FESTWOCHE BAROCK

4.–12.9.2021

IL GUSTO BAROCCO

Inhalt

Grußwort Winfried Kretschmann
Grußwort Baden-Württemberg Stiftung
Grußwort Stefan Kaufmann, MdB
Begrüßung Jörg Halubek

gusto MAESTRO
Orgeln und Landschaften

gusto CONCERTO
Bach im Caffe-Hauß

gusto SOLO
Reisen in der Zeit
Klingender Kompass
Die Harfe ist wie ein Schiff
Von Stuttgart in die Welt

gusto OPERA
Geschichte eines Opernwettstreits
Inhaltsangabe
Besetzung

Ankündigungen
Impressum

Sehr geehrte Damen und Herren,

im Live-Konzert und in der Oper erleben wir, dass die Musik vergangener Zeiten etwas sehr Gegenwärtiges sein kann. Das trifft ganz besonders auch auf die Präsentation von *Muzio Scevola* zu, die das Barockorchester il Gusto Barocco im Rahmen seiner Festwoche Barock auf die Bühne bringt. Die historische Fassung wird hier mit einem neukomponierten Prolog verbunden und bietet so Raum für eine neue Herangehensweise und Interpretation. Dafür danke ich dem Ensemble und dem künstlerischen Stab sehr herzlich!

Il Gusto Barocco gehört zu den wichtigen Barockorchestern in Süddeutschland. Mit seinem Anspruch dem Publikum historische Aufführungspraxen nahe zu bringen und dabei musikwissenschaftliche Erkenntnisse einzubeziehen, ist das Ensemble eine Bereicherung für die vielfältige Kulturlandschaft Baden-Württembergs. Ich bin mir sicher, dass il Gusto Barocco mit seiner Festwoche Barock und der Opernaufführung von *Muzio Scevola*, die den Höhepunkt der diesjährigen Spielzeit bildet, wieder Akzente in diesem Bereich setzen wird.

Gerade im vergangenen Pandemiejahr wurde uns deutlich, wie wichtig Kunst und Kultur für uns sind. Ich freue mich daher sehr, dass mit der Festwoche Barock wieder vielfältige Live-Veranstaltungen im Konzertkalender stehen. Den Musikerinnen und Musikern und allen Beteiligten wünsche ich den verdienten Erfolg und allen Gästen einen unvergessliche Konzerterlebnisse.

Winfried Kretschmann

Winfried Kretschmann
Ministerpräsident des Landes Baden-Württemberg

Sehr geehrte Damen und Herren,

es ist ein seltener und besonderer Hörgenuss, der seit 200 Jahren nicht mehr erklungen ist: il Gusto Barocco transportiert für uns die deutschsprachigen Versionen italienischer Händel-Opern aus dem Hamburg des 18. Jahrhunderts ins Stuttgart der Gegenwart. Dass wir eine solche Rarität hier in Baden-Württemberg erleben dürfen, ist der Neugier und dem Forschergeist des Ensembles um Jörg Halubek zu verdanken; die Musikerinnen und Musiker haben diese vergessenen Werkvarianten mit wissenschaftlicher Akribie aufgearbeitet und führen sie nun auf höchstem Niveau auf.

Kunst und Kreativität zu fördern, ist der Baden-Württemberg Stiftung ein wichtiges Anliegen. Seit ihrer Gründung engagiert sie sich aktiv und nachhaltig für die Kultur des Landes. Regionale Verwurzelung sowie innovative Ansätze und künstlerische Bedeutsamkeit stehen dabei besonders im Fokus – denn zu einem zukunftsfähigen Land und zu einer modernen, bürgerfreundlichen und lebenswerten Gesellschaft gehören auch die Pflege und Bewahrung der Kunst- und Kulturlandschaft.

Mit *Muzio Scevola* bringt il Gusto Barcocco ein Werk auf die Bühne, das mit seinen vier Komponisten von der Bedeutung künstlerischer Zusammenarbeit über geographische und zeitliche Grenzen hinweg zeugt. Wir freuen uns deshalb, das Ensemble il Gusto Barocco in seiner einzigartigen und wertvollen Arbeit mit einer Zuwendung unterstützen und auf diese Weise das Stuttgarter Barockorchester ein Stück in seiner Entwicklung begleiten zu können. Nach *Cleofida*, die wir 2020 gefördert haben, wünschen wir dem Ensemble für die Folgeproduktion *Muzio Scevola* und die Festwoche Barock in Stuttgart viel Erfolg!

Christoph Dahl
Geschäftsführer der
Baden-Württemberg Stiftung

Birgit Pfitzenmaier
Abteilungsleiterin
Gesellschaft & Kultur

Sehr geehrte Damen und Herren, liebe Kulturfreunde,

dass Kultur ein wichtiger und unverzichtbarer Bestandteil unserer Gesellschaft ist, mussten wir alle im vergangenen Jahr schmerzlich erleben. Umso mehr freue ich mich, dass il Gusto Barocco mit der Festwoche Barock in diesem Jahr an eine erfolgreiche Saison anknüpfen kann. Für die Einspielung von Bachs Brandenburgischen Konzerten steht das Ensemble derzeit auf der Longlist für den Preis der deutschen Schallplattenkritik!

Die Stuttgarter Festwoche Barock 2021 zeigt die ganze Vielfalt der künstlerischen Arbeit von il Gusto Barocco – vom Soloabend bis zur Opernentdeckung! Mit *Muzio Scevola* ist den Musikerinnen und Musikern in diesem Jahr ein besonderer Fund geglückt. Drei Komponisten, darunter Georg Friedrich Händel, komponierten gemeinsam eine Oper. Den verschollenen Prolog vertonte Thomas Leininger eigens für il Gusto Barocco neu. So verbinden sich gestern und heute zu einem außergewöhnlichen, gegenwärtigen Opernerlebnis.

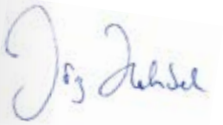
Die Konzerte der Festwoche Barock 2021 erleben Sie nicht zuletzt auch dank der Förderung der Stadt Stuttgart, der BW-Stiftung, der L-Bank Musikstiftung und der Mahlestiftung. Dafür danke ich im Namen aller Mitglieder des Kuratoriums. Es ist mir eine Freude, die wertvolle Arbeit von Jörg Halubek und il Gusto Barocco nach Kräften zu unterstützen und zu begleiten.

Ihr Stefan Kaufmann
Vorsitzender des Kuratoriums,
Mitglied des Bundestags

Verehrtes Publikum!

Obwohl sich ein Barockorchester wie il Gusto Barocco der Alten Musik verschrieben hat, ist die Arbeitsweise im Ensemble sehr modern: Jesper Klein, der für den Booklettext zu den Brandenburgischen Konzerten einzelne Musiker*innen interviewte, beschrieb diese als *Thinktank*. Tatsächlich ist il Gusto Barocco freiberuflich organisiert, die internationalen Besetzungen werden für Projekte individuell zusammengestellt. So kommen für die jeweiligen Programme solistische Persönlichkeiten zusammen, die in der Probenarbeit auf Augenhöhe Forschung, Erfahrung und Virtuosität einbringen. Das gemeinsame Ziel ist, den inneren Ruf der Werke aufzuspüren, sich berühren zu lassen und Sie, unser Publikum zu berühren.

Von dem kompakten Format als „Festwoche Barock“ erhoffen wir vielseitige Begegnungen und Austausch über inspirierende Erlebnisse in den Konzerten – auch zwischen Ihnen und den Musiker*innen. In vier Portraitkonzerten berichten sie gedanklich und musikalisch aus ganz persönlicher Perspektive aus dem Reise- und Musikerleben der Alte-Musik-Szene. Eine Gelegenheit, den Solist*innen von il Gusto Barocco ganz nahe zu kommen ...



Ihr Jörg Halubek
Künstlerischer Leiter

Registerzüge der Trost-Orgel (1730/1755) in der Stadtkirche Waltershausen. Mehr über die Trost-Orgel auf der Projektseite www.organ-landscapes.com.

Holzhay-Orgel im Kloster Obermarchtal.

