Burrows (dt. Textfassung von Reinhard Strohm), V: BV (HHA)
- Alcina** (1735 London), HWV 34, T: Antonio Marchi, Neuausg. von Siegfried Flesch, dt. Übs. von Peter Brenner, V: BV (HHA)
- Atalante** (1736 London), HWV 35, T: nach Belisario Valerini
- Arminio** (1737 London), HWV 36, T: nach A. Salvi, V: BV (HHA)
- Giustino** (1737 London), HWV 37, T: nach Niccolò Beregani und Pietro Pariati, dt. Übs. von Eberhard Schmidt, V: DVfM
- Berenice, Regina d'Egitto** (1737 London), T: nach Antonio Salvi
- Faramondo** (1738 London), HWV 39, T: nach Apostolo Zeno
- Serse** (Xerxes; 1738 London), HWV 40, T: Nicolò Minato und Christian Postel, V: BV (HHA)
- Imeneo** (1740 London), HWV 41, T: nach Silvio Stampiglia, Neuausg. von Donald Burrows, dt. Übs. von Michael Pacholke, V: BV (HHA)
- Deidamia** (1741 London), HWV 42, T: P. A. Rolli, Neuausg. von Terence Best, dt. Übs. von Michael Pacholke, V: BV (HHA)

Jacques François Fromental Elias Halévy

La juive (Die Jüdin; 1835 Paris), T: Eugène Scribe, Krit. Neuausg. von Karl Leich-Galland, V: AE/Musik-Edition Lucie Galland

L'éclair (Der Blitz; 1835 Paris), T: François Antoine Eugène de Planard und Jules Henri Vernoy de Saint-Georges, kO., V: Schlesinger (B&B)

Karl Amadeus Hartmann

Simplicius Simplicissimus – Drei Szenen aus seiner Jugend (1948 München/1949 Köln), T: nach Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen von Hermann Scherchen, dem Komponisten und Wolfgang Petzet

Johann Adolf Hasse

Ezio (1730 Neapel), T: Pietro Metastasio

Cleofide (1731 Dresden), T: nach Pietro Metastasio von Michelangelo Boccardi, V: Carus

Attilio Regolo (1750 Dresden), T: Pietro Metastasio

Il sogno di Scipione (1758 Warschau), T: Pietro Metastasio

Il Ruggiero, ovvero L'eroica gratitudine (1771 Mailand), T: Pietro Metastasio, V: Volk/Gerig, Köln

Joseph Haydn

Der krumme Teufel (1751 Wien), T: nach Alain-René Lesage von Johann Joseph Felix Kurz, genannt Bernardon (Musik und Text verloren)

Der neue krumme Teufel (1758 Wien), T: Kurz-Bernardon (Musik verloren)

La canterina (1767 Preßburg); Neuausg. 1959 von Dénes Bartha, V: Henle, GA/Aufführungsmaterial BV

Lo speciale (Der Apotheker; 1768 Esterháza), T: Carlo Goldoni, kO., E.; Neubearb. von Robert Hirschfeld (1895 Dresden), V: Doblinger; Neuausg. 1959 von Helmut Wirth, V: Henle, GA/BV

Le pescatrici (1770 Esterháza), T: C. Goldoni; Neuausg. 1972 von D. Bartha, Jenő Vécsey und Maria Eckhardt, V: Henle, GA/BV

L'infedeltà delusa (1773 Esterháza), T: Marco Coltellini, kO., V: Doblinger; Neuausg. 1964 von D. Bartha und Jenő Vécsey, V: Henle, GA/BV

Philemon und Baucis (1773 Esterháza), Marionettenoper (aufgefunden von Jens Peter Larsen); Neuausg. von Howard C. Robbins Landon, V: BV; Neuausg. 1971 von Jürgen Braun, V: Henle, GA

L'incontro improvviso (1775 Esterháza), T: nach L. H. Dancourt von Karl Friberth; Neuausg. 1962/63 von H. Wirth, dt. Übs. von Reinhard Schwarz und Lidia Winiewicz, V: Henle, GA; von Schultz, V: BV

Il mondo della luna (Die Welt auf dem Monde; 1777 Esterháza), T: C. Goldoni, kO.; Ausgabe von Hans Swarowsky und H. C. Robbins Landon (1958), V: BV; Neuausg. 1979–1982 von Günter Thomas, V: Henle, GA/BV

La vera costanza (1779 Esterháza), T: Francesco Puttini; Neuausg. 1976 von Horst Walter, V: Henle, GA

L'isola disabitata (Die wüste Insel; 1779 Esterháza), T: Pietro Metastasio, Singspiel; Neuausg. von H. C. Robbins Landon, V: BV; Neuausg. von Günther Thomas, Christine Siegert und Ulrich Wilker, V: Henle, GA/BV

La fedeltà premiata (Die belohnte Treue; 1781 Esterháza), T: Giambattista Lorenzi, V: U. E.; Neuausg. 1968 von G. Thomas, V: Henle, GA

Orlando paladino (Ritter Roland; 1782 Esterháza), T: Nunziato Porta; Neubearb. von Ernst Litzko (1932 Hamburg), V: Beck; Neuausg. 1972/73 von Karl Geiringer, dt. Übs. von Karl Geiringer und Ruth Michaelis, V: Henle, GA/BV, Aufführungsmaterial

Armida (1784 Esterháza), T: nach Torquato Tassos ›Gerusalemme liberata‹; Neuausg. 1965 von Wilhelm Pfannkuch, V: Henle, GA/BV (dt. Bühnenfassung von Hans Hartleb)

L'anima del filosofo (1791), T: Carlo Francesco Badini (»Orpheus«-Stoff), bruchstückweise gedruckt, V: B&H; (uraufgeführt 1951 Florenz), V: Doblinger; Neuausg. von Helmuth Wirth, V: Henle, GA/BV, Aufführungsmaterial (dt. Übs. von Eberhard Schmidt)

Hans Werner Henze

- Das Wundertheater, Oper für Schauspieler** (1949 Heidelberg), T: nach Miguel Cervantes de Saavedra, E.; neue Fassung für Sänger 1964, V: Schott
- Ein Landarzt** (1951 Nordwestdeutscher Rundfunk, Hamburg), T: nach Franz Kafka vom Komponisten, Funkoper; Bühnenfassung 1964, E., V: Schott
- Boulevard Solitude** (1952 Hannover), T: Grete Weil und Walter Jockisch, V: Schott
- Das Ende einer Welt** (1953 Nordwestdeutscher Rundfunk, Hamburg), T: Wolfgang Hildesheimer, Funkoper; Bühnenfassung 1964, kO., E., V: Schott
- König Hirsch** (1956 Berlin), T: Heinz von Cramer; reduzierte Fassung als »Il re cervo oder Die Irrfahrten der Wahrheit« (1963 Kassel), V: Schott
- Der Prinz von Homburg** (1960 Hamburg), T: nach Heinrich von Kleist von Ingeborg Bachmann, V: Schott
- Elegie für junge Liebende** (1961 Schwetzingen), T: Wystan Hugh Auden und Chester Kallman, V: Schott
- Der junge Lord** (1965 Berlin), T: nach Wilhelm Hauff von I. Bachmann, kO., V: Schott
- Die Bassariden** (1966 Salzburg), T: nach Euripides von W. H. Auden und Ch. Kallman, V: Schott
- Moralities** (1967), T: nach Aesop von W. H. Auden, drei szenische Kantaten, V: Schott
- Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer** (1971), T: Gaston Salvatore, V: Schott
- La Cubana** (1973), T: nach Miguel Barnet von Hans Magnus Enzensberger, Vaudeville, V: Schott
- Wir erreichen den Fluß** (1974–1976), T: Edward Bond, Actions for Music, V: Schott
- Don Chisciotte della Mancía** (1976), kO. nach Giovanni Paisiello, V: Schott
- Pollicino** (1979/80), T: Giuseppe di Leva nach Carlo Collodi, Gebrüder Grimm und Charles Perrault, Märchen für Musik, V: Schott
- Die englische Katze** (The English Cat; 1983 Schwetzingen), T: Edward Bond, V: Schott
- Das verratene Meer** (1986–89 Berlin), T: nach der Novelle von Yukio Mishima von Hans Ulrich Treichel, V: Schott
- Venus und Adonis** (1997 München), T: Hans Ulrich Treichel, V: Schott
- L'Upupa und der Triumph der Sohnesliebe** (2003 Salzburg), T: der Komponist, V: Chester
- Phaedra** (2007 Berlin), T: Christian Lehnert, V: Chester
- Gisela! oder: Die merk- und denkwürdigen Wege des Glücks** (2010 Gladbeck), V: Chester (Edition Wilhelm Hansen/Sikorski)

Paul Hindemith

- Mörder, Hoffnung der Frauen, op. 12** (1921 Stuttgart), T: Oskar Kokoschka, E., V: Schott
- Das Nusch-Nuschi, op. 20** (1921 Stuttgart), T: Franz Blei, E., V: Schott
- Sancta Susanna, op. 21** (1922 Frankfurt/Main), T: August Stramm, E., V: Schott
- Tuttifantchen** (1922 Darmstadt), T: Hedwig Michel und Franziska Becker, Weihnachtsmärchen, V: Schott
- Cardillac, op. 39** (1926 Dresden), T: nach E. T. A. Hoffmann von Ferdinand Lion, V: Schott; Neufassung 1952 Zürich, T: der Komponist
- Hin und zurück, op. 45a** (1927 Baden-Baden), T: Marcellus Schiffer, Kurzoper, V: Schott
- Lehrstück** (1929), T: Bertolt Brecht, E., V: Schott
- Neues vom Tage** (1929 Berlin), T: M. Schiffer, kO., V: Schott; Neufassung 1954 Neapel
- Wir bauen eine Stadt** (1930 Berlin), T: Robert Seitz, Kinderoper, V: Schott
- Mathis der Maler** (1938 Zürich), T: der Komponist, V: Schott
- Die Harmonie der Welt** (1957 München), T: der Komponist, V: Schott
- Das lange Weihnachtsmahl** (1961 Mannheim), T: Thornton Wilder, E., V: Schott

Adriana Hölszky

Bremer Freiheit (1988 München), T: Thomas Körner nach Rainer Werner Fassbinder, V: Astoria

Die Wände (1995 Wien), T: Thomas Körner nach Jean Genet, V: B&H

Tragödia (Der unsichtbare Raum, 1997 Bonn), T: Thomas Körner, V: B&H

Giuseppe e Sylvia (2000 Stuttgart), T: Hans Neuenfels, V: B&H

Der gute Gott von Manhattan (2004 Schwetzingen), T: Yona Kim nach Ingeborg Bachmann, V: B&H

Hybris/Niobe – Drama für Stimmen (2008 Schwetzingen), T: Yona Kim, V: B&H

Engelbert Humperdinck

Hänsel und Gretel (1893 Weimar), T: Adelheid Wette, V: Schott

Die sieben Geißlein (1895 Berlin), T: A. Wette, Märchenspiel mit Klavier, V: Heinrichshofen

Königskinder (1897 München melodramatische Fassung; als Oper 1910 New York), T: Ernst Rosmer, V: Brockhaus (AE)

Dornröschen (1902 Frankfurt/Main), T: E. B. Ebeling-Filhès (= Elisabeth Ebeling und Bertha Filhès), V: Brockhaus (AE)

Die Heirat wider Willen (1905 Berlin), T: nach Alexandre Dumas von Hedwig Humperdinck, kO., V: Brockhaus; textliche Neubearb. von Wolfram Humperdinck und Adolf Vogl (1935 Leipzig)

Die Marketenderin (1914 Köln), T: Robert Misch, V: Fürstner

Gaudeamus (1919 Darmstadt), T: R. Misch, Spieloper, V: Fürstner

Leoš Janáček

Její pastorkyňa (Jenůfa; Ihre Ziehtochter; 1904 Brünn), T: Gabriela Preissová, V: U. E.

Výlety pana Broučka (Die Ausflüge des Herrn Brouček; 1920 Prag), T: nach Svatopluk Čech von Viktor Dyk und František S. Procházka, V: U. E.

Kát'a Kabanová (Katja Kabanowa; 1921 Brünn), T: nach Aleksander N. Ostrowskijs ›Gewitter‹ von Vincenc Červinka, V: U. E.

Příhody lišky Bystroušky (Das schlaue Füchlein; 1924 Brünn), T: nach Rudolf Těsnohlídek vom Komponisten, V: U. E., Peters

Šárka (1925 Brünn), T: Julius Zeyer, Ms.