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Lüneburg (1700) – Niehoff, Scherer, Stellwagen
***Jesu, meine Freude* BWV 1105**,
Choralbearbeitung aus der *Neumeister-Sammlung*

Arnstadt (1703) – Wender
Toccata und Fuge d-Moll BWV 565
***Allein Gott in der Höh sei Ehr* BWV 715**,
Choralbearbeitung

Lübeck (1705) – Scherer, Stellwagen
Passacaglia c-Moll BWV 582

Weimar (1708) – Compenius, Trebs
***Trio super Herr Jesu Christ, Dich zu uns wend'* BWV 655**

Leipzig (1739) – Trost, Hildebrandt, Sibermann
***Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 645**,
aus den *Schübler-Chorälen*
Präludium und Fuge Es-Dur BWV 552,
aus: *Dritter Theil der Clavierübung*

Jörg Halubek
Orgeln und Landschaften

Als Orgellandschaft bezeichnet man Regionen, in denen bestimmte Orgelbauer gewirkt haben. Die Instrumente sind für die individuellen Kirchenräume konzipiert, kein Instrument gleicht dem anderen. Dabei sind die Ausarbeitung der Pfeifen (Materialmischung, sogenannte Mensuren, Bauformen), die Zusammenstellung der Klangfarben, die Windversorgung, die Spieltechnik und die kunstvolle äußere Gestaltung die wesentlichen Aspekte, die einer Orgel ihren individuellen Charakter verleihen. Die zahlreichen auch heute noch sehr bekannten Orgelbauer wie Gottfried Silbermann oder Arp Schnitger entwickelten eine so einzigartige Handschrift, dass deren Instrumente am Klang sofort erkannt werden können und wir heute sehr differenzierten Orgel-Landschaften begegnen. Je weiter wir dabei in die Musikgeschichte zurückgehen, desto abgegrenzter sind diese Regionen. Die großen Instrumente der Barockzeit wurden dabei oft über mehrere Jahre hinweg gebaut, dabei standen die bedeutenden Organisten mit den Orgelbauern in engem Kontakt, sie beeinflussten und inspirierten sich gegenseitig.

Das heutige Konzert bildet einen biographischen Abriss von Johann Sebastian Bachs Orgellandschaften. Im Programm sind die einzelnen Regionen mit einigen wichtigen Orgelbauernamen versehen. Bach kannte deren Instrumente – manchmal wissen wir aus überlieferten Ohrenzeugenberichten oder aus Bachs verfassten Orgelgutachten, was er von den Instrumenten hielt und wie er sich wohl sein Lieblingsinstrument vorgestellt hatte. Dabei bleibt die Idee oder die Suche nach einer idealen „Bach-Orgel" eine Vision: im Nekrolog wird berichtet, dass Bach nie „eine recht große und recht schöne Orgel zu seinem beständigen Gebrauche gegenwertig" gehabt habe (aus: Mizler, *Musikalische Bibliothek*, Leipzig, 1754).

Norddeutsche Zungen: Lüneburg (& Hamburg)

Im Folgenden möchte ich Ihnen einen kleinen musikalischen Reiseführer durch die Orgellandschaften des heutigen Programmes geben: Den jungen 15-jährigen Bach zieht es in den Norden, an die Lateinschule nach Lüneburg (1700–1703). Der dortige Organist Georg Böhm gehört zu Bachs Lehrern. Sicher wird Bach in diesen Jahren auch die nahe Kulturmetropole Hamburg, mit ihren großen Hauptkirchen, monumentalen Orgeln und bedeutenden Organisten und natürlich die Gänsemarktoper und Werke von Reinhard Keiser oder Agostino Steffani gehört haben. Opern-Tickets sind nicht direkt überliefert, aber in den frühen Orgelwerken finden wir Zitate aus Opernarien, die Bach nur dort gehört haben konnte. Die kurze Choralbearbeitung *Jesu meine Freude* stammt aus diesen Jahren und zeigt exemplarisch die Kompositionsweise des jungen Bach: Varietas – jeder einzelne Vers wird komplett anders vertont. Man hat den Eindruck einer momentanen Improvisation, möglichst große Kontraste werden auf kleinem Raum gesucht. Die Instrumente im Norden zeichnet in dieser Zeit das strenge Stimm-System der Mitteltönigkeit aus, die reinen Terzen prägen die brillante und äußerst klare Klanglichkeit, dafür sind jedoch nur begrenze Tonarten verfügbar. Viele sogenannte Zungenregister prägen die Instrumente (wie Trompete, Posaune, Oboe, Krummhorn...). Mit den Zungenregistern kann man Solostimmen hervorheben, etwa die Choralmelodie in den großen Choralfantasien. Bach erzählt einem seiner Schüler später von seiner Bewunderung für die norddeutschen Zungen. Die Pedalvirtuosität ist im Norden – anders als in Bachs Heimat – hochentwickelt, entsprechend viele Klangfarben stehen für das Pedal zu Verfügung.

Farben und Klänge: Arnstadt & Mühlhausen

In Arnstadt tritt Bach als 19-jähriger seine erste Stelle als Organist an (1703–1707). Bach ist bereits ein bekannter Orgelvirtuose und bekommt laut Vertrag sogar einen Balgtreter – keine Selbstverständlichkeit: Normalerweise haben die Organisten auf Pedalclavichorden geübt. Bach konnte dagegen in Arnstadt an der Orgel üben und seine ganze Orgelkunst entwickeln. Mit dem Orgelbauer Wender stand Bach in ständigem Kontakt. Auch in Mühlhausen (1707–1708) stand Bach eine Orgel von Wender zur Verfügung. Erhalten ist in diesem Kontext ein Gutachten und eine Empfehlung für einen Orgelumbau. Bach empfiehlt eine kräftigere Windversorgung, offensichtlich um mehr Klangfarben zusammen ziehen zu können (mehr Pfeifen brauchen eben mehr Wind), er empfiehlt, einen 32'-Subbass aus Holz im Pedal zu ergänzen um mehr Gravität zu erhalten. 32-Fuß bezeichnet die Länge eine Pfeife auf der tiefsten Note – in diesem Fall sind das auf dem tiefen C ca. 9 Meter – es entsteht eine gewaltige, tiefe Note, die gerade noch hörbar ist – das, was den Klang großer Orgeln so beeindruckend macht. Bach empfiehlt auch neue noch experimentellere Klangfarben wie eine Viola da Gamba als Orgelregister einzubauen. Hier werden die Pfeifen so eng gebaut, dass immer mehr Obertöne erklingen und man am Ende tatsächlich den klanglichen Eindruck einer Gambe hat. Farbe und Gravität könnte man als zwei wichtige Elemente in Bachs Orgelklang bezeichnen. Die berühmte Toccata in d-Moll gehört sicher zu den frühen Experimenten des jugendlichen Bachs. Über Bachs Choralbegleitung gibt es in diesen Jahren auch Beschwerden, da er „in dem Chorale viele wunderliche variationes gemachet, viele fremde Töne mit eingemischet" habe. Die Choralbearbeitung zu *Allein Gott in der Höhe* gibt einen Eindruck, was die Kirchenverwaltung in Arnstadt gemeint haben könnte...

Buxtehude und „großer Atem": Lübeck

Im Jahr 1705 zieht es den jungen Bach wieder in den Norden, mehrere Monate ist er zu Gast in Lübeck, besucht die berühmten Abendmusiken von Dietrich Buxtehude. Die großen Orgelpräludien mit virtuoser Pedaltechnik, die Choralfantasien und die Ostinato-Formen müssen inspirierende Momente in Lübeck gewesen sein. Bachs Passacaglia stammt aus diesen Jahren und zitiert den Anfang von Buxtehudes Passacaglia in d-Moll. Wie auch die Geigen-Ciacona schafft Bach in bestimmten Gattungen einzigartige Werke. Es gibt nur eine Passacaglia! Das vordergründig Besondere: Das sonst übliche 4-taktige Thema wird auf 8 Takte ausgedehnt und die letzte Variation streckt sich als große Fuge über das Passacaglia-Thema. Der große Atem, der dieses Stück trägt, führt schon zu dem späteren Kompositionsstil, den

wir vor allem mit Bach verbinden: die große motivische Einheit seiner Werke, der daraus entstehende lange Bogen, die kontrapunktische Strenge.

Visionen und Expertisen: Leipzig

In Leipzig (1723–1750) ist Bach qua Amt nicht mehr für die Orgel zuständig. In dieser Zeit verleiht Bach seinem öffentlichen Ansehen als Komponist für Orgel- und Claviermusik (bezeichnenderweise nicht für Kantaten oder Motetten) mehr und mehr Gewicht: 1731 erscheint sein OPUS EINS im Druck, die 6 Cembalo-Partiten. 1739 erscheint mit dem Dritten Theil der Clavierübung ein visionärer Orgelzyklus, dessen bekannteste Stücke das Präludium und Fuge Es-Dur sind. Bach ist in dieser Zeit vor allem mit den Orgelbauern Hildebrandt, Trebs und Scheibe in Kontakt. Zusammen mit Silbermann konzipiert Bach eine Orgel für Naumburg, die von Hildebrandt gebaut wird. Die Instrumente sind geprägt von zahlreichen Klangfarben, Imitationen von Orchesterinstrumenten (Viola, Traversflöte, Oboe d'amore usw.) und unzähligen Kombinationsmöglichkeiten. Das volle Orgelwerk klingt schillernd (Terzmixturen), sandig, aber immer sehr durchhörbar – Bachs Kirchen waren zudem oft nicht sehr hallig, was auch den Charakter seiner komplexen Orgelwerke mitbestimmt. Für eine große Akustik würde man anders komponieren.

> *„Zu allen diesem kam noch die eigene Art, mit welcher er [Bach] die verschiedenen Stimmen der Orgel mit einander verband, oder seine Art zu registriren. Sie war so ungewöhnlich, daß manche Orgelmacher und Organisten erschraken, wenn sie ihn registriren sahen."*
>
> Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, 1802.

Jörg Halubek
Orgel

Jörg Halubek studierte Kirchenmusik, Orgel und Cembalo in Stuttgart und Freiburg bei Jon Laukvik und Robert Hill. An der Schola Cantorum Basiliensis spezialisierte er sich bei Jesper Christensen und Andrea Marcon auf die historische Aufführungspraxis. Er ist Professor für Historische Tasteninstrumente an der Musikhochschule Stuttgart. Mit dem von ihm gegründeten Barockorchester il Gusto Barocco ist für Oktober 2022 mit der Premiere von *L'Orfeo* die Vollendung des 2017 begonnenen Mannheimer Monteverdi-Zyklus geplant. Seine Entdeckung unbekannter Opern und Opernbearbeitungen, wie die Ersteinspielung von Brescianellos *Tisbe* und Heinichens *Flavio*, setzt er fort mit *Cleofida*, Händels Oper *Poro* in der Bearbeitung von Telemann mit deutschsprachigen Rezitativen. Als Gast dirigierte Jörg Halubek u. a. an der Komischen Oper Berlin, am Staatstheater Kassel, bei den Händel-Festspielen Halle, bei den Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, am Opernhaus Wuppertal und in der Liederhalle Stuttgart. Neben seiner Tätigkeit als Dirigent ist er seit dem Gewinn des Internationalen Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerbs in Leipzig 2004 als Cembalist und Organist im In- und Ausland tätig. Im Rahmen seines multimedial angelegten Projekts *Bach. Das Orgelwerk* an Originalinstrumenten sind soeben bei Berlin Classics die ersten beiden CDs erschienen. Das audiovisuelle Zusatzmaterial ist über www.organ-landscapes.com zugänglich.

Il Gusto Barocco

Claire Genewein (Flauto traverso)
Anaïs Chen (Violino concertato)
Jörg Halubek (Cembalo concertato)
Eva Saladin, Felicia Graf (Violinen)
Sonoko Asabuki (Viola)
Jonathan Pešek (Violoncello)
Fred-Walter Uhlig (Violone)

gusto CONCERTO

Bach im Caffe-Hauß II

5.9.

19.30 Uhr | Liederhalle, Mozartsaal

Bach und das Collegium Musicum

Jeden Freitagabend zwischen acht und zehn Uhr wurde im „Zimmermann'schen Caffe-Hauß" in der Catharinenstraße in Leipzig musiziert. 1702 zunächst von Georg Philipp Telemann gegründet, gab das Collegium Musicum – ein Orchester aus Profi- sowie versierten Amateurmusikern – ab 1729 dann unter der Leitung von Johann Sebastian Bach dort die neuesten Kompositionen zum Besten. Die Caffe-Hauß-Konzerte wurden für Bach schnell zu einem wichtigen Bestandteil seines Lebens in Leipzig. Als Ausgleich zu seiner Tätigkeit als Thomaskantor bot sich im Collegium Musicum die Möglichkeit, wieder andere Formate in den Blick zu nehmen und weltliche Orchester- und Kammermusik zu komponieren.

Die Tradition lebt fort ...

Zum zweiten Mal lässt il Gusto Barocco die Tradition der Caffe-Hauß-Konzerte von Gottfried Zimmermann wieder aufleben. An dem zweistündigen Abend führt Flötistin Claire Genewein durch das Programm mit Bach'scher Orchestermusik und knüpft damit an die *gusto CONCERTO*-Reihe von letztem Jahr an. Eingerahmt wird das Programm von dem *Solo pour la Flute traversière* (BWV 1013) – eine Ausnahmeerscheinung innerhalb von Bachs Instrumentalwerken, denn die Suite ist sein einziges überliefertes Werk für Traversflöte solo. Der Entstehungskontext der Partita liefert zudem mehr Fragen als Antworten: Ein genaues Kompositionsdatum ist nicht nachgewiesen, wobei das Stück viele Ähnlichkeiten zu den Sonaten und Partiten für Violine sowie den Cello-Suiten aufweist, was nicht nur eine ähnliche Entstehungszeit nahelegt (ca. 1720er Jahre in Köthen oder in Leipzig), sondern vermuten lässt, ob nicht auch die Flöten-Partita Teil eines größeren Zyklus ist und vielleicht sogar

weitere Suiten in einer Bibliothek oder privaten Sammlung auf ihre Entdeckung warten.

Auch zur Entstehung der Orchestersuite Nr. 2 in h-Moll BWV 1067 wird man wenig Konkretes finden. 1938–39 wird als Kompositionsdatum vermutet, wobei eine frühere Version der Ouvertüre, möglicherweise sogar in einer anderen Tonart und für ein anderes Soloinstrument – am naheliegendsten wäre die Violine –, nicht auszuschließen ist. Viel Feingefühl verlangt dieses Werk von der Solistin, die sich in den Klang des Streichorchesters einbetten und dabei die richtige Balance zwischen Tutti- und Solo-Passagen finden muss. Mal verschränken sich die schnellen Läufe mit denen der Streicher, dann wiederum gleitet die Flötenstimme über den Klangteppich der Geigen hinweg und kann in solistischen Abschnitten ihre ganze Klang- und Farbenwelt entfalten. Immer ist die melancholische Grundstimmung der Tonart h-Moll präsent, die selbst das leichtere, beinahe verspielte Rondeau oder die schnelle Bourreé nicht so recht abschütteln mögen. Den fulminanten Abschluss bildet die Badinerie, die aufgrund der nahezu schlagartigen Staccati in der Streicherbegleitung häufig auch die Bezeichnung Battinerie trägt.

Schnelle Finger werden auch dem Solisten im Cembalokonzert in A-Dur BWV 1055 abverlangt. Die heitere, lebhafte Stimmung des ersten Satzes wird kontrastiert durch den klagenden Charakter des zweiten Satzes: Der wiegende 12/8-Takt der Siciliana, seufzerhafte Achtelfigurationen in den Streichern und eine chromatisch absteigende Basslinie geben dem Satz Charakteristika eines Opernlamentos. Der Schlusssatz führt zurück in die heitere Stimmung des A-Dur, in dem nun auch die erste Violine hervortritt – teils gemeinsam, teils im Wechsel –, immer eng mit dem Cembalo verflochten.