Věc Makropulos (Die Sache Makropoulos; 1926 Brünn), T: nach Karel Čapek vom Komponisten, V: U. E., BP

Z mrtvého domu (Aus einem Totenhaus; 1930 Brünn), T: nach Fjodor M. Dostojewskij vom Komponisten, V: U. E., nachgelassen, musikalische Einrichtung: Břetislav Bakala

Osud (Schicksal; 1934 Radio Brünn), T: Fedora Bartošová; Originalfassung mit dt. Übs. von Claus H. Henneberg, V: AE; Krit. Neuausg. von Jiří Zahrádka, V: BP

Reinhard Keiser

Die Römische Unruhe oder die Edelmüthige Octavia (1705 Hamburg), T: Barthold Feind, V: Supplementband VI der Händel-Gesamtausgabe (Chrysander), 1902

Masaniello furioso oder Die neapolitanische Fischer-Empörung (1706 Hamburg), T: Barthold Feind, V: Schott (Das Erbe deutscher Musik, Bd. 89, 1986)

Der hochmüthige, gestürzte und wieder erhabene Croesus (1710/1730 Hamburg), T: Christian Heinrich Postel, V: Denkmäler Deutscher Tonkunst, Bd. 37f., 1912

Die Großmüthige Tomyris (1717 Hamburg), T: Johann Joachim Hoe, V: Die Oper. Kritische Ausgabe von Hauptwerken der Operngeschichte, Bd. 1, München 1975, V: Henle (AE)

Der lächerliche Printz Jodelet (1726 Hamburg), T: Johann Philipp Prätorius, V: Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. 18, Leipzig 1890

Erich Wolfgang Korngold

- Der Ring des Polykrates, op. 7** (1916 München), T: nach Heinrich Teweles, kO., E., V: Schott
Violanta, op. 8 (1916 München), T: Hans Müller, E., V: Schott
Die tote Stadt, op. 12 (1920 Hamburg und Köln), T: nach Georges Rodenbach von Paul Schott, V: Schott
Das Wunder der Heliane, op. 20 (1927 Hamburg), T: nach Hans Kaltneker von H. Müller, V: Schott
Die Kathrin, op. 28 (1939 Stockholm), T: Ernst Heinrich Franz Decsey, V: Weinberger
Die stumme Serenade, op. 36 (1954 Dortmund), T: Clement (= E. W. Korngold und Hans Reisfeld), kO., ungedruckt

Hans Krása

- Verlobung im Traum** (1933 Prag), T: nach Fjodor Dostojewskijs Novelle ›Onkelchens Traum‹ von Rudolf Fuchs und Rudolf Thomas, V: U.E.
Brundibár, Oper für Kinder (1. Fassung 1941 Prag, 2. Fassung 1943 Theresienstadt), T: Adolf Hoffmeister, V: Tempo Praha

Ernst Krenek

- Die Zwingburg, op. 14** (1924 Berlin), T: der Komponist, szenische Kantate, E., V: U.E.
Der Sprung über den Schatten, op. 17 (1924 Frankfurt/Main), T: der Komponist, kO., V: U.E.
Orpheus und Eurydike, op. 21 (1926 Kassel), T: Oskar Kokoschka, V: U.E.
Jonny spielt auf, op. 45 (1927 Leipzig), T: der Komponist, V: U.E.
Der Diktator, op. 49 (1928 Wiesbaden), T: der Komponist, E., V: U.E.
Das geheime Königreich, op. 50 (1928 Wiesbaden), T: der Komponist, E., V: U.E.
Schwergewicht oder die Ehre der Nation, op. 55 (1928 Wiesbaden), T: der Komponisten, kO., E., V: U.E.
Kehraus um St. Stephan, op. 66 (Komponiert 1930, UA Wien 1990) T: der Komponist, V: BV
Das Leben des Orest, op. 60 (1930 Leipzig), T: der Komponist, V: U.E.
Karl V., op. 73 (1938 Prag), T: der Komponist, V: U.E.; Neufassung 1958 Düsseldorf, V: U.E.
Cefalo e Procri, op. 77 (1934 Venedig), T: Rinaldo Küfferle, V: U.E.
Vertrauenssache (What Price Confidence), op. 111 (1945; 1960 Saarbrücken), T: der Komponist, V: BV
Tarquin, op. 90 (1950 Köln), T: Emmet Lavery, Kammeroper
Dunkle Wasser (1950 Los Angeles), T: der Komponist, E., V: BV
Pallas Athene weint (1955 Hamburg), T: der Komponist, V: Schott
Der Glockenturm (1957 Urbana, Illinois), T: nach Herman Melville vom Komponisten, E., V: BV
Ausgerechnet und verspielt (1962 Wien), T: der Komponist, V: BV
Der goldene Bock, op. 186 (1964 Hamburg), T: der Komponist, V: BV
Der Zauberspiegel (1966 München), T: der Komponist, Fernsehoper, V: BV
Wenn Sardakei auf Reisen geht, op. 206 (1970 Hamburg) T: der Komponist, V: BV

Helmut Lachenmann

- Das Mädchen mit den Schwefelhölzern** (1997 Hamburg), T: nach Hans Christian Andersen, Leonardo da Vinci und Gudrun Ensslin, V: B&H

Édouard Lalo

- Fiesque** (komp. ca. 1866–1868), T: Charles Beauquier nach Schiller, Ausg. von Hugh Macdonald und Vincent Giroud, V: BV
Le Roi d'Ys (1888 Paris), T: Édouard Blau, V: Alphonse Leduc – Editions musicales / Editions Heugel (Schott)
La Jacquerie (1895 Monte Carlo), T: Édouard Blau und Simone Arnaud nach Prosper Mérimée

Ruggero Leoncavallo

- I Pagliacci** (Der Bajazzo; 1892 Mailand), T: der Komponist, V: Sonzogno, Fürstner (Schott); Neuausg. von Giacomo Zani, dt. Übs. von Arthur Müller, V: Sonzogno (AE); Neuausg. von Andreas Giger, V: BV/Sonzogno
- I Medici** (1. Teil einer geplanten, aber nicht beendeten Trilogie ›Crepusculum‹; 1893 Mailand), T: der Komponist, V: Ricordi, B&B
- Chatterton** (1896 Rom), T: nach Alfred de Vigny vom Komponisten, V: Sonzogno, Fürstner
- La Bohème** (1897 Venedig), T: nach Henri Murger vom Komponisten, V: Sonzogno (AE)
- Zazà** (1900 Mailand), T: nach Pierre Berton und Charles Simon vom Komponisten, V: Sonzogno, Gutheil, AE
- Der Roland von Berlin** (Il Rolando; 1904 Berlin), T: nach Willibald Alexis vom Komponisten, V: Sonzogno
- Maia** (1910 Rom), T: Paul de Choudens (Paul Berel), V: Choudens, Sonzogno
- I Zingari** (1912 London), T: Enrico Cavacchioli und Guglielmo Emanuel, V: Sonzogno; dt. Fassung von Georg C. Winkler, V: Peters
- Edipo Re** (König Ödipus; 1920 Chicago), T: vom Komponisten, E., V: Peters

György Ligeti

- Aventures** (1962 Hamburg) für 3 Sänger und 7 Instrumentalisten, V: Peters
- Nouvelles Aventures** (1965 Hamburg) für 3 Sänger und 7 Instrumentalisten, V: Peters
gemeinsam aufzuführen als musikalisch-dramatische Aktion in 14 Bildern (1973 Scheveningen; eine nicht autorisierte Auff. 1966 Stuttgart)
- Le Grand Macabre** (1978 Stockholm), T: nach Michel de Ghelderode von Michael Meschke und vom Komponisten, V: Schott

Albert Lortzing

- Ali Pascha von Janina oder Die Franzosen in Albanien** (1828 Münster), T: der Komponist, E., V: U. E.
- Die beiden Schützen** (1837 Leipzig), T: nach Gustav Cords vom Komponisten, kO., V: B&H; Neubearb. von Arthur Treumann-Mette, V: A&S; von Toni Impekoven und Edmund Nick (1941 Nürnberg), V: U. E.
- Zar und Zimmermann oder Die beiden Peter** (1837 Leipzig), T: nach Mélesville u. a. (übersetzt von Georg Christian Römer) vom Komponisten, kO., V: B&H, Peters
- Caramo oder Das Fischerstechen** (1839 Leipzig), T: nach Amable Vilain de Saint-Hilaire und Paul Duport vom Komponisten; Neubearb. von Georg Richard Kruse (Mannheim); von Dietrich Wolf, Leo Nedomansky, Christoph Hamm und Walter Hessel, V: DVfM, Schott
- Hans Sachs** (1840 Leipzig), T: nach Johann Ludwig Ferdinand Deinhardtstein von Philipp Reger, kO., V: B&H; Neubearb. von Willy Hanke und Max Loy, V: Sikorski
- Casanova** (1841 Leipzig), T: nach Karl August Lebrun vom Komponisten, kO., V: U. E.; Neubearb. von Fritz Tutenberg (1934); von Rolf Lauckner und Mark Lothar als ›Casanova in Murano‹ (1942), V: Oertel
- Der Wildschütz oder Die Stimme der Natur** (1842 Leipzig), T: nach August von Kotzebue vom Komponisten, kO., V: Peters, B&H, U. E.
- Undine** (1845 Magdeburg), T: nach Friedrich de la Motte Fouqué vom Komponisten, V: Peters, B&H, U. E.
- Der Waffenschmied von Worms** (1846 Wien), T: nach Friedrich Wilhelm Ziegler vom Komponisten, kO., V: Peters, B&H, U. E.
- Zum Großadmiral** (1847 Leipzig), T: nach Alexandre Duval vom Komponisten, kO., V: B&H; Neubearb. von A. Treumann-Mette, V: A&S
- Die Rolandsknappen oder Das ersehnte Glück** (1849 Leipzig), T: nach Johann Karl August Musäus von Georg Meisinger, Karl Haffner und dem Komponisten; Neubearb. von G. R. Kruse und Preben Nodermann, V: Stahl; von Paul Hensel-Haerdrich, V: A&S (›Die Glücksnarren‹)

- Die Opernprobe oder Die vornehmen Dilettanten** (1851 Frankfurt/Main), T: nach Philippe Poisson und Johann Friedrich Jünger vom Komponisten, kO., E.; Neubearb. von Richard Kleinmichel, V: U.E.
- Regina oder Die Marodeure** (nachgelassen), T: der Komponist; Neufassung von Adolf l'Arronge (1899 Berlin), V: B&B; kritische Ausgabe von I. Capelle, V: Ricordi

Jean-Baptiste Lully (Giovanni Battista Lulli)

- Le grand divertissement de Versailles** (George Dandin, 1668 Versailles), T: Jean Baptiste Poquelin, genannt Molière, V: Revue Musicale, alte GA, Bd. IX; Krit. Neuausg. von Catherine Lessac (Œuvres complètes), V: Olms (AE)
- Le divertissement de Chambord** (Monsieur de Pourceaugnac, 1669 Chambord), T: Jean Baptiste Poquelin, genannt Molière und d. Komponist, V: Revue Musicale, alte GA, Bd. X; Krit. Neuausg. von Jérôme de La Gorce (Œuvres complètes), V: Olms (AE)
- Le divertissement royal** (Les amants magnifiques, 1670 St.-Germain-en-Laye), T: Jean Baptiste Poquelin, genannt Molière, V: Revue Musicale, alte GA, Bd. X
- Le bourgeois gentilhomme** (Der Bürger als Edelmann, 1670 Chambord), T: Jean Baptiste Poquelin, genannt Molière, V: Revue Musicale, alte GA, Bd. X; Krit. Neuausg. von Herbert Schneider (Œuvres complètes), V: Olms (AE)
- Les fêtes de l'Amour et de Bacchus** (1672 Paris), T: Philippe Quinault, Jean Baptiste Poquelin, genannt Molière, Président de Périgny, V: Ballard 1718
- Cadmus et Hermione** (1673 Paris), T: Philippe Quinault, V: Revue Musicale, alte Gesamtausgabe; Bd. I
- Alceste ou Le triomphe d'Alcide** (Alkestis oder der Sieg des Herkules, 1674 Paris), T: Philippe Quinault, V: hrsg. von Henry Prunière, alte GA: Bd. II
- Thésée** (Theseus, 1675 St.-Germain-en-Laye), T: Philippe Quinault, V: Ballard 1688, Michaelis; Krit. Neuausg. von Pascal Denécheau (Œuvres complètes), V: Olms (AE)
- Atys** (1676 St.-Germain-en-Laye), T: Philippe Quinault, V: Ballard 1689, Michaelis
- Isis** (1677 St.-Germain-en-Laye), T: Philippe Quinault, V: Ballard 1719, Michaelis; Krit. Neuausg. von Lionel Sawkins (Œuvres complètes), V: Olms (AE)
- Psyché** (1678 Paris), T: Philippe Quinault, Thomas Corneille, Bernard le Bovier de Fontenelle, V: Ballard 1720, Michaelis; Krit. Neuausg. von John S. Powell und Herbert Schneider (Œuvres complètes), V: Olms (AE)
- Bellérophon** (1679 Paris) T: Thomas Corneille, Bernard le Bovier de Fontenelle, Nicolas Boileau-Despréaux, V: Ballard 1679, Michaelis
- Proserpine** (1680 Saint Germain), T: Philippe Quinault, V: Ballard 1680, Michaelis
- Persée** (Perseus, 1682 Paris), T: Philippe Quinault, V: Ballard 1682, Michaelis
- Phaéton** (1683 Versailles), T: Philippe Quinault, V: Ballard 1683, Michaelis
- Amadis** (1684 Paris), T: Philippe Quinault, V: Ballard 1684, Revue Musicale, Bd. III
- Roland** (1685 Versailles), T: Philippe Quinault, V: Ballard 1685
- Armide** (1686 Paris), T: Philippe Quinault, V: Ballard 1686, Michaelis; Krit. Neuausg. von Lois Rosow (Œuvres complètes), V: Olms (AE)
- Acis et Galatée** (1686 Anet), T: Jean Galbert de Campistron, V: Ballard 1686
- Achille et Polixène** (vollendet von Pascal Colasse, 1687 Paris), T: Jean Galbert de Campistron, V: Ballard 1687

Heinrich Marschner

- Der Holzdieb** (1825 Dresden), T: Friedrich Kind, kO., E., V: B&B; Neubearb. von Heinrich Burkard und Otto Rombach, V: B&B
- Der Vampyr, op. 42** (1828 Leipzig), T: Wilhelm August Wohlbrück; Neubearb. von Hans Pfitzner (1925), V: Fürstner (Schott)
- Der Templer und die Jüdin, op. 60** (1829 Leipzig), T: nach Walter Scott von W. A. Wohlbrück; Neubearb. von H. Pfitzner (1912), V: Brockhaus

Hans Heiling, op. 80 (1833 Berlin), T: Eduard Devrient, V: Peters; nachkomp. Arien für Wien, hrsg. von Robert Didion, V: AE

Bohuslav Martinů

Voják a tanečnice (Der Soldat und die Tänzerin; 1928 Brünn), T: nach Plautus von J. L. Budín (Pseudonym von Jan Löwenbach), kO., V: Panton/Schott, dt. Textfassung von Kurt Honolka

Hry o Marii (Marienlegenden; 1935 Brünn), T: Vítězslav Nezval, Henri Ghéon, Vilém Závada und Julius Zeyer, V: Dilia (BV), dt. Textfassung von K. Honolka

Theater hinter dem Stadttor (1936 Brünn), T: Leo Štraus, V: Dilia (BV), dt. Textfassung von Robert Brock, V: Schott

Alexandre bis (Zweimal Alexander; 1937; 1964 Mannheim), T: André Wurmser, kO., E., V: BV, dt. Textfassung von K. Honolka

Veselohra na mostě (Komödie auf der Brücke; 1937 Prag, Rundfunk; umgearb. 1951), T: nach Václav Kliment Klicpera vom Komponisten, kO., E., V: Boosey

Julieta (Snář [Traumbuch]; 1938 Prag), T: vom Komponisten nach Georges Neveux, V: Dilia (AE), dt. Textfassung von Ludwig Kaufmann, neue dt. Übs. von Aleš Březina und Dietfried Bernet, V: AE

Mirandolina (1959 Prag), T: nach Carlo Goldoni, kO., V: BV, dt. Textfassung von Carl Stueber

The Greek Passion (Griechische Passion; 1961 Zürich), T: nach Nikos Kazantzakis vom Komponisten, V: U. E.

Ariane (Ariadne; 1961 Gelsenkirchen), T: nach G. Neveux, E., V: BV, dt. Textfassung von Fritz Schröder

Les larmes du couteau (Des Messers Tränen; 1969 Brünn), T: Georges Ribemont-Dessaignes, V: Panton/Schott

Les trois souhaits (Drei Wünsche; 1971 Brünn), T: Georges Ribemont-Dessaignes, dt. Textfassung von Marcus Gammel, V: Panton/Schott

Pietro Mascagni

Cavalleria rusticana (Sizilianische Bauernehre; 1890 Rom), T: nach Giovanni Verga von Giovanni Targioni-Tozzetti und Guido Menasci, E., V: Sonzogno (AE); Neuausg. von Helen Greenwald, V: BV/Sonzogno

L'amico Fritz (1891 Rom), T: nach Emile Erckmann und Pierre Alexandre Chatrian von P. Suardon, V: Sonzogno (AE)

I Rantzau (1892 Florenz), T: nach E. Erckmann und P. A. Chatrian von G. Targioni-Tozzetti und G. Menasci, V: Sonzogno, B&B

Guglielmo Ratcliff (1895 Mailand), T: nach Heinrich Heine von Andrea Maffei, V: Sonzogno (AE)

Iris (1898 Rom), T: Luigi Illica, V: Ricordi

Parisina (1913 Mailand), T: Gabriele d'Annunzio, V: Sonzogno

Si (Ja; Die Dame aus Folies-Bergères; 1919 Rom), T: Carlo Lombardo und Arturo Franci, V: Sonzogno, Wiener Bürgerverlag

Il piccolo Marat (1921 Rom), T: Gioavacchino Forzano, V: Sonzogno, Sikorski

Jules Massenet

Le roi de Lahore (1877 Paris), T: Louis Gallet, V: Heugel, Fürstner

Hérodiade (1881 Brüssel), T: Paul Milliet, Henri Grémont (Pseudonym von Georges Hartmann) und Angelo Zanardini, V: Heugel

Manon (1884 Paris), T: nach Abbé Prévost von Henri Meilhac und Philippe Gille, V: Heugel, Fürstner; dt. Textfassung von Kurt Honolka, V: AE

Le Cid (1885 Paris), T: nach Guillén de Castro y Bellvis und Pierre Corneille von Adolphe Philippe d'Ennery, L. Gallet und Edouard Blau, V: Heugel, Sonzogno, Fürstner (Schott)

- Werther** (1892 Wien), T: nach Johann Wolfgang von Goethe von E. Blau, P. Milliet und G. Hartmann, dt. Übs. von Wulf Konold und Dagny Müller, V: Heugel; Neuausg. von Lesley Wright, dt. Übs. von Peter Brenner, V: BV
- Thaïs** (1894 Paris), T: nach Anatole France von L. Gallet, V: Heugel
- Le portrait de Manon** (1894 Paris), T: Georges Boyer, kO., V: Heugel
- Le jongleur de Notre-Dame** (Der Gaukler unserer lieben Frau; 1902 Monte Carlo), T: Maurice Léna, V: Heugel, Sonzogno
- Don Quichotte** (1910 Monte Carlo), T: Henri Cain nach Jacques Le Lorrain und Miguel de Cervantes Saavedra, V: Heugel

Olivier Messiaen

- Saint François d'Assise** (1983 Paris), T: der Komponist, V: Leduc

Giacomo Meyerbeer

- Robert le diable** (Robert der Teufel; 1831 Paris), T: Eugène Scribe und Germain Delavigne, V: Peters, Schlesinger; Krit. Neuausg. von Wolfgang Kühnhold (GA), V: Ricordi
- Die Hugenotten** (Les Huguenots; 1836 Paris), T: E. Scribe und Émile Deschamps, V: Benoit, Joubert, Choudens, Lemoine, B&B; Neubearb. von Julius Kapp, V: U.E.; Krit. Neuausg. von Oliver Jacob (GA), V: Ricordi
- Der Prophet** (Le prophète; 1849 Paris), T: E. Scribe, V: Benoit, B&H; Krit. Neuausg. von Matthias Brzoska (GA), V: Ricordi
- L'étoile du nord** (Der Nordstern; 1854 Paris), T: E. Scribe, kO., V: Benoit, Choudens, Lemoine, Schlesinger
- Le pardon de Ploërmel** (Dinorah oder Die Wallfahrt nach Ploërmel; 1859 Paris), T: Jules Barbier und Michel Carré, kO., V: Benoit, B&B; Krit. Neuausg. von Fabien Guilloux (GA), V: Ricordi
- L'Africaine / Vasco da Gama** (Die Afrikanerin; 1865 Paris), T: E. Scribe (1. Fassung 1842, 2. Fassung 1860 als ›Vasco da Gama‹), V: Benoit, B&B, Choudens, Lemoine; Neubearb. von J. Kapp (1949 Kassel), V: A&S; Krit. Neuausg. von Jürgen Schläder (GA), V: Ricordi

Claudio Monteverdi

- L'Orfeo** (1607 Mantua), T: Alessandro Striggio; Faksimileausgabe von Adolf Sandberger; Neuausg. von Rinaldo Alessandrini, V: BV
- Arianna** (1608 Mantua), T: Ottavio Rinuccini (das Werk ist bis auf das berühmte ›Lamento‹ verschollen); Neubearb. des ›Lamento‹ von C. Orff, V: Schott, 1940
- Il ballo delle ingrate** (1608 Mantua), T: O. Rinuccini, Ballettoper; Neubearb. von Alceo Toni, V: Ricordi; von C. Orff als ›Der Tanz der Spröden‹, V: Schott, 1931 und 1940; von Denis Stevens, V: Schott
- Tirsi e Clori** (1616 Mantua), T: A. Striggio, Ballettoper; Neuausg. von G. Fr. Malipiero, V: U.E., 1926 (im Rahmen des 7. Madrigalbuches)
- Il combattimento di Tancredi e Clorinda** (1624 Venedig), T: Torquato Tasso (aus ›Gerusalemme liberata‹), weltliches Oratorium; Neuausg. von Luigi Torchi in ›L'arte musicale in Italia‹, Band 6, V: Ricordi, 1907; von G. Fr. Malipiero (1931), V: Chester, Heugel, Schott; freie Übertragung von A. Toni, V: Schott; von Virgilio Mortari, V: Carisch; von Giorgio Federico Ghedini, V: Suvini (Schott)
- Il ritorno d'Ulisse in patria** (Die Heimkehr des Odysseus; 1641 Bologna), T: Giacomo Badoaro; Neuausg. von Rinaldo Alessandrini, V: BV
- L'incoronazione di Poppea** (Die Krönung der Poppea; 1642 Venedig), T: Giovanni Francesco Busenello; Neuausg. von Hendrik Schulze (BV)

Wolfgang Amadeus Mozart

- Die Schuldigkeit des ersten Gebots, KV 35** (1767 Salzburg), T: Ignaz Anton Weiser, geistliches Singspiel, I. Teil, Neuausg. von Franz Giegling, V: BV (NMA = Neue Mozart-Ausgabe)
- Apollo und Hyacinth, KV 38** (1767 Salzburg), T: Rufinus Widl, lateinisches Intermedium, E., Neuausg. von Alfred Orel, dt. Übs. von Peter Brenner, V: BV (NMA)
- Bastien und Bastienne, KV 50 = 46b** (1768 Wien), T: nach Charles Simon Favart von Friedrich Wilhelm Weiskern und Johann Andreas Schachtner, dt. Singspiel, E., Neuausg. von Rudolph Angermüller, V: BV (NMA)
- La finta semplice, KV 51 = 46a** (Die verstellte Einfalt; 1769 Salzburg), T: nach Carlo Goldoni von Marco Coltellini, kO., Neuausg. von R. Angermüller und Wolfgang Rehm, dt. Übs. von Peter Brenner, V: BV (NMA)
- Mitridate, Re di Ponto, KV 87 = 74a** (Mithridates, König von Pontos; 1770 Mailand), T: nach Jean Racine von Vittorio Amedeo Cigna-Santi, Neuausg. von Luigi Ferdinando Tagliavini, dt. Übs. von Eberhard Schmidt, V: BV (NMA)
- Ascanio in Alba, KV 111** (1771 Mailand), T: Giuseppe Parini, Neuausg. von L. F. Tagliavini (dt. Textfassung von Günter Haußwald), V: BV (NMA)
- La Betulia liberata, KV 118 = 740** (1771 Salzburg?), T: Pietro Metastasio, azione sacra, Neuausg. von L. F. Tagliavini, V: BV (NMA)
- Il sogno di Scipione, KV 126** (1772 Salzburg), T: P. Metastasio, E., Neuausg. von Josef-Horst Lederer, V: BV (NMA)
- Lucio Silla, KV 135** (1772 Mailand), T: Giovanni de Gamerra, Neuausg. von K. Hansell, dt. Übs. von Eberhard Schmidt, V: BV (NMA)
- La finta giardiniera, KV 196** (Die Gärtnerin aus Liebe; 1775 München; dt. Fassung als ›Die verstellte Gärtnerin‹ von Franz Xaver Stierle, 1780 Augsburg), T: Giuseppe Petrosellini(?), kO., Neuausg. von R. Angermüller und Dietrich Berke, V: BV (NMA)
- Il re pastore, KV 208** (Der König als Hirte; 1775 Salzburg), T: P. Metastasio, V: B&H; Neubearb. von S. Anheißer als ›Der Hirtenkönig‹ 1930, V: U. E., Neuausg. von P. Petrobelli, W. Rehm, dt. Übs. von Peter Brenner, V: BV (NMA)
- Zaide, KV 344 = 336b** (Das Serail; 1781), T: J. A. Schachtner, dt. Singspiel; Neuausg. von Friedrich-Heinrich Neumann, V: BV (NMA); Bearb. des Fragments von Werner Oehlmann, V: BV
- Idomeneo, Re di Creta, KV 366** (1781 München), T: nach Antoine Danchet von Giambattista Varesco, V: B&H; Neubearb. von Richard Strauss und Lothar Wallerstein, Wien 1931, Neuausg. von Daniel Hertz (dt. Textfassung von Kurt Honolka), V: BV (NMA)
- Die Entführung aus dem Serail, KV 384** (1782 Wien), T: Christoph Friedrich Bretzner in der Bearb. von Gottlieb Stephanie d. J., Neuausg. von Gerhard Croll, V: BV (NMA)
- L'oca del Cairo, KV 422** (Die Gans von Kairo; 1783), V: G. Varesco; Bearb. des Fragments von Virgilio Mortari, Neuausg. von F.-H. Neumann, V: BV (NMA); Neubearb. des Fragments von August Schmid-Lindner und Willi Wöhler, V: BV
- Der Schauspieldirektor, KV 486** (1786 Schönbrunn b. Wien), T: G. Stephanie d. J., kO., E., Neuausg. von G. Croll, V: BV (NMA)
- Le nozze di Figaro, KV 492** (Die Hochzeit des Figaro; 1786 Wien), T: nach Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais von Lorenzo Da Ponte, kO., Neuausg. von Ludwig Finscher (dt. Textfassung von K. Honolka, neue dt. Übs. von Nikolaus Brieger und Friedemann Layer), V: BV (NMA)
- Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni, KV 527** (1787 Prag), T: L. Da Ponte, Neuausg. von Wolfgang Plath und W. Rehm (dt. Textfassung von Walther Dürr), V: BV (NMA)
- Così fan tutte, KV 588** (1790 Wien), T: L. Da Ponte, kO., Neuausg. von F. Ferguson, W. Rehm, V: BV (NMA)
- La clemenza di Tito, KV 621** (Titus; 1791 Prag), T: nach P. Metastasio von Caterino Mazzolà, V: B&H; Neubearb. von W. Meckbach, V: Schott; von Hans Curjel und B. Paumgartner, Neuausg. von Fr. Giegling (dt. Textfassung von K. Honolka), V: BV (NMA); Fassung mit neu komponierten Rezitativtexten von Manfred Trojahn, V: BV
- Die Zauberflöte, KV 620** (1791 Wien), T: nach Karl Ludwig Giesecke von Emanuel Schikaneder, Neuausg. von Gernot Gruber und A. Orel, V: BV (NMA)

Modest P. Mussorgskij

- Boris Godunow** (Bearb. von 1871/72, 1874 St. Petersburg), T: nach Aleksander S. Puschkin und Nikolaj M. Karamsin vom Komponisten; bearbeitet und neuinstrumentiert von Nikolaj Rimskij-Korssakow (1896 St. Petersburg), V: Bessel, Peters, B&H; Urfassung von 1868/69, V: Chester; Neuausg. der Urfassung von Pawel A. Lamm (1928 Leningrad), V: B&H; Neuinstrumentierung von Dmitrij Schostakowitsch (1940), V: Sikorski
- Chowantschchina** (1886 St. Petersburg), T: nach Wladimir W. Stassow vom Komponisten, beendet und instrumentiert von N. Rimskij-Korssakow, V: Bessel, B&H; Neufassung von D. Schostakowitsch (1960 Moskau), V: Sikorski
- Sorotschinskaja jamarka** (Der Jahrmarkt von Sorotschinzy; 1917 Petrograd), T: nach Nikolaj W. Gogol vom Komponisten, beendet von Cesar A. Cui, kO., V: Bessel; neue Bearb. von Nikolaj N. Tscherepnin (1923 Monte Carlo), V: Bessel, B&H
- Schenitba** (Die Heirat), T: N. W. Gogol, nur I. Akt 1868 von Mussorgskij, der II. Akt 1934 von Aleksander N. Tscherepnin vollendet (1937 Essen), kO., V: U. E.