In Bachs Tripelkonzert BWV 1044 stehen Soloflöte, -violine und -cembalo als Concertino dem Streichorchester gegenüber. Die enge Verflechtung der Solo- und Orchesterstimmen im Eröffnungssatz ist ein Balanceakt; oft tritt das Cembalo solistisch hervor, während Violine und Flöte gewissermaßen als Duo den Gegenpart dazu bilden und mal im Unisono, mal im Dialog die Melodielinien hin und her fließen lassen. Der furiose erste und dritte Satz stehen im starken Kontrast zu dem intimen Spiel der Concertino-Instrumente im langsamen Mittelsatz. Zunächst in der Flöte, dann in der Violine entfaltet sich die sanfte Melodie über der Cembalountermalung, während sich das Orchester komplett zurückzieht und seinen Solist*innen den Vortritt lässt.

Rebecca Mayr

Solo pour la Flute traversière (BWV 1013)
Allemande

Concerto A-Dur (BWV 1055)
für Cembalo certato, Streicher und Basso Continuo
Allegro – Larghetto – Allegro ma non tanto

Corrente

Concerto a-Moll (BWV 1044)
für Flauto traverso, Violino concertato,
Cembalo concertato, Streicher und Basso Continuo
Allegro – Adagio ma non tanto e dolce – Tempo di Allabreve

Sarabande

PAUSE

Bourrée anglaise

Ouverture h-Moll (BWV 1067)
für Flauto traverso, Streicher und Basso Continuo
Ouverture – Rondeau – Sarabande – Bourreè – Polonaise
Menuet – Badinerie

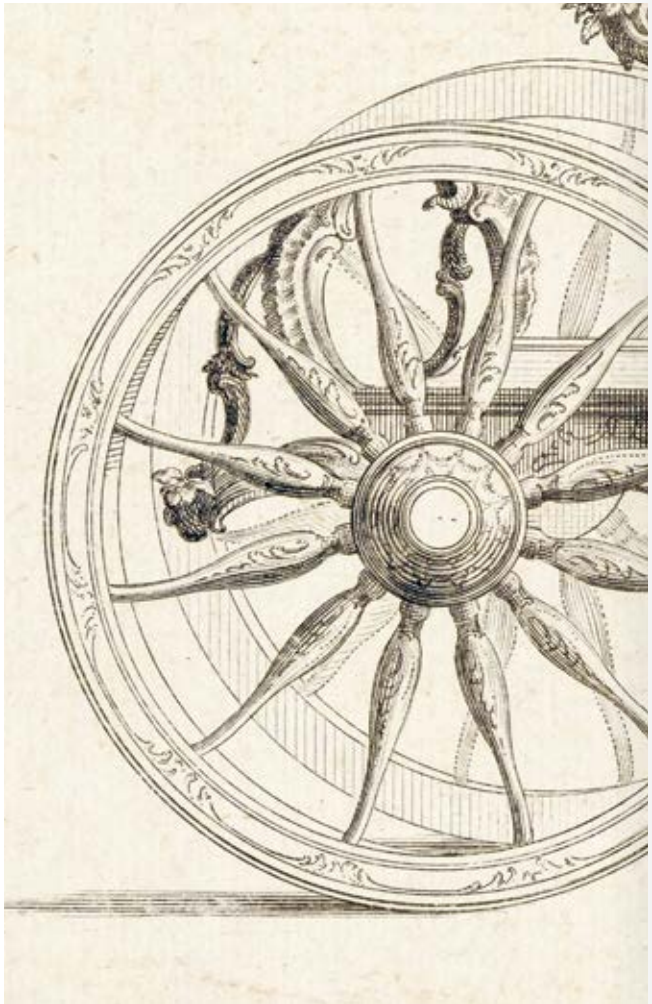
il Gusto Barocco
Stuttgarter Barockorchester

„Schwungvoll, frohgelaunt und perfekt“ – so beschrieb die FAZ das Ensemble il Gusto Barocco bei seiner Residenz als Festspielorchester in der Bachwoche Ansbach. Das Barockorchester, 2008 vom Dirigenten, Cembalisten und Organisten Jörg Halubek in Stuttgart gegründet, besteht aus international führenden Virtuosen der jüngeren Generation und hat sich auf die Fahne geschrieben, den aktuellen Forschungstand beim Musizieren hörbar zu machen.

Je nach Repertoire ist das von den Kritikern geschätzte Alte-Musik-Ensemble sowohl in kammermusikalischer als auch in großer Orchesterbesetzung zu erleben. Aus einem festen Kreis kommen für die verschiedenen Projekte Musiker zusammen, die in der Musiziertradition der Schola Cantorum Basiliensis stehen und eine lang gewachsene, musikalische Vertrautheit verbindet. Den Notentext „ähnlich zu lesen“ eröffnet die Möglichkeit, Gestaltungsfreiheiten in den Partituren wieder zu entdecken und damit zu begeistern. Im Zentrum des Repertoires steht die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts in all ihren Facetten: In Konzert, Oper und Kirchenmusik lebt die vergessene Musikkultur und Musiziersprache der Barockzeit auf historischen Instrumenten wieder auf. Die Projekte von il Gusto Barocco sollen eine Plattform sein, aktuelle Forschungsergebnisse in die Aufführungspraxis zu integrieren und in einem offenen, kreativen Probenprozess die historischen Werke neu erklingen zu lassen.

Nach der Opernausgrabung *Cleofida* - Händels Oper *Poro* in der Bearbeitung mit deutschsprachigen Rezitativen von G. Ph. Telemann für die Hamburger Gänsemarktoper – im vergangenen Jahr, die im Herbst bei cpo auf CD veröffentlicht wird, widmet sich il Gusto Barocco 2021 wieder einer vergessenen Adaption einer Londoner Produktion für Hamburg: der Oper *Muzio Scevola* von F. Amadei, G. Bononcini und G. F. Händel mit dem von T. Leininger neu vertonten deutschsprachigen Prolog von Reinhard Keiser, dessen Musik verloren ist. Weitere Programmschienen sind der weltlichen Orchestermusik und dem Orgelwerk J. S. Bachs gewidmet. Die ersten beiden Orgeleinspielungen sind im vergangenen Jahr unter dem Titel *Organ Landscapes* bei Berlin Classics erschienen, zwei weitere werden im November folgen. Nach der für den deutschen Schallplattenpreis nominierten Einspielung der Brandenburgischen Konzerte im März wird über fünf Jahre bei Berlin Classics im jedem Jahr zu Bachs Geburtstag ein weiteres Album mit Orchesterwerken erscheinen. Seinen 2017 begonnenen Monteverdi-Zyklus am Nationaltheater Mannheim setzt il Gusto Barocco im Oktober mit einem szenischen Madrigalabend unter dem Titel *Ombra e luce* fort und wird ihn 2022 mit *L'Orfeo* abschließen.

Höhepunkte der letzten Jahre waren u. a. die Residenz als Festspielorchester der Bachwoche Ansbach, die Uraufführung von Heinichens *Flavio Crispo* (2016) und der Oper *Tisbe* von Giuseppe Antonio Brescianello (2012). Die beiden uraufgeführten Opern erschienen bei cpo (2014 und 2018) und wurden in den Medien hoch gelobt. Zu *Flavio Crispo* merkte die *Opernwelt* an: il Gusto Baroccos „Gründer und Leiter Jörg Halubek besitzt, wie kein anderer seiner deutschen Kollegen, einen temperamentvollen Theatersinn“ und *Concerto* lobt die „sorgfältige Gestaltung langsamer Tempi und deren wie improvisiert wirkender Begleitung“. Zu *Tisbe* befanden die *Stuttgarter Nachrichten* das Orchester „ungemein wendig, differenziert“ und *kulturradio rbb* urteilt: „was für ein sinnlicher, durchsichtiger, federnder Klangkörper!“



Offene Kutsche, technische Zeichnung, Mitte 18. Jahrhundert.

gusto SOLO

Portraitkonzerte

Reisende soll man nicht aufhalten …

Von der Kutsche zur Bahncard 100 – Im Leben freier Künstlerinnen und Künstler gehört das Unterwegssein seit jeher dazu wie das täglich Brot. Hier ein Konzert, dort eine Probe, an diesem Ort etwas Neues hören, da eine unerwartete Begegnung – Reisen eröffnet neue Horizonte. Die Reiserouten der Solistinnen und Solisten von il Gusto Barocco sind weit, nicht immer ist das Gepäck leicht und bisweilen müssen selbst die Grenzen der Zeit überwunden werden … In vier persönlichen Portraitkonzerten machen sich vier von ihnen auf den Weg und laden das Stuttgarter Publikum ein, ein Stückchen mitzuwandern. Reisende soll man schließlich nicht aufhalten!