Olga Neuwirth

- Der Wald. Ein tönendes Fastfoodgericht** (1990 Wien), T: Elfriede Jelinek, V: Ricordi
- Körperliche Veränderungen** (1991 Wien), T: Elfriede Jelinek, V: Ricordi
- Bählamms Fest** (1999 Wien), T: Elfriede Jelinek nach Leonora Carrington, V: Ricordi
- Lost Highway – A Video-Opera** (2003 Graz), T: Elfriede Jelinek, die Komponistin, V: Boosey
- The Outcast – Homage to Herman Melville** (2011 Mannheim), T: Barry Gilford, die Komponistin und Anna Mitgutsch, V: Ricordi
- American Lulu** (2011 Berlin), T: die Komponistin nach Alban Berg, V: Ricordi
- Kloing! and A songplay in 9 fits** (Hommage à Klaus Nomi; 2011 Paris), T: die Komponistin, Elfriede Jelinek, V: Ricordi

Otto Nicolai

- Rosmonda d’Inghilterra** (1839 Triest, als ›Enrico II‹), T: Felice Romani
- Il templario** (auch als ›Teodosia‹; 1840 Turin), T: Girolamo Maria Marini; dt. Bearb. als ›Der Tempelritter‹ (1845 Wien) von Siegfried Kapper, V: Schlesinger
- Gildippe ed Odoardo** (1840 Genua), T: Temistocle Solera
- Il proscritto** (1841 Mailand), T: Gaetano Rossi; dt. Bearb. als ›Die Heimkehr des Verbannten‹ (1844 Wien) von Otto Prechtler und S. Kapper; Neubearb. von Willy Hanke und Max Loy als ›Mariana‹ (1942 Nürnberg), V: Sikorski
- Die lustigen Weiber von Windsor** (1849 Berlin), T: nach William Shakespeare von Salomon Hermann Mosenthal, kO., V: B&B, Peters, B&H; Bearb. mit Rezitativen von Otto Neitzel (1911), V: B&B

Luigi Nono

- Intolleranza 1960** (1961 Venedig), T: nach Angelo Maria Ripellino, V: Schott
- Al gran sole carico d’amore** (Unter der großen Sonne von Liebe beladen; 1. Fassung: 1975 Mailand; 2. Fassung: 1978 Frankfurt), Textzusammenstellung vom Komponisten, V: Ricordi
- Prometeo** (1. Fassung, konzertant: 1984 Venedig; 2. Fassung, konzertant: 1985 Mailand, szenische Erstaufführung: 1997 Brüssel), T: Massimo Cacciari nach Hesiod, Aischylos, Friedrich Hölderlin und Walter Benjamin, V: Ricordi

Jacques Offenbach

- Pépito** (Das Mädchen von Elizondo; 1853 Paris), T: Léon Battu und Jules Moinaux, kO., E., V: B&B
- Les deux aveugles** (Die beiden Blinden; 1855 Paris), T: J. Moinaux, kO., E., V: B&B

- Ba-ta-clan** (Tschin, Tschin oder Japaner in Berlin; 1855 Paris), T: Ludovic Halévy, Chinoiserie musicale, E., V: B&B
- Le mariage aux lanternes** (Die Verlobung bei der Laterne; 1857 Paris), T: Michel Carré und L. Battu, kO., E., V: B&B; Neubearb. von Renato Mordo, V: B&B
- Orphée aux enfers** (Orpheus in der Unterwelt; 1858 Paris), T: Hector Crémieux und L. Halévy, kO.; Neubearb. von denselben (1874 Paris), V: B&B, Peters; von Karlheinz Gutheim und Wilhelm Reinking, V: B&B; Neuausg. von Jean-Christophe Keck, V: B&B
- La chanson de Fortunio** (Fortunios Lied; 1861 Paris), T: H. Crémieux und L. Halévy, kO., E., V: B&B; Neubearb. von Sigurd Baller, V: B&B
- Apothicaire et perruquier** (Apotheker und Friseur; 1861 Paris), T: Elie Frébault, Operette bouffe, E., V: B&B
- Lischen und Fritzchen** (Französische Schwaben; 1863 Ems), T: Paul Boisselot, Elsässer Singspiel, E., V: Reclam, B&B
- La belle Hélène** (Die schöne Helena; 1864 Paris), T: Henri Meilhac und L. Halévy, kO.; Neubearb. von Werner Finck und K. Gutheim, V: B&B; von Max Reinhardt und Erich Wolfgang Korngold, V: B&B; von Otto Maag, V: B&B., Krit. Neuausg. von Robert Didion, dt. Übs. von Simon Werle, V: AE
- Coscoletto** (Der Lazzarone; 1865 Ems), T: Charles Nutter und Etienne Tréfeu, kO., V: B&B
- Barbe-Bleue** (Blaubart; 1866 Paris), T: H. Meilhac und L. Halévy, kO., V: B&B; Neubearb. von Lothar Jansen, V: B&B; von K. Gutheim, V: B&B; von Walter Felsenstein und Horst Seeger, V: He (AE)
- La vie parisienne** (Pariser Leben; 1866 Paris), T: H. Meilhac und L. Halévy, kO., V: B&B; Neubearb. von W. Felsenstein, V: B&B; von Ernst und Maria Matray, V: B&B; Neuausg. von Jean-Christophe Keck, V: B&B
- La grande-duchesse de Gérolstein** (Die Großherzogin von Gerolstein; 1867 Paris), T: H. Meilhac und L. Halévy, kO., V: B&B; Neuausg. von Jean-Christophe Keck, V: B&B
- Robinson Crusoé** (1867 Paris), T: Eugène Cormon und H. Crémieux, kO., Neubearb. von Georg C. Winkler und Erich Walther als ›Robinsonade‹ (1930 Leipzig), V: U. E.
- L'île de Tulipatan** (Die Insel Tulipatan; 1868 Paris), T: Henri Charles Chivot und Alfred Duru, kO., E., V: B&B; Neubearb. von S. Baller, V: B&B; von R. Mordo, V: B&B
- La Périçhole** (1868 Paris), T: H. Meilhac und L. Halévy, dt. Fassung von Karl Kraus, kO., V: U. E.
- Les brigands** (Die Banditen; 1869 Paris), T: H. Meilhac und L. Halévy; Neubearb. von Gustaf Gründgens, kO., V: B&B
- Fantasio** (1872 Paris), T: Paul de Musset, kO., V: B&B
- Madame Favart** (1878 Paris), T: H. Ch. Chivot und A. Duru, kO., V: Sikorski
- Belle Lurette** (Die schöne Lurette; 1880 Paris), T: Ernest Blum, Edouard Blau und Raoul Toché, V: He (AE)
- Les contes d'Hoffmann** (Hoffmanns Erzählungen; 1881 Paris), T: nach Jules Barbier und M. Carré von J. Barbier, Instrumentierung von Ernest Guiraud, V: B&B, A&S; Neuausg. von Fritz Oeser (dt. Textfassung von Gerhard Schwalbe), V: AE; Neuausg. von Michael Kaye und Jean-Christophe Keck, V: Schott, B&B
- Der Goldschmied von Toledo** (nachgelassen, 1919 Mannheim), T: Karl Georg Zwerenz; aus dem Nachlaß bearbeitet von Julius Stern und Alfred Zamara, V: U. E.

Carl Orff

- Carmina Burana** (Cantiones profanae; 1937 Frankfurt/Main), Lieder aus der Benediktbeurer Handschrift, dt. Übs. von Michael Hofmann und Wolfgang Schadewaldt, V: Schott
- Der Mond** (Ein kleines Welttheater; 1939 München), T: der Komponist, musikalisches Märchen-spiel; 2. Fassung 1941 Frankfurt/Main, V: Schott
- Die Kluge** (Die Geschichte vom König und der klugen Frau; 1943 Frankfurt/Main), T: der Komponist, V: Schott
- Catulli Carmina** (1943 Leipzig), T: der Komponist, ein szenisches Spiel, V: Schott
- Die Bernauerin** (1947 Stuttgart), T: der Komponist, V: Schott
- Antigonae** (1949 Salzburg), T: Friedrich Hölderlin, V: Schott

Trionfo di Afrodite (1953 Mailand), T: Lieder Catulls, der Sappho und des Euripides, concerto scenico, V: Schott

Comedia di Christi resurrectione (1956 München, Fernsehen, 1957 Stuttgart), T: der Komponist, ein Osterspiel, V: Schott

Oedipus der Tyrann (1959 Stuttgart), T: Fr. Hölderlin, V: Schott

Ludus de nato Infante mirificus (1960 Stuttgart), T: der Komponist, V: Schott

Prometheus (1968 Stuttgart), T: Aischylos (alt-griechisch), V: Schott

De temporum fine comoedia (1973 Salzburg), T: aus den griechischen Sibyllinischen Weissagungen und der Sammlung der orphischen Hymnen zusammengestellt vom Komponisten, V: Schott

Giovanni Paisiello

Don Chisciotte della Mancìa (Don Quichotte; 1769 Neapel), T: Giovanni Battista Lorenzi, kO., V: Ricordi; Neubearb. von Hans Werner Henze, V: Schott

Duello comico (Das komische Duell; 1774 Neapel), T: G. B. Lorenzi, kO., E., V: Ricordi

Gli astrologi immaginari (Die Astrologen; 1779 St. Petersburg), T: Giovanni Bertati, V: A&S (He)

Il barbiere di Siviglia ovvero La precauzione inutile (Der Barbier von Sevilla; 1782 St. Petersburg),

T: nach Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais von Giuseppe Petrosellini, kO., V: BV, Ricordi

Il Re Teodoro in Venezia (1784 Wien), T: Giovanni Battista Casti, kO., V: BV (DVfM)

La Molinara ossia L'amor contrastato (Die schöne Müllerin oder Die streitig gemachte Liebschaft; 1788 Neapel), T: Giuseppe Palomba, kO., V: Ricordi

Nina ossia La pazza per amore (1789 Caserta), T: G. B. Lorenzi, kO., V: Carisch (BV), Ricordi

Krzysztof Penderecki

Die Teufel von Loudun (1969 Hamburg), T: nach Aldous Huxley und John Whiting vom Komponisten, V: Schott

Das verlorene Paradies (Paradise Lost; 1978 Chicago), T: nach John Milton von Christopher Fry, V: Schott

Die schwarze Maske (1986 Salzburg), T: Harry Kupfer und der Komponist nach G. Hauptmann, V: Schott

Ubu Rex (1991 München), T: Jerzy Jarocki und der Komponist nach A. Jarry, V: Schott

Giovanni Battista Pergolesi

Lo frate 'nnamorato (1732 Neapel [verloren], 2. Fassung 1734 Neapel), T: Gennaro Antonio Federico; Neubearb. von Richard Falk, kO.; Neufassung als ›Die Heiratslustigen von Neapel‹ von Werner Oehlmann (1959 Hannover), V: BV

La serva padrona (Die Magd als Herrin; 1733 Neapel), T: G. A. Federico, komisches Intermezzo, V: Istituto editoriale italiano Milano, U. E., Wiener Philharmonischer Verlag, Ricordi, Peters; Neubearb. von Fritz Reuter (1946), V: B&B; von Heinrich Stüwe, V: A&S; von Joachim Popelka, V: Ricordi; von Wolf Ebermann und Manfred Koerth, V: DVfM

La contadina astuta (Livietta e Tracollo; 1734 Neapel), T: Tommaso Mariani, komisches Intermezzo; Neuausg. des Klavierauszugs von Giuseppe Radiciotti, V: Paris 1914, Senart; Neuausg. von Alceo Toni, V: Mailand 1920, Istituto editoriale italiano; von Vito Frazzi, V: Ricordi; dt. Fassung von W. Ebermann und M. Koerth, V: DVfM

L'Olimpiade (1735 Rom), T: Pietro Metastasio; Neubearb. von R. Falk

Hans Pfitzner

Der arme Heinrich (1895 Mainz), T: nach Hartmann von Aue von James Grun, V: Brockhaus

Die Rose vom Liebesgarten (1901 Elberfeld), T: J. Grun, V: Brockhaus

Palestrina (1917 München), T: der Komponist, V: Fürstner; seit 1950: Schott

Das Christ-Elflein, op. 20 (1. Fassung 1906 München, 2. Fassung 1917 Dresden), T: nach Ilse von Stach vom Komponisten, V: Fürstner (Schott)

Das Herz, op. 39 (1931 Berlin und München), T: Hans Mahner-Mons, V: Fürstner (Schott)

Matthias Pintscher

Thomas Chatterton (1998 Dresden), T: Claus H. Henneberg und der Komponist nach Hans Henny Jahnn, V: BV

L'Espace dernier (2004 Paris), T: der Komponist nach Arthur Rimbaud, V: BV

Ildebrando Pizzetti

Debora e Jaele (1922 Mailand), T: der Komponist, V: Ricordi

La sacra rappresentazione di Abram e d'Isaac (1926 Turin), T: F. Belcari, V: Ricordi

Fra Gherardo (1928 Mailand), T: eigenes Libretto, dt. Übs. von A. Brüggemann, V: Ricordi

Lo straniero (1930 Rom), T: der Komponist, V: Ricordi

Orsèolo (1935 Florenz), T: eigenes Libretto, dt. Übs. von J. Popelka, V: Ricordi

L'oro (1947 Mailand), T: eigenes Libretto, V: Ricordi

La figlia di Iorio (1954 Neapel), T: G. d'Annunzio, V: Ricordi

Murder in the Cathedral (Assassinio nella cattedrale, Mord im Dom; 1958 Mailand), T: der Komponist nach Alberto Castelli / T. S. Eliot, V: Ricordi

Il calzare d'argento (1961 Mailand), T: R. Bacchelli, V: Ricordi

Clitennestra (1965 Mailand), T: der Komponist, V: Ricordi

Amilcare Ponchielli

I promessi sposi (1856 Cremona; Neufassung 1872 Mailand), T: Antonio Ghislanzoni, V: Ricordi

La Savoiarda (Lina; 1861 Cremona), T: Francesco Guidi, V: Ricordi

Roderico, Re dei Goti (1863 Piacenza), T: F. Guidi

I Lituani (1874 Mailand), T: A. Ghislanzoni, V: Ricordi

La Gioconda (1876 Mailand), T: Tobia Gorrio (= Arrigo Boito), V: Ricordi

Marion Delorme (1885 Mailand), T: Enrico Golisciani, V: Ricordi

Francis Poulenc

Les mamelles de Tirésias (Die Brüste des Tirésias; 1947 Paris), T: der Komponist nach Guillaume Apollinaire, V: Heugel

Les dialogues des Carmélites (Die Gespräche der Karmeliterinnen; 1957 Mailand), T: der Komponist nach Georges Bernanos, V: Ricordi

La voix humaine (Die menschliche Stimme; 1959 Paris), T: Jean Cocteau, V: Ricordi

Sergej Prokofjew

Der Spieler, op. 24 (1. Fassung 1917 St. Petersburg, 2. Fassung 1929 Brüssel), T: nach Fjodor M. Dostojewskij vom Komponisten, V: Russischer Musikverlag, Boosey

Ljubow k trjom apelsinam (Die Liebe zu den drei Orangen, op. 33; 1921 Chicago), T: nach Carlo Gozzi vom Komponisten, V: Gutheil, Boosey

Der feurige Engel, op. 37 (konzertante Teilauff. 1928 Paris, szenisch 1955 Venedig), T: nach Walerij J. Brjussow vom Komponisten, V: Gutheil, Boosey

Semjon Kotko, op. 81 (1940 Moskau), T: Walentin P. Katajew und der Komponist, V: Musyka

Die Verlobung im Kloster, op. 86 (1946 Leningrad), T: nach Richard Sheridans 'The Duenna' vom Komponisten und Mira Mendelson, kO., V: Musyka, A&S

Woina i mir (Krieg und Frieden, op. 91; 1. Fassung 1944 Moskau, 2. Fassung 1946 Leningrad),
T: vom Komponisten und M. Mendelson, V: Musyka; dt. Fassung von Ljubomir Romansky, V: AE
Die Geschichte eines wahren Menschen, op. 117 (1948 Leningrad), T: nach Boris N. Polewoj vom
Komponisten und M. Mendelson, V: Musyka

Giacomo Puccini

Le villi (2aktige Fassung 1884 Turin), T: Ferdinando Fontana, Tanzoper, V: Ricordi
Edgar (1889 Mailand), T: nach Alfred de Musset von F. Fontana, V: Ricordi
Manon Lescaut (1893 Turin), T: nach Abbé Prévost von Luigi Illica, Domenico Oliva, Marco Praga,
Ruggero Leoncavallo, Giuseppe Giacosa, Puccini und Giulio Ricordi, V: Ricordi
La Bohème (1896 Turin), T: nach Henri Murger von G. Giacosa und L. Illica, V: Ricordi
Tosca (1900 Rom), T: nach Victorien Sardou von L. Illica und G. Giacosa, V: Ricordi
Madama Butterfly (1904 Mailand), T: nach John Luther Long und David Belasco von L. Illica und
G. Giacosa, V: Ricordi
La fanciulla del West (Das Mädchen aus dem goldenen Westen; 1910 New York), T: nach D. Belasco
von Guelfo Civinini und Carlo Zangarini, V: Ricordi
La rondine (Die Schwalbe; 1917 Monte Carlo), T: Giuseppe Adami, Alfred Maria Willner und Heinz
Reichert, V: Sonzogno (AE)
Il tabarro (Der Mantel; 1918 New York), T: nach Didier Gold von G. Adami, E., V: Ricordi
Suor Angelica (Schwester Angelica; 1918 New York), T: Giovacchino Forzano, E., V: Ricordi
Gianni Schicchi (1918 New York), T: G. Forzano, kO., E., V: Ricordi
Turandot (1926 Mailand), T: nach Carlo Gozzi von G. Adami und Renato Simoni, V: Ricordi; unvoll-
endet, ergänzt von Franco Alfano, neue Ergänzung von Luciano Berio

Henry Purcell

Dido and Aeneas (1688 London), Oper, T: Nahum Tate, V: Novello (The Works of Henry Purcell,
Band 3); Neuausg. von Artur Bodanzky (1924), V: U. E.; von Benjamin Britten, V: B&H; von
Thurston Dart, V: DVfM (BV)
Halbopern (Masques):
The Prophetess, or The History of Dioclesian (1690 London), T: Thomas Betterton, V: Novello (Band 9)
King Arthur (1691 London), T: John Dryden, V: Novello (Band 26)
The Fairy Queen (1692 London), T: nach William Shakespeares ›Sommernachtstraum‹, V: Novello
(Band 12); dt. Bearb. von Carl Stueber, Fritz Schröder und Kurt Jooss (1959 Schwetzingen), V: BV
The Indian Queen (1695 London), T: Robert Howard und J. Dryden, V: Novello (Band 19)
The Tempest (um 1695 London), T: nach W. Shakespeare, V: Novello (Band 19)

Jean-Philippe Rameau

Hippolyte et Aricie (1733 Paris), T: Simon-Joseph de Pellegrin, V: AE
Les Indes galantes (1735 Paris), T: Louis Fuzelier, V: AE
Castor et Pollux (1737 Paris), T: Pierre Joseph Justin Bernard, V: AE; Neubearb. (1754 Versailles)
T: Pierre Joseph Justin Bernard, V: AE
Les fêtes d'Hébé (1739 Paris), T: Antoine Gautier de Montdorge, V: AE
Dardanus (1739 Paris), T: Charles Antoine Le Clerc de la Bruère, V: AE
Les fêtes de l'Hymen et de l'Amour (1747 Versailles), T: L. de Cahusac, V: BV
Les fêtes de Polymnie (1745 Paris), T: Louis de Cahusac, V: Durand (GA Band 13), Broude Brothers
La Princesse de Navarre (1745 Versailles; Neufassung als ›Les Fêtes de Ramire‹ [1745 Versailles]),
T: Voltaire, V: Durand (GA Band 11), Broude Brothers
Platée (Juno jalouse; 1745 Versailles), T: Jacques Autreau und Adrien Joseph Le Valois d'Orville,
kO., V: Durand (GA Band 12), Broude Brothers; Neubearb. von Hans Schilling-Ziemssen, V: A&S
Le temple de la gloire (1745 Versailles), T: Voltaire, V: AE

Zäis (1748 Paris), T: L. de Cahusac, V: AE

Pygmalion (1748 Paris), T: nach Antoine Houdar de La Motte von Ballot de Sovot, E., V: Durand (GA Band 17/I), Broude Brothers

Les surprises de l'Amour (1748 Versailles), T: P. J. J. Bernard, V: Gérard Billaudot

Naïs (1749 Paris), T: L. de Cahusac, V: AE

Zoroastre (1749 Paris), T: L. de Cahusac, V: AE

Les Sybarites (1753 Fontainebleau), T: Jean François Marmontel, E., V: Durand (GA Band 17/II), Broude Brothers

Anacréon (1757 Paris), T: P. J. J. Bernard, E., V: AE

Les Boréades (komp. 1763), T: Cahusac?

Maurice Ravel

L'heure espagnole (Die spanische Stunde; 1911 Paris), T: Franc-Nohain, kO., E., V: Durand, A&S

L'enfant et les sortilèges (Das Kind und die Zauberdinge; 1925 Monte Carlo), T: Sidonie-Gabrielle Colette, V: Durand, A&S

Aribert Reimann

Ein Traumspiel (1965 Kiel), T: nach August Strindberg von Carla Henius, V: Schott

Melusine (1971 Schwetzingen), T: nach Yvan Goll von Claus H. Henneberg, V: Schott

Lear (1978 München), T: nach William Shakespeare von C. H. Henneberg, V: Schott

Die Gespenstersonate (1984 Berlin), T: der Komponist und Uwe Schendel nach August Strindberg, V: Schott

Troades (1986 München), T: nach Euripides / Franz Werfel von Gerd Albrecht / Aribert Reimann, V: Schott

Das Schloß (1992 Berlin), T: nach Franz Kafka / Max Brod vom Komponisten, V: Schott

Bernarda Albas Haus (2000 München), T: nach García Lorca vom Komponisten, V: Schott

Medea (2010 Wien), T: nach Franz Grillparzer vom Komponisten, V: Schott

Wolfgang Rihm

Faust und Yorick (1977 Karlsruhe), T: Jean Tardieu, deutsch von Manfred Fusten, als Libretto eingerichtet von Frithjof Haas, V: U. E.

Jakob Lenz (1979 Hamburg), T: Michael Fröhling nach Georg Büchner, V: U. E.

Hamletmaschine (1987 Mannheim), T: Heiner Müller, als Libretto eingerichtet vom Komponisten, V: U. E.

Œdipus (1987 Berlin), T: von Friedrich Hölderlin / Sophokles, Friedrich Nietzsche und Heiner Müller, zusammengestellt vom Komponisten, V: U. E.

Die Eroberung von Mexico (1992 Hamburg), T: der Komponist und a. nach Antonin Artaud, V: U. E.

Séraphin (1994 Frankfurt, Szenische Erstaufführung: 1996 Stuttgart), ohne Text, V: U. E.

Das Gehege (2006 München), T: nach Botho Strauß, V: U. E.

Proserpina (2009 Schwetzingen), T: nach Johann Wolfgang von Goethe, V: U. E.

Dionysos (2010 Salzburg), T: der Komponist nach Friedrich Nietzsche, V: U. E.

Nikolaj Rimskij-Korssakow

Pskowitjanka (Das Mädchen von Pskow, Die Pleskauerin, Iwan der Schreckliche; 1873 St. Petersburg), T: nach Lew A. Mej vom Komponisten, 3. Fassung 1894, V: Bessel, U. E.

Majskaja notsch (Die Mainacht; 1880 St. Petersburg), T: nach Nikolaj W. Gogol vom Komponisten, V: Belaieff, Boosey

Snegurotschka (Schneeflöckchen; 1882 St. Petersburg), T: nach Aleksander N. Ostrowskij vom Komponisten, V: Bessel, U. E., B&H

- Mlada** (1892 St. Petersburg), T: nach Stepan A. Gedeonow vom Komponisten, V: Belaieff, Boosey
- Notsch pered roshdestvom** (Die Weihnacht; 1895 St. Petersburg), T: nach N. W. Gogol vom Komponisten, V: Belaieff, Boosey
- Sadko** (1898 Moskau), T: der Komponist, Wladimir W. Stassow und Wladimir I. Bjelskij, V: Belaieff, Boosey
- Mozart i Saljeri** (Mozart und Salieri; 1898 Moskau), T: nach Aleksander S. Puschkin vom Komponisten, V: Belaieff, Boosey
- Bojarynja Wera Scheloga** (Die Bojarin Wera Scheloga; 1898 Moskau), E., als Prolog zur 2. Fassung von ›Das Mädchen von Pskow‹ (1901 Moskau), V: Bessel
- Zarskaja newesta** (Die Zarenbraut; 1899 Moskau), T: nach L. A. Mej vom Komponisten, V: Belaieff, Boosey
- Skaska o zare Saltane** (Das Märchen vom Zaren Saltan; 1900 Moskau), T: nach A. S. Puschkin von W. I. Bjelskij, V: Bessel, B&H; Neubearb. von Paul Friedrich (1960), V: AE
- Serwilija** (1902 St. Petersburg), T: nach L. A. Mej vom Komponisten, V: Bessel
- Kaschtschej bessmertnyj** (Der unsterbliche Kaschtschej, Unhold ohne Seele; 1902 Moskau), T: der Komponist, V: Bessel, U. E., B&H
- Pan Wojewoda** (Der Wojewode; 1904 St. Petersburg), T: J. F. Tjumenjew, V: Bessel
- Skasanije o newidimom grade Kiteshe i dewe Fewronii** (Die Sage von der unsichtbaren Stadt Kitesh und der Jungfrau Fewronija; 1907 St. Petersburg), T: W. I. Bjelskij und der Komponist, V: Belaieff, Boosey
- Solotoj petuschok** (Der goldene Hahn; 1909 Moskau), T: nach A. S. Puschkin von W. I. Bjelskij, V: Forberg (B&B)

Gioacchino Rossini

- La cambiale di matrimonio** (Der Heiratswechsel; 1810 Venedig), T: Gaetano Rossi, kO., E., V: Ricordi
- L'inganno felice** (Der glückliche Betrug; 1812 Venedig), T: Giuseppe Foppa, kO., E., V: Ricordi
- La scala di seta** (Die seidene Leiter; 1812 Venedig), T: G. Foppa, kO., E., V: Ricordi; Neubearb. von Walter Panofsky, V: Peters
- La pietra del paragone** (Die Liebesprobe; 1812 Mailand), T: Luigi Romanelli, kO.; dt. Fassung von Paul Friedrich (= Fritz Oeser) und Günther Rennert, V: BV
- L'occasione fa il ladro** (Gelegenheit macht Diebe; 1812 Venedig), T: Luigi Prividali, kO., E., V: Ricordi
- Il Signor Bruschino ossia Il figlio per azzardo** (1813 Venedig), T: G. Foppa, kO., E., V: Ricordi; Neubearb. von Ludwig Landshoff und Karl Wolfskehl (1932), V: Schott
- Tancredi** (1813 Venedig), T: nach Voltaire von G. Rossi und L. Lechi, V: Ricordi
- L'italiana in Algeri** (Die Italienerin in Algier; 1813 Venedig), T: Angelo Anelli, V: Ricordi; Neubearb. von Hugo Röhr (1931, Freiburg im Breisgau), V: B&B
- Il turco in Italia** (Der Türke in Italien; 1814 Mailand), T: Felice Romani, kO., V: Ricordi
- Il barbiere di Siviglia** (Der Barbier von Sevilla; 1816 Rom), T: nach Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais von Cesare Sterbini, kO., V: Ricordi; Krit. Neuausg. von Patricia B. Brauner, dt. Übs. von Richard Bletschacher, engl. Übs. von Amanda und Anthony Holden, V: BV
- Otello** (1816 Neapel), T: Francesco Berio di Salsa, V: Ricordi
- La Cenerentola** (Aschenbrödel; 1817 Rom), T: Jacopo Ferretti, V: Ricordi; Neubearb. von H. Röhr als ›Angelina‹ (1929 Hamburg), V: Drei Masken; von G. Rennert und Joachim Popelka, V: Ricordi; von W. Panofsky, V: Peters
- La gazza ladra** (Die diebische Elster; 1817 Mailand), T: Giovanni Gherardini, V: Ricordi; Neubearb. von Riccardo Zandonai; von Arthur Treumann-Mette (1937 Breslau), V: A&S
- Armida** (1817 Neapel), T: Giovanni Schmidt, V: Ricordi; Neubearb. von Vito Frazzi
- Mosè in Egitto** (1818 Neapel), T: Andrea Leone Tottola, V: Ricordi
- Moisè** (1827 Paris, Neubearb. von ›Mosè in Egitto‹), T: Luigi Balocchi und Victor Joseph Étienne de Jouy
- Adina o Il Califfo di Bagdad** (Adina oder Der Kalif von Bagdad; 1818; 1826 Lissabon), T: Gherardo Bevilacqua-Aldobrandini, kO., E., V: Ricordi
- La donna del lago** (Die Frau vom See; 1819 Neapel), T: A. L. Tottola, V: Ricordi

- Maometto II.** (1820 Neapel), T: Cesare della Valle; V: Ricordi
- Le siège de Corinthe** (Die Belagerung von Korinth, Neubearb. von »Maometto II.«; 1826 Paris), T: L. Balocchi und Alexandre Soumet, Krit. Neuausg. von Hans Schellevis, V: BV
- Semiramide** (1823 Venedig), T: nach Voltaire von G. Rossi, V: Ricordi
- Il viaggio a Reims ossia L'albergo del giglio d'oro** (Die Reise nach Reims; 1825 Paris), T: Luigi Balocchi, V: Ricordi
- Le Comte Ory** (Graf Ory; 1828 Paris), T: Eugène Scribe und Charles Gaspard Delestre-Poirson, V: Ricordi; Krit. Neuausg. von Damien Colas, dt. Übs. von David Perry, V: BV
- Guillaume Tell** (Wilhelm Tell; 1829 Paris), T: nach Friedrich Schiller von V. J. Étienne de Jouy und Hippolyte Louis Florent Bis, V: Ricordi; Neubearb. von Julius Kapp und Robert Heger (1934 Berlin), V: U.E.