6.9.

7.9.

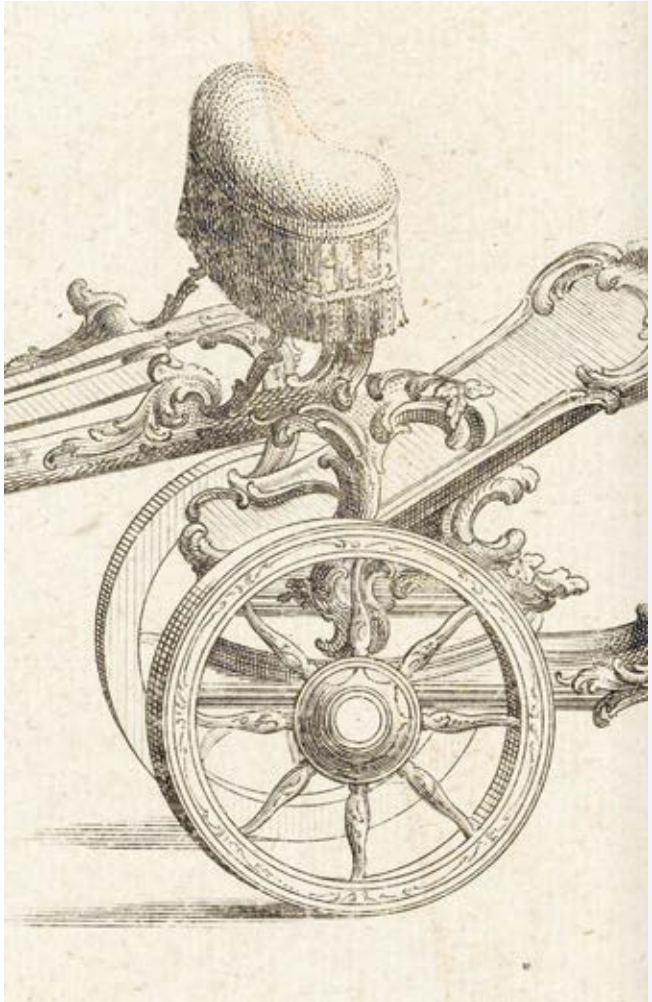
8.9.

9.9.

Janka Watermann

Sprecherin

Janka Watermann wuchs in Norddeutschland auf und widmete sich zunächst viele Jahre dem Geigenspiel. Ihre Leidenschaft für Literatur, Musik, Sprache und Stimme führte sie 2017 nach Stuttgart, wo sie Sprechkunst und Kommunikationspädagogik an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst bei Prof. Annegret Müller studierte. Seither war sie in verschieden Rezitations-Programmen und Lesungen zu hören, beispielsweise im Rahmen des Baden-Württembergischen Literatursommers, in der Staatsgalerie, im Literaturhaus Stuttgart oder im Klangraum St. Fidelis. Ihre Beschäftigung mit der Stimme setzt sie aktuell an der Hochschule für Musik Saar fort, wo sie klassischen Gesang bei Prof. Yaron Windmüller studiert.



gusto SOLO

Anaïs Chen

Reisen in der Zeit

Alles zu seiner Zeit … Aber wann ist das? Ist die Zeit „alter“ Musik schon längst vorbei oder liegt sie noch vor uns? Anaïs Chens Reise führt sie in die Philosophie der Zeit auf der Suche nach der Antwort auf eine essenzielle Frage: Wie wird Musik, die nicht zu unserer Lebzeit entstanden ist, zu etwas Gegenwärtigem? Was ist das Wesen der Zeit, und wie durchdringt sie die Musik?

Auf ihrer Reise durch die Zeit stellt Anaïs Chen Musikstücke für Violine solo – uraufgeführt vor 300–400 Jahren – neben erhellende Fundstücke unter anderem aus den philosophischen Schriften Walter Benjamins und Carlo Rovellis, sowie poetischen Texten.

> *„Dieser Moment, in dem der als Monade gedachte historische Gegenstand herausgesprengt wird, ist das bei Benjamin sogenannte ‚Jetzt der Erkennbarkeit‘, wenn nämlich Vor- und Nachgeschichte im Modus der Gleichzeitigkeit repräsentiert werden.“*
>
> Kyung-Ho Cha, 2017

So finden Nicola Mattheis *Passaggio rotto e fantasia*, die „abgerissene Passage“, und Benjamins Überlegungen vom „Jetzt der Erkennbarkeit“ zueinander. Heinrich Ignaz Franz Bibers berühmte Passacaglia lässt das immergleiche Grundmotiv in immer neuen Farben aufblühen wie Michael Ende die „Stundenblumen“ (*Momo*, 1973) und in Giuseppe Tartinis leichtfüßiger Sonate hallt Carlo Rovellis Erkenntnis wider, denn „Verbindende Gedanken und Gefühle überspringen mühelos Ozeane und Jahrzehnte, ja zuweilen Jahrhunderte …“ [Die Ordnung der Zeit, 2017]

Aurelio Virgiliano (um 1600)
Ricercata über *Vestiva i colli*

Nicola Matteis (1650–1714)
Passaggio rotto e fantasia

Giuseppe Tartini (1692–1770)
Aria und Grave in G-Dur

Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704)
Passacaglia

Giuseppe Tartini (1692–1770)
Sonata XVII in D-Dur

Johann Sebastian Bach (1685–1750)
Ciaccona in d-Moll

Anaïs Chen

Barockvioline | Siena

Wie die Suche nach einem vor langer Zeit verborgenen Schatz bei Wetterleuchten mit immer neuen Schatzkarten – und dabei erweist sich der Anblick einer Seelenlandschaft im Lichtblitz der Begegnung von innen und außen, Gegenwart und Vergangenheit, als der eigentliche Schatz – so empfinde ich das Aufspüren der Spuren, die uns von der Musik vergangener Epochen erhalten geblieben sind. Die zeitliche Distanz „alter Musik“ erzeugt eine Fremdheit, die unsere eigenen verborgenen Schätze in neuem Licht sehen lässt wie beim Nach-Hause-Kommen von einer weiten Reise. Im Moment eines Konzerts vervielfältigt sich dieses Leuchten durch die Anwesenheit jeder anteilnehmenden Person.

www.anais-chen.ch

gusto SOLO

Claire Genewein

Klingender Kompass – eine Flöte für jede Himmelsrichtung

Norden ist auf Claire Geneweins musikalischem Kompass bei der August Grenser – Klappenflöte, im Süden liegt die Renaissance-Traversflöte, für den Westen steht die Buffardin-Flöte und im Osten findet sich die französische Hotteterre-Flöte. Ihre Reise führt Claire Genewein durch die Geschichte des Flötenbaus. So vielfältig war dessen Entwicklung, dass allerorten ganz eigene Flötenvarianten zu finden sind – technische Eigenheiten, aber eben auch regionale Klangspektren inclusive! Fürs französische Repertoire greift sie zur Hotteterre-Flöte – besonders schön hier das tiefe Register und der runde Ton. Carl Philipp Emanuel Bachs Musik dagegen spielt sich viel besser auf der wendigen Buffardin-Flöte mit der prägnanten Ansprache. Wer neue Klänge entdecken will, der muss zu den Instrumenten reisen...