Kaija Saariaho

- L'amour de loin** (Die Liebe aus der Ferne, 2000 Salzburger Festspiele), T: Amin Maalouf, V: Chester
- Adriana Mater** (2006 Paris), T: Amin Maalouf, V: Chester
- Emilie** (2008 Lyon), T: Amin Maalouf, V: Chester
- Only the Sound Remains** (2016 Amsterdam), T: Ezra Pound, V: Chester

Camille Saint-Saëns

- Le timbre d'argent** (Die Zauberlocke; 1877 Paris), T: Jules Barbier und Michel Carré, V: Durand, Choudens, A&S
- Samson et Dalila, op. 47** (1877 Weimar), T: Ferdinand Lemaire, Krit. Neuausg. von Andreas Jacob, V: BV
- Henry VIII** (1883 Paris), T: Léonce Détroyat und Paul Armand Silvestre, V: Durand, Sonzogno
- Phryne** (1893 Paris), T: Lucien Augé de Lassus, kO., V: Durand, A&S

Antonio Salieri

- La fiera di Venezia** (1772 Wien), T: Giovanni Gastone Boccherini
- Les Danaïdes** (1784 Paris), T: Marius François Du Roullet / Baron Tschudi nach Raniero de Calzabigi, V: Broude Europa (Klavierauszug)
- La grotta di Trofonio** (1785 Wien), T: Giovanni Battista Casti, V: Artaria, OTOS
- Prima la musica e poi le parole** (Zuerst die Musik und dann die Worte; 1786 Wien), T: Giovanni Battista Casti; dt. Übs.: Stefan Troßbach, V: BV
- Tarare** (1787 Paris), T: Pierre Augustin Beaumarchais, V: Henle
- Falstaff ossia Le tre burle** (1799 Wien), T: Carlo Prospero Defranceschi, V: OTOS

Max von Schillings

- Ingwelde** (1894 Karlsruhe), T: Ferdinand Graf Sporck, V: U.E.; umgearb. von Barbara Schillings-Kemp (1938 Berlin)
- Der Pfeifertag** (1899 Schwerin), T: F. Graf Sporck, kO., V: B&B; Neubearb. vom Komponisten (1931 Berlin)
- Moloch** (1906 Dresden), T: nach Friedrich Hebbel von Emil Gerhäuser, V: B&B
- Mona Lisa** (1915 Stuttgart), T: Beatrice Dovsky, V: U.E.

Alfred Schnittke

- Das elfte Bataillon** (1962 Manuskript), T: der Komponist, G. Anisimow, M. Tschurowa
- Leben mit einem Idioten** (1992 Amsterdam), T: Viktor Jerofejew (dt. Adaption: Jörg Morgener), V: Sikorski

Gesualdo (1995 Wien), T: Richard Bletschacher, V: Sikorski

Historia von D. Johann Fausten (1995 Hamburg), T: Jörg Morgener und der Komp., V: Sikorski, U.E.

Othmar Schoeck

Erwin und Elmiere, op. 25 (1916 Zürich), T: Johann Wolfgang von Goethe, V: B&H

Don Ranudo de Colibrados, op. 27 (1919 Zürich), T: nach Ludvig Holberg von Armin Rüeger, kO., V: B&H

Das Wandbild, op. 28 (1921 Halle), T: Ferruccio Busoni, E., V: B&H

Venus, op. 32 (1922 Zürich, neue Fassung 1933 Zürich), T: nach Prosper Mérimée von A. Rüeger, V: B&H

Penthesilea, op. 39 (1927 Dresden), T: nach Heinrich von Kleist vom Komponisten, E., V: Hüni, Zürich; Neufassungen 1928 Zürich, 1942 Leipzig, V: BV; Neuausg. von Beat A. Völlmi, V: Hug

Vom Fischer un syner Fru, op. 43 (1930 Dresden), T: nach den Gebrüdern Grimm von Philipp Otto Runge, dramatische Kantate, V: B&H

Massimilla Doni, op. 50 (1937 Dresden), T: nach Honoré de Balzac von A. Rüeger, V: U.E.

Das Schloß Dürande, op. 53 (1943 Berlin), T: nach Joseph von Eichendorff von Hermann Burte (= Strübe), V: U.E.

Arnold Schönberg

Erwartung, op. 17 (1924 Prag), T: Marie Pappenheim, Monodram, E., V: U.E.

Die glückliche Hand, op. 18 (1924 Wien), T: der Komponist, E., V: U.E.

Von Heute auf Morgen, op. 32 (1930 Frankfurt/Main), T: Max Blonda (= Gertrud Schönberg), E., V: Schott

Moses und Aron (konzertante UA des ganzen Fragments 1954 Hamburg, szenische UA 1957 Zürich), T: der Komponist, V: Schott

Dmitrij D. Schostakowitsch

Nos (Die Nase; 1927/28; 1930 Leningrad), T: nach Nikolaj W. Gogol vom Komponisten, V: U.E.

Ledi Makbet Mzenskowo ujesda (Lady Macbeth von Mzensk; 1934 Leningrad), T: nach Nikolaj S. Ljeskow vom Komponisten und Aleksander G. Preiss, V: U.E., Sikorski; revidierte Fassung: ›Katerina Izmajlova‹ (1963 Moskau), T: der Komponist und Isaak Glikman, V: Izdatelstvo Muzyka (Sikorski)

Franz Schreker

Der ferne Klang (1912 Frankfurt/Main), T: der Komponist, V: U.E.

Das Spielwerk und die Prinzessin (1913 Frankfurt/Main und Wien), T: der Komponist, V: U.E.; Neufassung als ›Das Spielwerk‹, E. (1920 München)

Die Gezeichneten (1918 Frankfurt/Main), T: der Komponist, V: U.E.

Der Schatzgräber (1920 Frankfurt/Main), T: der Komponist, V: U.E.

Irrelohe (1924 Köln), T: der Komponist, V: U.E.

Christophorus, Vision einer Oper (1927; 1978 Freiburg im Breisgau), T: der Komponist, V: AE

Der singende Teufel (1928 Berlin), T: der Komponist, V: U.E.

Der Schmied von Gent (1932 Berlin), T: der Komponist, V: U.E.

Franz Schubert

Der Spiegelritter (Fragment: entstanden vermutlich 1811; 1949 Radio Beromünster, szenisch: 1975 Weilheim, Oberbayern), T: August von Kotzebue, V: B&H, alte GA

Des Teufels Lustschloß (zwei Fassungen: entstanden 1813–1814; konzertant: 1879 Wien; szenisch: 1978 Potsdam), T: August von Kotzebue, V: BV, neue GA

- Der vierjährige Posten** (entstanden 1815; 1896 Dresden), T: Theodor Körner, V: BV, neue GA
- Fernando** (entstanden 1815, konzertant: 1907 Wien; szenisch: 1918 Magdeburg), T: Albert Stadler, V: BV, neue GA
- Claudine von Villa Bella** (Fragment, entstanden 1815, 1913 Wien), T: Johann Wolfgang von Goethe, V: B&H, alte GA
- Die Freunde von Salamanka** (entstanden 1815; konzertant: 1875 Wien; szenisch: 1928 Halle), T: Johann Mayrhofer, V: BV, neue GA
- Die Bürgschaft** (Fragment: entstanden 1816, konzertant: 1908 Wien), T: Verfasser unbekannt, V: B&H, alte GA
- Die Zwillingbrüder** (1820 Wien), T: Georg von Hofmann, V: B&H; alte GA
- Adrast** (Fragment: vermutlich entstanden 1819/1820, konzertante Teilaufführungen: 1868 und 1875 Wien), T: Johann Mayrhofer, V: B&H, alte GA
- Die Zauberpfeife** (1820 Wien), T: Georg von Hofmann, V: BV, neue GA
- Alfonso und Estrella** (entstanden 1821/1822; Bearbeitung von Franz Liszt: 1854 Weimar; Originalfassung: 1991 Graz), T: Franz von Schober, V: BV, neue GA
- Die Verschworenen genannt Der häusliche Krieg** (entstanden 1823; konzertant: 1861 Wien; szenisch: 1861 Frankfurt/Main), T: Ignaz Franz Castelli, V: B&H, alte GA
- Fierrabras** (entstanden 1823, Bearbeitung von Felix Mottl: 1897 Karlsruhe; Originalfassung: 1980 Philadelphia), T: Josef Kupelwieser, V: BV, neue GA
- Der Graf von Gleichen** (Fragment: entstanden 1827; konzertante Teilaufführungen: 1865 und 1868 Wien; Vervollständigung von Richard Dünser: 1997 Graz), T: Eduard von Bauernfeld, V: ungedruckt

Robert Schumann

- Genoveva** (1850 in Leipzig), T: nach Ludwig Tieck und Friedrich Hebbel vom Komponisten, V: B&H

Salvatore Sciarrino

- Amore e Psiche** (1973 Mailand), T: Aurelio Pes, V: Ricordi
- Aspern** (1978 Florenz), T: nach Henry James von Giorgio Marini und Salvatore Sciarrino, V: Ricordi
- Cailles en sarcophagi** (1980 Venedig), T: nach versch. Autoren von Giorgio Marini, V: Ricordi
- Vanitas** (1981 Mailand), T: nach versch. Autoren von Salvatore Sciarrino, V: Ricordi
- Lohengrin** (1983 Mailand), T: nach Jules Laforgue von Salvatore Sciarrino, V: Ricordi
- La perfezione di uno spirito sottile** (1985 Pantelleria), T: von einem Goldblättchen aus Eleutherna, V: Ricordi
- Perseo e Andromeda** (1991 Stuttgart), T: nach Jules Laforgue von Salvatore Sciarrino, V: Ricordi
- Luci mie traditrici** (Die tödliche Blume; 1998 Schwetzingen), T: nach Giacinto Andrea Cicognini, Claude le Jeune und Ronsard von Salvatore Sciarrino, V: Ricordi
- Infinito nero** (1998 Witten), T: nach Maria Maddalena de' Pazzi von Salvatore Sciarrino, V: Ricordi
- Macbeth** (2002 Schwetzingen), T: Salvatore Sciarrino, V: Ricordi
- Lohengrin 2** (2004 Ravello), T: nach Jules Laforgue von Salvatore Sciarrino, V: Ricordi
- Da gelo a gelo** (Kälte; 2006 Schwetzingen), T: Tagebuch von Izumi Shikibu (Japan, 12. Jh.), V: RAI Com (AE)
- La porta della legge** (2009 Wuppertal), T: nach Franz Kafka, V: RAI Com (AE)
- Superflumina** (2011 Mannheim), T: Salvatore Sciarrino, V: RAI Com (AE)
- Ti vedo, ti sento, mi perdo** (2017 Mailand/Berlin), T: Salvatore Sciarrino, V: RAI Com (AE)

Bedřich Smetana

- Braniboři v Čechách** (Die Brandenburger in Böhmen; 1866 Prag), T: Karel Sabina, V: Urbánek, Prag
- Prodaná nevěsta** (Die verkaufte Braut; 1866 Prag), T: K. Sabina, V: dt. Textfassung von Kurt Honolka, V: BP, Dilia (AE); Winfried Höntsch und Carl Riha, V: He/AE

- Dalibor** (1868 Prag), T: Josef Wenzig, dt. Umarbeitung von Julius Kapp (1940); Neufassung von K. Honolka, V: Dilia (AE)
- Libuše** (Libussa; 1872; 1881 Prag), T: J. Wenzig, V: Urbánek, Prag
- Dvě vdovy** (Zwei Witwen; 1874 Prag), T: nach Jean Pierre Felicien Malefille von Emanuel Züngel, kO.; Neufassung von K. Honolka, V: Dilia (AE)
- Hubička** (Der Kuß; 1876 Prag), T: Eliška Krásnohorská, V: Urbánek, Prag; Neufassung von K. Honolka (1953 Karlsruhe), V: Weinberger; Übs. von Edi Weber-Fried, V: He (AE)
- Tajemství** (Das Geheimnis; 1878 Prag), T: E. Krásnohorská, kO., V: Urbánek, Prag
- Čertova stěna** (Die Teufelswand; 1882 Prag), T: E. Krásnohorská, V: Urbánek, Prag

Miroslav Srnka

- Wall** (2005 Berlin), T: Jonathan Safran Foer, V: AE
- Make No Noise** (2011 München), T: nach Isabel Coixet von Tom Holloway, V: AE
- Jakub Flügelbunt und Magalena Rotenband oder: Wie tief ein Vogel singen kann** (2011 Dresden), T: nach Maria Procházková von Miroslav Srnka, V: AE
- South Pole** (2016 München), T: Tom Holloway, V: AE

Richard Strauss

- Guntram, op. 25** (1894 Weimar), T: der Komponist; Neubearb. (1940 Weimar), V: Fürstner (Schott)
- Feuersnot, op. 50** (1901 Dresden), T: Ernst von Wolzogen, E., V: Fürstner (Schott)
- Salome, op. 54** (1905 Dresden), T: nach Oscar Wilde von Hedwig Lachmann, E., V: Fürstner (Schott)
- Elektra, op. 58** (1909 Dresden), T: Hugo von Hofmannsthal, E., V: Fürstner (Schott)
- Der Rosenkavalier, op. 59** (1911 Dresden), T: H. von Hofmannsthal, V: Fürstner (Schott)
- Ariadne auf Naxos, op. 60** (1. Fassung 1912 Stuttgart, 2. Fassung 1916 Wien), T: H. von Hofmannsthal, V: Fürstner (Schott)
- Die Frau ohne Schatten, op. 65** (1919 Wien), T: H. von Hofmannsthal, V: Fürstner (Schott)
- Intermezzo, op. 72** (1924 Dresden), T: der Komponist, V: Fürstner (Schott)
- Die ägyptische Helena, op. 75** (1928 Dresden), T: H. von Hofmannsthal; Neubearb. (1933 Salzburg), V: Fürstner (Schott)
- Arabella, op. 79** (1933 Dresden), T: H. von Hofmannsthal, V: Franz Strauss (Schott)
- Die schweigsame Frau, op. 80** (1935 Dresden), T: nach Ben Jonson von Stefan Zweig, V: Franz Strauss (Schott)
- Der Friedenstag, op. 81** (1938 München), T: Joseph Gregor, E., V: Franz Strauss (Schott)
- Daphne, op. 82** (1938 Dresden), T: J. Gregor, E., V: Franz Strauss (Schott)
- Die Liebe der Danae, op. 83** (1940; Generalprobe 1944 Salzburg, Urauff. 1952 Salzburg), T: J. Gregor, V: Franz Strauss (Schott)
- Capriccio, op. 85** (1942 München), T: Clemens Krauss, E., V: Franz Strauss (Schott)

Igor Strawinsky

- Le rossignol** (Die Nachtigall; 1914 Paris), T: nach Hans Christian Andersen von Stepan Mitussow und dem Komponisten, V: Russischer Musikverlag, Berlin, Boosey
- L'histoire du soldat** (Die Geschichte vom Soldaten; 1918 Lausanne), T: Charles Ferdinand Ramuz, V: Chester; neue dt. Textfassung nach dem 1946 von Ramuz überarbeiteten französischen Originaltext von H. R. Hilty und Ernst Holliger (1961), V: Tschudi-Verlag, St. Gallen
- Renard** (Reineke; 1922 Paris), T: nach russischen Volkserzählungen vom Komponisten, gesungene und gespielte Burleske, E., V: Chester
- Mavra** (1922 Paris), T: nach Aleksander S. Puschkin von Boris Kochno, kO., E., V: Russischer Musikverlag, Boosey
- Les noces** (Russische Bauernhochzeit; 1923 Paris), T: nach Peter W. Kirejewskij vom Komponisten, Ballettszenen mit Gesang, V: Chester, Philharmonischer Verlag, Wien

- Oedipus Rex** (König Oedipus; konzertant 1927 Paris; szenisch 1928 Wien), T: nach Sophokles von Jean Cocteau und dem Komponisten, lateinischer Text von Jean Daniélou, Opern-Oratorium, V: Russischer Musikverlag; Neufassung 1948, V: Boosey
- Persephone** (1934 Paris), T: André Gide, szenisches Melodram, V: Boosey
- The Rake's Progress** (Das Leben eines Wüstlings; 1951 Venedig), T: Wystan Hugh Auden und Chester Kallman, V: Boosey
- The Flood** (1963 Hamburg), T: Robert Craft, V: Boosey

Karol Szymanowski

- Hagith** (1922 Warschau), T: Felix Dörmann, E., V: U. E.
- Król Roger** (König Roger; 1926 Warschau), T: Jaroslaw Iwaszkiewicz und der Komponist, V: U. E.

Tan Dun

- Marco Polo** (1996 München), T: Paul Griffiths, V: Schirmer/Sikorski
- Peony Pavilion** (Pfingstrosenpavillion, 1998 Wien), T: der Komponist, Peter Sellars und Cyril Birch nach Tang Xianzus ›MuDanTing‹ von 1598, V: Schirmer/Sikorski
- Tea: A Mirror of Soul** (2002 Tokio), T: der Komponist und Xu Ying, V: Schirmer/Sikorski
- The First Emperor** (2006 New York), T: der Komponist und Ha Jin, V: Schirmer/Sikorski

Georg Philipp Telemann

- Damon oder die Satyrn in Arcadien** (1719/1724 Leipzig/Hamburg), TWV 21:8, T: der Komponist, V: Aufführungsmaterial: Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg (Bühnenfassung von Bernd Baselt), Partitur: BV
- Der geduldige Sokrates** (1721 Hamburg), T: Johann Ulrich von König, kO., V: BV
- Pimpinone oder Die ungleiche Heirat** (1725 Hamburg), T: Johann Philipp Praetorius; Intermezzo, V: Schott
- Orpheus oder Die wunderbare Beständigkeit der Liebe** (1726 Hamburg), TWV 21:18, T: anonym nach Michel du Boulay, Ausg. von Ulf Grapenthin und Wolfgang Hirschmann (GA), V: BV
- Die lasttragende Liebe oder Emma und Eginhard** (1728 Hamburg), TWV 21:25, T: Christoph Gottlieb Wend, V: Aufführungsmaterial: Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg, Partitur: BV
- Miriways** (1728 Hamburg), T: Johann Samuel Müller, Ausg. von Brit Reipsch (GA), V: BV
- Flavius Bertaridus, König der Longobarden** (1729 Hamburg), TWV 21:27, T: der Komponist und Christoph Gottlieb Wend, Ausg. von Brit Reipsch (GA), V: BV
- Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho** (1761 Hamburg), TWV 21:32, T: Daniel Schiebeler, V: BV

Ambroise Thomas

- Le Caïd** (Der Kadi; 1849 Paris), T: Thomas Marie François Sauvage, kO., V: Heugel, Schott
- Le songe d'une nuit d'été** (Sommernachtstraum; 1850 Paris), T: nach William Shakespeare von Joseph Bernard Rosier und Adolphe de Leuven, V: Heugel
- Mignon** (1866 Paris), T: nach Johann Wolfgang von Goethe von Jules Barbier und Michel Carré, V: Heugel, A&S
- Hamlet** (1868 Paris), T: nach W. Shakespeare von J. Barbier und M. Carré, Neuausg. von Sarah Plummer und Hugh Macdonald, V: BV

Michael Tippett

- The Village Opera** (Neufassung der gleichnamigen Ballad opera von Charles Johnson aus dem Jahre 1729; 1928 Oxted [Surrey]), T: vom Komponisten, V: unveröffentlicht
- Robin Hood** (Folksong opera, 1934 Boosbeck [North Yorkshire]), T: David Ayerst, Ruth Pennyman und der Komponist, V: unveröffentlicht
- Robert of Sicily** (Stück für Kinder, 1938 Peckham Rye [London]), T: Christopher Fry nach Henry Wadsworth Longfellow, V: unveröffentlicht
- Seven at One Stroke** (Sieben auf einen Streich, Spiel für Kinder, 1939 Peckham Rye), T: Christopher Fry, V: unveröffentlicht
- The Midsummer Marriage** (Die Mittsommer-Hochzeit, 1955 London), T: der Komponist, V: Schott
- King Priam** (König Priamus, 1962 Coventry), T: der Komponist, V: Schott
- The Knot Garden** (Der Irrgarten, 1970 London), T: der Komponist, V: Schott
- The Ice Break** (Wenn das Eis bricht, 1977 London), T: der Komponist, V: Schott
- New Year** (Neujahr, 1989 Houston), T: der Komponist, V: Schott

Manfred Trojahn

- Enrico** (1991 Schwetzingen), T: nach Luigi Pirandello von Claus H. Henneberg, V: BV
- Was ihr wollt** (1998 München), T: nach William Shakespeare von Claus H. Henneberg, V: BV
- Bearbeitung: Neu komponierte Rezitative zu Mozarts ›La clemenza di Tito‹** (2002 Amsterdam), V: BV
- Limonen aus Sizilien** (2003 Köln), T: nach Luigi Pirandello und Eduardo De Filippo von Wolfgang Willaschek, V: BV
- La Grande Magia** (2008 Dresden), T: nach Eduardo De Filippo von Christian Martin Fuchs, V: BV
- Orest** (2011 Amsterdam), T: der Komponist, V: BV

Pjotr I. Tschaikowskij

- Wojewoda** (Der Heerführer, op. 3 (1869 Moskau), T: nach Aleksander N. Ostrowskij vom Komponisten (später vernichtet bis auf Overture, Zwischenakt und Tanz)
- Undina** (1869), T: nach Friedrich de la Motte Fouqué vom Komponisten (nicht aufgeführt und vernichtet)
- Opritschnik** (Der Leibwächter; 1874 St. Petersburg), T: nach Iwan I. Lashetschnikow vom Komponisten, V: Jürgenson
- Wakula der Schmied, op. 14** (1876 St. Petersburg), T: nach Nikolaj W. Gogol von Jakow P. Polonskij, umgearbeitet 1885 als ›Tscherewitschki‹ (Die Pantöffelchen; 1887 Moskau); Neubearb. von Heinrich Burkard als ›Die goldenen Schuhe‹ (Oxanas Launen), kO., V: Jürgenson, U.E.; dt. Fassung von G. Wambach, V: He (AE)
- Jewgeni Onjegin** (Eugen Onegin, op. 24, 1879 Moskau), T: nach Aleksander S. Puschkin von Konstantin S. Schilowskij, V: Rahter, B&H; dt. Fassung von Wolf Ebermann und Manfred Koerth, V: DVfM
- Die Jungfrau von Orléans** (1881 St. Petersburg), T: nach Friedrich Schiller vom Komponisten, V: Jürgenson; dt. Fassung von Paul Friedrich (= Fritz Oeser), V: AE
- Masepa** (Mazeppa); 1884 Moskau, T: nach A. S. Puschkin von Wiktor P. Burenin und vom Komponisten, V: Jürgenson; Neufassung von Vito Frazzi, V: Ricordi
- Die Zauberin** (1887 St. Petersburg), T: Ippolit W. Schpashinskij; Neubearb. von Julius Kapp (1940), V: U.E.; von Dorothea und Peter Gülke, V: DVfM
- Pikowaja dama** (Pique-Dame, op. 68; 1890 St. Petersburg), T: nach A. S. Puschkin von Modest I. Tschaikowskij, V: Jürgenson; dt. Fassung von W. Ebermann und M. Koerth, V: DVfM
- Iolanta** (Yolanthe), op. 69 (1892 St. Petersburg), T: nach Henrik Hertz von M. I. Tschaikowskij; Neubearb. von H. Burkard, E., V: U.E.

Viktor Ullmann

Der Sturz des Antichrist (1995 Bielefeld, vollendet 1935), T: Albert Steffen, V: im Autograph vorliegend

Der zerbrochene Krug (1996 Dresden), T: Heinrich von Kleist, V: 1942 im Selbstverlag erschienen

Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung (1975 Amsterdam, Fassung letzter Hand 1944), T: Peter Kien, V: Schott

Giuseppe Verdi

Oberto, conte di San Bonifacio (1839 Mailand), T: Antonio Piazza, Bartolomeo Merelli und Temistocle Solera, V: Ricordi

Un giorno di regno (Einen Tag König; 1840 Mailand), anderer Titel: Il finto Stanislao (Der falsche Stanislaus; 1845 Venedig), T: Felice Romani, V: Ricordi

Nabucco (1842 Mailand), T: T. Solera, V: Ricordi; Neufassung von Kuba (= Kurt Bartel) und Gerd Puls, V: He (BV)

I Lombardi alla prima crociata (Die Lombarden beim ersten Kreuzzug; 1843 Mailand), T: T. Solera, V: Ricordi Ernani (1844 Venedig), T: Francesco M. Piave, V: Ricordi; Neubearb. von J. Kapp, V: U.E.

Ernani (1844 Venedig), T: Francesco Maria Piave nach dem Drama ›Hernani ou L'honneur castillan‹ von Victor Hugo, V: Ricordi

I due Foscari (1844 Rom), T: F. M. Piave, V: Ricordi; dt. Fassung von Kurt Honolka, V: BV

Giovanna d'Arco (Die Jungfrau von Orléans; 1845 Mailand), T: T. Solera, V: Ricordi

Alzira (1845 Neapel), T: Salvatore Cammarano, V: Ricordi

Attila (1846 Venedig), T: T. Solera, V: Ricordi

Macbeth (1. Fassung 1847 Florenz, 2. Fassung 1865 Paris), T: F. M. Piave und Andrea Maffei nach William Shakespeare, V: Ricordi

I masnadieri (Die Räuber; 1847 London), T: A. Maffei nach Friedrich Schiller, V: Ricordi; dt. Fassung von Hans Hartleb, V: BV

Jérusalem (Bearb. der ›Lombarden‹; 1847 Paris), T: Alphonse Royer und Gustave Vaëz, V: Ricordi

Il corsaro (Der Korsar; 1848 Triest), T: F. M. Piave, V: Lucca, Ricordi

La battaglia di Legnano (1849 Rom), T: S. Cammarano, V: Ricordi

Luisa Miller (1849 Neapel), T: S. Cammarano nach Fr. Schiller, V: Ricordi

Stiffelio (1850 Triest), T: F. M. Piave; Umarbeitung als ›Aroldo‹ (1857 Rimini), V: Ricordi; dt. Fassung von Carl Stueber, V: BV

Rigoletto (1851 Venedig), T: F. M. Piave nach Victor Hugo, V: Ricordi; neue Übs. von Walter Felsenstein und Horst Seeger, V: He (AE)

Il Trovatore (Der Troubadour; 1853 Rom), T: S. Cammarano und Leone Emanuele Bardare, V: Ricordi; Neufassung von Wolf Ebermann und Manfred Koerth, V: DVfM

La Traviata (1853 Venedig), T: F. M. Piave nach Alexandre Dumas, V: Ricordi; dt. Textfassung von W. Felsenstein, V: BV

Les vèpres siciliennes (Die sizilianische Vesper; 1855 Paris), T: Eugène Scribe und Charles Duveyrier, V: Ricordi; Neubearb. von J. Kapp, V: U.E.