Süden | Renaissance Traversflöte

nach Vorbildern aus der Sammlung der Accademia Filharmonica in Verona

Henry VIII, King of England (1491–1547)
Pastime with Good Company, The King's Ballad, ca. 1509
If love now reynyd, ca. 1510–1520

Jacques Arcadelt (ca. 1507–1568)/Diego Ortiz (ca. 1510–1570)
O felici occhi miei, aus *Il primo libro di madrigali d'Archadelt, a quattro*, herausgegeben von Antonio Gardane 1539. Diminutionen aus Diego Ortiz *Trattado de glosas*, 1553

Osten | Hotteterre-Flöte

nach dem Original in Graz (Österreich) um 1700.

Jaques-Martin Hotteterre le Romain (1674–1763)
aus *Airs et Brunettes a Deux et Trois Dessus pour les Flûtes Traversières, les plus convenables à la Flûte Traversière Seule, ornez d'Agréments*, Paris ca. 1710–1730: *Menuet Provençal – Air de Mr. de Luly: Rochers vous êtes sourds avec Double du même Air*

Westen | Pierre Naust-Flöte, Paris & Pierre Gabriel Buffardin-Flöte

Georg Philipp Telemann (1681–1767)
Fantasie No. 6 in d-Moll, Hamburg ca. 1733
Dolce – Allegro – Spirituoso

Joseph Bodin de Boismortier (1689–1755)
aus *Quatrième Suite in D*, op. 35, Paris 1731
Prelude – Air – Rondeau

Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788)
aus Sonata per il Flauto traverso Solo senza Basso, *Musikalisches Mancherley*, Berlin, Druck 1767
Poco Adagio

Nordwesten | Godfridius Adrianus Rottenburgh, Brüssel

Jean-Jacques Rousseau (1712–1778)
Le Printems de Vivaldi arrangé pur une flute sans accompagnement, Paris 1775
Allegro *Guint'é la Primavera* – Largo *Il Capraro che dorme* – Allegro *Danza Pastorale*

Nordosten | August Grenser Klappenflöte, Dresden

Charles Saust (1773–1845)
Fantasies pour la flûte sur différents airs favoris, Offenbach am Main ca. 1814
Fantasie n.1

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)
Es klinget so herrlich aus der Zauberflöte, arr. Flöte Solo, Wien 1971

Renaissance-Innenhof des Alten Schlosses in Stuttgart.

Claire Genewein
Traversflöte | Linz/Zürich

Claire Genewein, geboren in München, studierte Querflöte am Mozarteum in Salzburg, an der Zürcher Hochschule der Künste (bei Philippe Racine), an der Schola Cantorum Basiliensis (Traversflöte) und am Königlichen Konservatorium Den Haag (bei Barthold Kuijken). Sie profilierte sich sowohl als Interpretin auf der modernen Flöte als auch als Barockflötistin. Als Traversflötistin konzertiert sie mit dem Barockorchester La Cetra, Venice Baroque Orchestra, L'Orfeo Barockorchester, il Gusto Barocco, der Bachstiftung St. Gallen, den Ensembles Miroir und L'Arcadia und dem Kammerorchester Basel. Sie spielte unter der Leitung von Gustav Leonhardt, Andrea Marcon, Jordi Savall und William Christie. Von ihren zahlreichen CD-Aufnahmen seien die Alben *Die Zauberflöte* Mozarts in einer Bearbeitung für Flötenquartett und *Italian Rococo at The Ermitage* genannt. Im Zusammenhang mit ihrer Forschungsarbeit (Doctor of Performing and Creative Arts) rekonstruierte sie gemeinsam mit Andrea Marcon die Oper *L'Olimpiade* von Baldassare Galuppi, die im Teatro Malibran in Venedig zur Aufführung kam und für das Label DVD Dynamik aufgenommen wurde. Claire Genewein lehrt an der Anton-Bruckner-Universität in Linz und an der Zürcher Hochschule der Künste.

gusto SOLO

Chiara Granata

Die Harfe ist wie ein Schiff …

Eine Harfe ist kein Instrument fürs Handgepäck. Wer sie von A nach B transportieren möchte, muss gut planen. Cosimo II. de Medici, Großherzog der Toskana, scheute 1621 keine Mühen, um auf der Mayflower eine kostbare irische Doppelharfe mit Bassseiten von London nach Livorno zu verschiffen – ein eigens gefertigter, weich ausgekleideter Transportkoffer schützte das Instrument und Ersatzsaiten orderte er sinnvollerweise gleich mit.

Eine ganz eigene Harfenerfahrung widerfuhr dem italienische Poeten Pietro della Valle 1614 auf seiner Orient-Reise: „Man tut hier nichts anderes als Singen, Tanzen und sich mit Damen unterhalten, und das nicht nur bei Tag. Nie im Leben habe ich erfüllter gelebt.“, schreibt er über seinen Aufenthalt in der Türkei. Die Harfeninstrumente der Derwische und Tänzerinnen waren „wie unsere, nur in einer anderen Form“.

Quel curvo e cavo legno,
Arpa non è, ma solo
Sembra d'Amor Faretra, Arco di duolo;
E con pungenti strali
Le due fila ineguali,
Ond'han doppie ferite
L'Alma dal suon, le corde dal le dite

Teatro delle Glorie, 1628

Dies gebogene und hohle Holz
Ist keine Harfe, sondern scheint nur
ein Köcher der Liebe, ein Bogen des Schmerzes;
und mit scharfen Pfeilen
verursachen die zwei ungleichen Saitenreihen
doppelte Wunden
in der Seele der Klang, den Saiten die Finger.

Mit harfen-geschultem Blick verbindet Pietro della Valle nach seiner Rückkehr das Bild von der schönen italienischen Harfenistin Adriana Basile mit ihrem Instrument zu einer verführerischen Allegorie. Als „Sirene des Posillipo“ in einem kleinen goldenen Boot verewigt er die Spielerin in der Gedichtsammlung *Teatro delle Glorie*.

Ein Abend, der vom Reisen mit der Harfe erzählt – und davon, wie wir uns unterwegs verändern …

Italien

Philippe Verdelot (1480/85–1532)
Madonna il tuo bel viso
(Il Primo libro de' Madrigali a 4 voci, Venezia 1533)

Ascanio Maione (1570–1627)
Toccata IV (Libro primo, 1603)

Alessandro Girolamo Frescobaldi (1583–1643)
Aria detta la Frescobalda
(Toccate et Canzoni, Libro II, Roma 1637)

Alessandro Piccinini (1556–1638)
Toccata VI

England

William Byrd (1539?–1623)
A Gigg (Fitzwilliam Virginal Book)

John Dowland (1563–1626)
Semper Dowland Semper Dolens
Mr. Dowland's Midnight
J. Dowland Fortune

Frankreich

Louis Couperin (1626–1661)
Prelude a l'imitation de Mr Froberger (Suites I, Ms Bauyn)

Deutschland

Johann Jacob Froberger (1616–1667)
Meditation, fait sue ma Morte future la quelle se joue lentament avec discretion (Memento mori Froberger)

Chiara Granata
Barockharfe | Mailand

Nach ihrem klassischen Studium am Mailänder Konservatorium G. Verdi spezialisierte sich die Harfenistin Chiara Granata bei Mara Galassi in Mailand und Verona auf die Barocke Spielpraxis. Seitdem konzertiert sie international mit führenden Ensembles der Alten Musik, darunter I Turchini (A. Florio), Akademie für Alte Musik Berlin (R. Jacobs), l'Academia Montis Regalis (A. De Marchi), Collegium 1713 (Vaclav Lucks), Il Pomo d'Oro (F. Corti), Cremona Antiqua (Antonio Greco) und il Gusto Barocco (J. Halubek). Zahlreiche Aufnahmen dokumentieren Ihre Arbeit, herausragend die Produktionen *Haydn & the harp*, 2019, *The Medici Castrato, a homage to Gualberto Magli* mit Countertenor Raffaele Pè, 2014 und E. De Cavalieri, *La rappresentazione di anima e di Corpo* (R. Jacobs, Akademie für Alte Musik) 2015.

Neben ihrer künstlerischen Tätigkeit widmet sich Chiara Granata der Philosophie. Ihre Promotion über Barocke Ästhetik in der Philosophie René Descartes' wurde mit dem Dal Pra-Wissenschaftspreis ausgezeichnet. Zu ihren aktuellen Veröffentlichungen gehören *Le ombre, il chiaro e il distinto: l'esperienza musicale nelle pagine di Descartes* (2001), das Buch *Sapere è un verbo all'infinito* (2013) und weitere Beiträge, u. a. jüngst im *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis*, Vol. 39 (2020).

gusto SOLO

Alexander Gergelyfi

Von Stuttgart in die Welt – Frobergers Clavichord im Gepäck

Der „wohl gereiste Hoff Organiste Johann Jacob Froberger“ empfiehlt seinem Schüler B. Erben 1655 seine „Reyse über folgende Städte, nehmlich Nürenberg, Würtzburg, Heydelberg, Franckforth, Bonn, Cöllen, Düsseldorff etc. in Hollandt, und von dannen durch Brabant über Antwerpen u. Brüssel nach Seelandt, Flandern, Engellandt, Frankreich und Endtlich biß in Italien fortzusetzen.“

1616 Stuttgart, hineingeboren in eine musikalische Familie. Vater Basilius war Tenorist der Stuttgarter Hofkapelle unter L. Lechner und später Hofkapellmeister am Württembergischen Hof. Zusammen mit 5 Brüdern wurde Froberger Berufsmusiker.

1634 Fortsetzung seiner musikalischen Ausbildung im katholischen Wien.

1637 Stipendium von 200 Gulden zum Studium bei Frescobaldi in Rom. Dort Zusammentreffen mit Athanasius Kircher und Michelangelo Rossi.

1641 an den Wiener Hof als „Röm: Kaj[serl.]. Maj. Cammer-Organist“.

1645 Einstieg in den „Außendienst“ des Hauses Habsburg mutmaßlich als Organist sowie in diplomatischer Funktion für den Kaiser oder Erzherzog Leopold Wilhelm, z. B. in Mantua und Florenz.

Österreichisches Clavichord aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts.

1649 ausgedehnte Reise durch Mittel- und Westeuropa.

1653 erneute Rückkehr an den Wiener Hof.

1664 (ca.) Lehrmeister der Kunstliebenden Gräfin Sibylla von Württemberg-Mömpelgard.

1667 Tod am 17. Mai. Froberger residiert bis zu seinem Tod auf dem Schloß der Gräfin (Héricourt bei Montbéliard). Er schrieb vor allem Instrumentalmusik und integrierte verschiedene Stilelemente, die er sich auf seinen Reisen angeeignet hatte. Die typische Suitenabfolge des 17. Jahrhunders prägte er entscheidend mit; nachfolgende Komponisten wie Dietrich Buxtehude oder Johann Sebastian Bach kannten und studierten seine Werke.

Toccata I in a-Moll, FbWV 101

Suite XXX in a-Moll, FbWV 630
Plaincte *faite à Londres pour passer la Melancolie la quelle se joüe lentement et à discretion* – ***Courante*** – ***Sarabande*** – ***Gigue***

Suite XVII in F-Dur, FbWV 617
Allemande *faite en honneur de Madame la Duchesse de Wirtemberg, la quelle se joüe fort lentement et à discretion* – ***Gigue***

Suite XI [in D-Dur], FbWV 611
Allemande *faite sur l'Election et Couronnement de Sa Majesté Ferdinant le Quatrième Roydes Romains, et se joüe lentement a la discretion* – ***Courante*** *faite au joür de naissance de la Jeune Princesse Imperiale* – ***Sarabande*** *faite sur le couronnement de sa Majeste Imperiale l'Imperatrice Eleonore, née duchesse de Mantoue*

Suite XII in C-Dur, FbWV 612a
Lamentation *faite sur la tres douloreuse Mort da sa Majeste, Ferdinand le Quatriesme Roy des Romains 1654, et se joüe lentement avec discretion*

Capriccio No.?
aus: *Diverse Curiose è Rare Partite Musicali*, Mainz 1696 & Frankfurt am Main 1714

Landesmuseum Stuttgart
Instrumente-Führung

Landesmuseum Württemberg

Um 19.00 Uhr gibt die Kuratorin María del Mar Alonso Amat Einblick in die Sammlung historischer Tasteninstrumente des Landesmuseums Stuttgart. *Eine Kooperation mit dem Landesmuseum Württemberg.*

Alexander Gergelyfi
Clavichord | Wien

„Es war mir schon immer ein besonderes Anliegen, mich in die Aufführungspraxis und die Quellenkunde des Generalbassspiels zu vertiefen und die damit verbundenen stilistischen Unterschiede und Eigenheiten hörbar zu machen."

Der in Linz an der Donau geborene Alexander Gergelyfi studierte Cembalo und Aufführungspraxis der Alten Musik in Linz, Graz und Straßburg. Zu seinen Professoren zählten August Humer, Brett Leighton, Eva Maria Pollerus, Michael Hell, Konstanze Rieckh und Aline Zylberajch. Sein Masterstudium absolvierte er bei Menno van Delft an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg.

Seine besondere Aufmerksamkeit gilt den unkonventionelleren Kompositionen alter Meister, der Norddeutschen Claviermusik sowie der stilgebundenen Improvisation. 2011 fertigte Jukka Ollikka für ihn eine originalgetreue Kopie eines Hamburger Cembalos von Johann Christoph Fleischer aus dem Jahre 1710 an. Neben seiner Lehrtätigkeit an den Musikhochschulen in Dresden und Graz ist Alexander Gergelyfi Mitglied verschiedener Barockensembles, darunter Eine glückliche Melange, il Gusto Barocco, das Stuttgarter Barockorchester, Verbotene Frucht und ensemble c4.

King's Theatre am Londoner Haymarket
im Stadtteil Westend. Ansicht aus dem Jahr 1783.

MUZIO
SCEVOLA,
Drama
Per Musica,
Da rappresentarsi
Nel Teatro d'Hamburgo,
L'Anno 1723.

MUTIUS SCÆVOLA
In einer
OPERA
Vorgestellet
Auff dem Hamburgischen Schau-Platze/
im Jahr 1723.

Hamburg/ gedruckt bey Caspar Jakhel.

gusto OPERA

MUZIO SCEVOLA

Geschichte eines Londoner Opernwettstreits

Nach dem triumphalen Erfolg des *Rinaldo* (HWV 7a, 1711), Georg Friedrich Händels (1685–1759) Londoner Debut, war mit seiner Abreise die Zukunft der italienischen Oper in der britischen Metropole wieder ungewiss. Als er bei seinem zweiten, vom Kurfürsten von Hannover genehmigten, Englandurlaub daran anzuknüpfen suchte, stand sein Wirken für die Bühne unter keinem guten Stern. Das seit Shakespeares Zeit blühende, teils mit Gesang untermischte Sprechtheater behauptete sich gegenüber der importierten fremdsprachigen Gattung. Der Begriff „well-tuned nonsense" (etwa: wohlgestimmter Blödsinn) machte die Runde, und weder *Il Pastor fido, or The Faithful Shepherd* (HWV 8, 1712), ein stofflich und dichterisch schwaches Gebilde, noch der nachgeschobene *Teseo* (HWV 9, 1713) mit dem musikalisch großartigen Medea-Porträt vermochten daran etwas zu ändern. Bei letzterem gipfelte die prekäre Lage in der Flucht des Impresarios, der auch die Eintrittsgelder mitnahm. Händel, bei hochadeligen Gönnern untergekommen, ließ die nächste Oper *Lucio Cornelio Silla* (HWV 10, 1713) bei dem neunzehnjährigen Richard Boyle, Earl of Burlington, aufführen, der auch die öffentliche Präsentation des *Amadigi di Gaula* (HWV 11, 1715) unterstützte. Durch die Hilfe seiner bei Hof einflussreichen Freunde bekam er Aufträge zu offiziellen Anlässen (*Te Deum* und *Jubilate* HWV 278/279, Geburtstagsode für Queen Anne HWV 74), was ihm eine lebenslange jährliche Pension von 200 £ eintrug. Das entsprach in etwa seinem Gehalt in Hannover und war geeignet, ihn in London zu halten. Als dann im Herbst 1714 mit dem *Act of Settlement* der Kurfürst von Hannover zum König von Großbritannien gekrönt wurde, war Händel seinem früheren Dienstherrn zumindest räumlich wieder nahe,

was, ob nun mit oder ohne *Wassermusik*, keinem von beiden zum Nachteil gereichen sollte.