Simone Boccanegra (1857 Venedig), T: F. M. Piave, 2. Fassung (1881 Mailand), T: Arrigo Boito, V: Ricordi

Un ballo in maschera (Ein Maskenball; 1859 Rom), T: Antonio Somma, V: Ricordi; dt. Textfassung von Joachim Herz und Klaus Schlegel, V: He (AE)

La forza del destino (Die Macht des Schicksals; 1862 St. Petersburg), T: F. M. Piave, 2. Fassung (1869 Mailand), V: Ricordi; Bearb. von Franz Werfel (1926); Übs. von Georg Göhler, V: Peters; dt. Textfassung von J. Herz und K. Schlegel, V: He (AE)

Don Carlos (1867 Paris), T: Joseph Méry und Camille du Locle nach Fr. Schiller, 3. Fassung (1884 Mailand), V: Ricordi; Neubearb. von Julius Kapp und Kurt Soldan, V: Peters, kritische Neuausg. von Ursula Günther, V: Ricordi

Aida (1871 Kairo), T: Antonio Ghislanzoni, V: Ricordi; dt. Fassung von K. Schlegel, V: He (BV)

Otello (Othello; 1887 Mailand), T: A. Boito nach W. Shakespeare, V: Ricordi
Falstaff (1893 Mailand), T: A. Boito nach W. Shakespeare, V: Ricordi

Leonardo Vinci

Astianatte (1725 Neapel), T: Antonio Salvi

Didone abbandonata (1726 Rom), T: Pietro Metastasio, Nachdruck in: H. M. Brown (Hrsg.) Italian Opera 1640–1770, XXIX (1977)

Alessandro nell' Indie (1730 Rom), T: Pietro Metastasio, Nachdruck in: H. M. Brown (Hrsg.) Italian Opera 1640–1770, LXXII (1984)

Artaserse (1730 Rom), T: Pietro Metastasio

Richard Wagner

Die Hochzeit (unvollendet), Introdution, Chor und Septett, T: nach Karl Immermann vom Komponisten, V: B&H

Die Feen (1888 München), T: nach Carlo Gozzi vom Komponisten, V: B&H

Das Liebesverbot (1836 Magdeburg), T: nach William Shakespeare vom Komponisten, kO.; Neuausg. von Michael Balling (1923 München), V: B&H

Rienzi, der letzte der Tribunen (1842 Dresden; »Pariser Fassung« 1861 Paris), T: der Komponist, V: Fürstner, Schott

Der fliegende Holländer (1843 Dresden), T: der Komponist, V: Fürstner, Schott

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg (1845 Dresden), T: der Komponist, V: Fürstner, B&H, Schott

Lohengrin (1850 Weimar), T: der Komponist, V: B&H

Tristan und Isolde (1865 München), T: der Komponist, V: B&H

Die Meistersinger von Nürnberg (1868 München), T: der Komponist, V: Schott

Das Rheingold (1869 München), T: der Komponist, V: Schott

Die Walküre (1870 München), T: der Komponist, V: Schott

Siegfried (1876 Bayreuth), T: der Komponist, V: Schott

Götterdämmerung (1876 Bayreuth), T: der Komponist, V: Schott

Parsifal (1882 Bayreuth), T: der Komponist, V: Schott

Carl Maria von Weber

Das Waldmädchen (1800 Freiberg), T: Karl von Steinsberg, V: B. Filser, Augsburg

Peter Schmoll und seine Nachbarn (1803 Augsburg), T: nach Carl Gottlob Cramer von Joseph Türk(e), V: B. Filser, Augsburg; Peters, Lienau (B&B)

Rübezahl (1804/05, unvollendet), T: nach Johann Karl August Musäus von Johann Gottlieb Rhode, V: B. Filser, Augsburg

Silvana (1810 Frankfurt/Main), T: Franz Carl Hiemer (unter Benutzung von Text und Musik von »Das Waldmädchen«); Neubearb. von Ferdinand Langer (1889 Berlin), V: B. Filser, Augsburg

Abu Hassan (1811 München), T: F. C. Hiemer, kO., E., V: Schott, Lienau (B&B)

Der Freischütz (1821 Berlin), T: Johann Friedrich Kind, V: Frisch, Berlin; Peters, Lienau (B&B); Neubearb. als »Le Freyschütz« von Hector Berlioz (1841 Paris) mit gesungenen franz. Rezitativen, Neuausg. von Joachim Freyer und Ian Rumbold, franz. Übs. von Émilien, V: BV (AE)

Die drei Pintos (unvollendet), ergänzt von Gustav Mahler (1888 Leipzig), T: nach Theodor Hell (= Karl Gottfried Theodor Winkler), bearbeitet von Carl von Weber (Enkel des Komponisten), kO., V: Kahnt

Euryanthe (1823 Wien), T: Helmina von Chézy, V: Peters, Schlesinger; textliche Neubearb. nach Webers »Ring«-Idee von Fr. Benecke, V: B&B; Neubearb. von Hermann Weigert, V: Heinrichshofen; von Rolf Lauckner und Donald Francis Tovey (1924 Basel), V: A&S; von Kurt Honolka (1954 Stuttgart), V: Lienau (B&B)

Oberon (1826 London), T: James Robinson Planché; Wiesbadener Bearb. von Georg von Hülsen, Joseph von Lauff und Joseph Schlar (1900 Wiesbaden), V: Peters; Bearb. von G. Mahler (1913 Köln), V: U.E.; von Felix Weingartner (1930 Basel), V: B&H; mit Rezitativen von Franz Wüllner (1881 Wien), V: Lienau (B&B); von Horst Seeger, V: DVfM

Kurt Weill

Der Protagonist (1926 Dresden), T: nach Georg Kaiser, E., V: U.E.

Na und? (1926/27; unaufgeführt), T: Felix Joachimson

Royal Palace (1927 Berlin), T: Yvan Goll, Sketch, E., V: U.E.

Mahagonny (1927 Baden-Baden), T: Bertolt Brecht, Songspiel, E., V: U.E.

Der Zar läßt sich photographieren (1928 Leipzig), T: G. Kaiser, Sketch, E., V: U.E.

Die Dreigroschenoper (1928 Berlin), T: Bertolt Brecht, V: F. Bloch Erben, U.E. (Suhrkamp)

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (1930 Leipzig), T: Bertolt Brecht, V: U.E.

Happy End (1929 Berlin), T: Bertolt Brecht, V: U.E.

Der Jasager (1930 Berlin), T: Bertolt Brecht, Schuloper, V: U.E.

Die Bürgschaft (1932 Berlin), T: Caspar Neher, V: U.E.

Der Silbersee (1933 Leipzig), T: G. Kaiser, V: U.E.

Knickerbocker Holiday (1938 Hartford, Connecticut), T: Maxwell Anderson, V: A&S

Street Scene (1947 New York), T: nach Elmer Rice von Langston Hughes, V: A&S

Down in the Valley (1948 Bloomington, Indiana), T: Arnold Sundgaard, Schuloper, V: A&S

Lost in the Stars (Der weite Weg; 1949 New York), T: nach Alan Paton von M. Anderson, V: A&S

Mieczyslaw Weinberg (Moisei Samuilovich Vainberg)

Die Liebe d'Artagnans (komp. 1971), T: J. Galperina nach Alexandre Dumas, V: Peermusic classical

Die Madonna und der Soldat (komp. 1970 entstanden), T: Alexander Medwedew nach Alexander Bogomolov, V: Peermusic classical

Masel tow! (1983 Moskau), T: vom Komponisten nach Sholem Aleichem, V: Sikorski

Das Porträt (1983 Brünn), T: Alexander Medwedew nach Nikolai Gogol, V: Sikorski

Die Passagierin (2010 Bregenz, komp. 1967/68), T: Alexander Medwedew nach Zofia Posmysz, V: Peermusic classical

Lady Magnesia (2012 Erfurt, komp. 1975), T: vom Komponisten nach George Bernard Shaw, V: Sikorski

Der Idiot (2013 Mannheim; 1991 reduzierte Fassung in Moskau, komp. 1986/87), T: Alexander Medwedew nach Fjodor Dostojewski, V: Sikorski

Jaromír Weinberger

Švanda dudák (Schwanda der Dudelsackpfeifer; 1927 Prag), T: Miloš Kareš, V: U.E., Boosey

Die geliebte Stimme (1931 München), T: nach Robert Michel vom Komponisten, V: U.E.

Valdstejn (Wallenstein; 1937 Wien), T: nach Friedrich Schiller von M. Kareš, V: U.E.

Ermanno Wolf-Ferrari

La Cenerentola (Aschenbrödel; 1900 Venedig), T: Maria Pezzè-Pascolato, V: Sikorski

Le donne curiose (Die neugierigen Frauen; 1903 München), T: nach Carlo Goldoni von Luigi Sugana, kO., V: Sikorski

I quattro rusteghi (Die vier Grobiane; 1906 München), T: nach C. Goldoni von Giuseppe Pizzolato, kO., V: Sikorski

Il segreto di Susanna (Susannens Geheimnis; 1909 München), T: Enrico Golisciani, kO., E., V: Sikorski

I gioielli della Madonna (Der Schmuck der Madonna; 1911 Berlin), T: Carlo Zangarini und E. Golisciani; Neufassung (1933 Hannover), V: Sikorski

- L'amore medico** (Der Liebhaber als Arzt; 1913 Dresden), T: nach Molière von E. Golisciani, kO., V: Sikorski
- Gli amanti sposi** (Das Liebesband der Marchesa; 1925 Venedig), T: Giovacchino Forzano, V: Sikorski
- La veste di cielo** (Das Himmelskleid; 1927 München), T: der Komponist, V: Sikorski
- Sly ovvero La leggenda del dormiente risvegliato** (Sly oder Die Legende vom wiedererweckten Schläfer; 1927 Mailand), T: G. Forzano, V: Sonzogno (AE)
- La vedova scaltra** (Die schalkhafte Witwe; 1931 Rom), T: nach C. Goldoni von Mario Ghisalberti, kO., V: Sonzogno (AE)
- Il campiello** (1936 Mailand), T: nach C. Goldoni von M. Ghisalberti, kO., V: Ricordi
- La dama boba** (Das dumme Mädchen; 1939 Mailand), T: nach Félix Lope de Vega von M. Ghisalberti, kO., V: Ricordi
- Gli dei a Tebe** (Der Kuckuck von Theben; 1943 Hannover), T: Ludwig Andersen (= Ludwig Strecker) und M. Ghisalberti, V: Schott

Alexander von Zemlinsky

- Sarema** (1897 München), T: nach Rudolf von Gottschall, V: Berté, Wien
- Es war einmal** (1900 Wien), T: Maximilian Singer nach Holger Drachmann, kO., V: Ricordi
- Der Traumgörge** (1906/7; 1980 Nürnberg), T: Leo Feld, V: Ricordi
- Kleider machen Leute** (1910 Wien, 2. Fassung 1922 Prag), T: nach Gottfried Keller von L. Feld, kO., V: U. E.
- Eine florentinische Tragödie** (1917 Stuttgart), T: Oscar Wilde, E., V: U. E.
- Der Zwerg** (1922 Köln), T: nach O. Wilde von Georg C. Klaren, E., V: U. E.
- Der Kreidekreis** (1933 Zürich), T: nach Klabund, V: U. E.
- Der König Kandaules** (1935, Fragment), T: nach André Gide, vollendet V: Beaumont, V: Ricardi

Bernd Alois Zimmermann

- Die Soldaten** (1965 Köln), T: nach Jakob Michael Reinhold Lenz, V: Schott

Udo Zimmermann

- Die weiße Rose** (1968 Schwerin), T: Ingo Zimmermann, V: DVfM
- Die zweite Entscheidung** (1970 Magdeburg), T: I. Zimmermann, V: DVfM
- Levins Mühle** (1973 Dresden), T: nach dem Roman von Johannes Bobrowski von I. Zimmermann, V: DVfM
- Der Schuhu und die fliegende Prinzessin** (1976 Dresden), T: nach dem Märchen von Peter Hacks von Eberhard Schmidt und vom Komponisten, V: DVfM
- Die wundersame Schustersfrau** (1982 Schwetzingen), T: nach dem Drama von Federico García Lorca von E. Schmidt und vom Komponisten, V: DVfM
- Die weiße Rose** (1986 Hamburg), T: Wolfgang Willaschek, V: DVfM

Abkürzungen

AE	Alkor Edition, Kassel
André	Johann André, Offenbach und Leipzig
Arteria	Arteria, Wien
Astoria	Astoria-Verlag, Berlin
A&S	Ahn&Simrock, Berlin
Ballard	Christoph/Jean Baptiste Christophe Ballard, Paris
Bearb.	Bearbeitung
B&B	Bote&Bock, Berlin
Bd.	Band
Belaieff	H. P. Belaieff, Leipzig
B&H	Breitkopf&Härtel, Wiesbaden
Boosey	Boosey&Hawkes, London
BP	Bärenreiter Praha
BV	Bärenreiter-Verlag Kassel, Basel, London, New York, Praha
Carisch	Carisch, Mailand
Carus	Carus-Verlag, Leinfelden-Echterdingen
Chester	Chester Music, London
Choudens	P. Choudens, Paris
Cranz	August Cranz, Leipzig
DDT	Denkmäler Deutscher Tonkunst
Dilia	Dilia, Agentur für Literatur- und Bühnenrechte, Prag; vertreten durch Alkor-Edition, Kassel
Drei Masken	Drei Masken-Verlag, Berlin
dt.	deutsche/r/s
DTB	Denkmäler der Tonkunst in Bayern
DTÖ	Denkmäler der Tonkunst in Österreich
Dunvagen	Dunvagen Music Publishers, New York
Durand	Durand Salabert Eschig, Paris (früher: A. Durand&Fils, Paris)
DVfM	Deutscher Verlag für Musik, Leipzig; Auslieferung durch Breitkopf&Härtel
E.	Einakter
Eschig	Durand Salabert Eschig, Paris (früher: M. Eschig, Paris)
FM	Faber Music, London
Fürstner	Adolph Fürstner, Berlin
GA	Gesamtausgabe
Gutheil	A. Gutheil, Leipzig
He	Henschel Musik, Kassel (AE)
Heinrichshofen	Heinrichshofen-Verlag, Wilhelmshaven
Henle	G. Henle Verlag
Heugel	Heugel&Cie, Paris
Hrsg./hrsg.	Herausgeber/ herausgegeben
Jh.	Jahrhundert
Jürgenson	P. Jürgenson, Leipzig
kO.	komische Oper (musikalisches Lustspiel, musikalische Komödie usw.)
komp.	komponiert
Krit.	Kritische
Leduc	Alphonse Leduc et Cie
Lienau	Lienausche Verlage, Berlin
Litolff	Henri Litolff, Braunschweig
M&B	Musik&Bühne, Wiesbaden
Michaelis	Michaelis, Paris (Chefs-d'œuvre de l'opéra français, hrsg. v. Th. de Lajarte, 1876–1892)

Ms.	Manuskript
Neuausg.	Neuausgabe
Neubearb.	Neubearbeitung
NMA	Neue Mozart-Ausgabe (Bärenreiter-Verlag)
Oertel	J. Oertel, Berlin
OTOS	OTOS Music Editions Italian Opera from 1700–1800, www.operaitaliana.it
Peermusic classical	Peermusic classical, Hamburg
Peters	C. F. Peters, Leipzig/Frankfurt am Main
RAI Com	Radiotelevisione Italiana
Revue Musicale	Editions Revue Musicale, Alte Gesamtausgabe der Werke Lullys (1933–1939), hrsg. von Henry Prunières (Reprint: Broude Brothers, New York 1966)
Ricordi	G. Ricordi, Mailand
Ries	Ries&Erler, Berlin
Roszavölgyi	Roszavölgyi&Co., Budapest und Leipzig
Russischer Musikverlag	Russischer Musikverlag, Berlin und Paris
Russischer Staatsverlag	Russischer Staatsverlag, Moskau und St. Petersburg
S.	Seite
Salabert	Durand Salabert Eschig, Paris
Schirmer	G. Schirmer, Inc., New York
Schlesinger	Schlesingersche Musikalienhandlung (Robert Lienau), Berlin
Schott	Schott Music, Mainz
Sikorski	Internationale Musikverlage Hans Sikorski
Simrock	N. Simrock, Leipzig
Sonzogno	Musikhaus Sonzogno, Mailand
Suvini	Edizione Suvini Zerbeni, Mailand
T	Textdichter
Übs.	Übersetzung
U. E.	Universal Edition, Wien
umgearb.	umgearbeitet
Urauff.	Uraufführung
urspr.	ursprünglich
V	Verlag
versch.	verschiedene