Spekulationen

Nach zwei Jahren ohne italienische Oper in London – Händel war inzwischen vom Burlington Mansion in den Palast von James Brydges, Earl of Carnarvon (ab 1719 Duke of Chandos), weitergezogen – tat sich endlich etwas: „*... Ich bedaure außerordentlich...*, ließ Händel am 20. Februar 1719 seinen Schwager in Giebichenstein wissen, *... dass ich mich hier durch unaufschiebbare Angelegenheiten aufgehalten sehen muss, von denen aber, wie ich sagen darf, mein Glück abhängt ...*“ [Original Französisch]

Im April war es dann offiziell: Eine Aktiengesellschaft sammelte einen Fonds von 10.000 £ ein, um mit der Aufführung italienischer Opern vermittels der besten Stimmen Dividenden zu erwirtschaften. Da der König mit 1000 £ zeichnete, nannte sich das Unternehmen in Anlehnung an das französische Vorbild *Royal Academy of Music*. Im Mai wurde Händel Vollmacht erteilt, italienische Spitzensänger auszuwählen und vertraglich für eine Saison zu binden. Währenddessen suchte sein einstiger Gönner, Graf Burlington, den renommierten Komponisten Giovanni Bononcini (1670–1747) in Italien auf, um ihn im Auftrag der Royal Academy nach London zu verpflichten. Das hatte für Händel den positiven Aspekt, dass er nicht jede der neuen Opern würde komponieren müssen.

Als sich für die Akademie Anfang 1720 im Kings Theatre am Haymarket erstmals der Vorhang hob, wählte man Giovanni Portas *Numitore*, um Ende April mit Händels erster Akademie-Oper, *Radamisto* (HWV 12a), aufzutrumpfen. Die großen Stars, unter ihnen die Kastraten Matteo Berselli (Soprano) und Francesco Bernardi (gen. Senesino, Alto) trafen allerdings erst zur Eröffnung der zweiten Saison im Herbst ein und glänzten so in Bononcinis neuer Oper *Astarto*. Inzwischen hatte Händel den *Radamisto* (HWV 12b) für den neuen Cast revidiert, doch holte er Bononcinis Aufführungszahlen nicht mehr ein. Derweil war der möglicherweise beabsichtigte Effekt eingetreten: Das Publikum hatte sich in Bononcini- und Händel-Fans geteilt. Ihre lautstarken Reibereien forderten den Dichter John Byrom zu jenem bekannten satirischen Epigramm heraus:

> *Es spricht des Bononcin's Partei,*
> *Dass Händels Wirken nichtig sei;*
> *Und Händels Haufen schwört sodann,*
> *Dass der ihm's Licht nicht halten kann:*
> *Was für ein Lärm, welch ein Geschrei*
> *Um Dideldum und Dideldei!*
>
> John Byrom, *Epigram on the Feuds between Handel and Bononcini*, Original Englisch

Da die Hauptsänger Gagen durchgesetzt hatten, die eine Dividende unmöglich machten, sann die Akademieleitung, bestehend aus einem Gouverneur, einem Vizegouverneur und zwanzig Direktoren, die alle von Adel aber nicht vom Fach waren, darauf, den Streit in bare Münze umzuwandeln.

Britischer Sportsgeist

Das Mittel der Wahl war eine Art Wettstreit zwischen beiden Komponisten innerhalb eines Werkes, was darauf hinauslief, dass bei der nächsten Produktion von jedem ein Opernakt komponiert werden sollte. Man darf vermuten, dass weder Bononcini noch Händel dieser Idee zugestimmt hätten, hätte man ihnen die Wahl gelassen. Mit dem Text wurde der italienische Sekretär der Akademie, Paolo Antonio Rolli (1687–1765) betraut. Gebürtig aus Rom, zog der die patriotische Karte, indem er mit *Muzio Scevola* einen Stoff wählte, der die junge römische Republik glorifizierte. Vorbilder fand er bei Silvio Stampiglia (1656–1725), der schon zwei *Muzio*-Libretti für Bononcini geschrieben hatte. Er besaß den Ehrgeiz, die Dialoge mit Originalzitaten aus dem Geschichtswerk des Titus Livius (64/59 v. u. Z.–17) aufzuladen. Mit der Zutat notwendiger Liebesverwicklungen gelang ihm ein bis zur letzten Szene spannendes Drama. Den zweiten Akt, den Bononcini vertonen sollte, stattete er mit dem Text zu einer Bravourarie (Muzio) und einer Barcarole (Irene) aus. Bononcini erhielt damit die zentrale Episode des Titelhelden, und man könnte fast vermuten, dass er entscheidenden Anteil an der

Stoffwahl hatte. Händel, der in dieser Frage als Deutscher außen vor blieb, gleichwohl die musikalische Oberaufsicht führte, kam so in die auch nicht schlechte Lage, im 3. Akt dem Ganzen die Krone aufsetzen zu können. Für den ersten Akt hatte man Filippo Amadei (um 1675–nach 1729, genannt *Pippo del violoncello*) gewonnen, ein kompositorisch dilettierender Cellist aus dem Orchester, der schon früher als Komponist in Erscheinung getreten war. Die oft kolportierte Zeitersparnis dürfte, wenn überhaupt, von untergeordneter Bedeutung gewesen sein.

Drei Komponisten – drei Personalstile

Spannend, wie unterschiedlich sich die drei Komponisten der musikalischen Herausforderung annahmen. Schon die Instrumentalvorspiele lassen erkennen, dass man Abwechslung beabsichtigte. Pippo, obwohl zehn Jahre älter als Händel, wählte die moderne, lärmende Opernsinfonia italienischen Stils, Bononcini das edle Concerto grosso Corellischer Prägung und Händel die pompöse französische Ouvertüre. Dass man sich beim Komponieren „über die Schulter" schaute, ist kaum anzunehmen, andernfalls stünden wohl die Vorspiele zum 2. und 3. Akt nicht beide in g-Moll. Amadeis Arien sind mal römisch sentimental (Irene: *Tutti pensieri miei* I, 8) mal neapolitanisch kühn (Irene: *Degno d'amor tu sei* I, 4), auch venezianisch plätschernd (Orazio: *Soave già venir* I, 3/Fidalma: *Non biasmo* I, 4). Die Tatsache, dass sich in der Abschrift von Pippos Partitur Korrekturen von Händels Hand finden, zeigt, dass der Deutsche bemüht war, neben Pippos auch seine Ehre zu retten. Die beiden Italiener hinderten den mit ihrer Sprache nicht ebenso vertrauten Händel allerdings nicht, deklamatorische Fehler zu begehen, die auch in der zweiten Fassung vom Herbst 1722 stehen blieben.

Es lohnt sich, die Schönheiten einer Reihe von Arien des in Modena geborenen Komponisten und Violoncellisten Giovanni Bononcini zu betrachten. So trifft er in Fidalmas Arie, *Si, t'amo, o cara* (II, 1), einen spritzigen Buffo-Ton. Porsennas Arie, *Gran nume di piacer*, hat eine vierstimmige Fugenexposition in königlichem D-Dur (II, 2). Und Irenes bestrickende Arie, *Dolce pensier* (II, 2), blieb einem berühmten Hamburger Zuhörer so lange im Gedächtnis, dass er, von musikalischen Anregungen einmal abgesehen, den Text noch fünf Jahre später in seine Oper *Miriways* übernahm. Besonders interessant ist die Behandlung der Duette, von denen Bononcini und Händel jeweils zwei zu vertonen hatten. Ersterer fasst sie dramatisch auf, indem er die Wechselrede der Partner allmählich einander annähert und erst am Ende wirkungsvoll vereinigt (II, 5 und 12). Händel, der zuvor schon den verliebten Porsenna in der d-Moll-Arie *Volate più dei venti* (III, 4) geradezu körperlich über den Tiber fliegen lässt, fügt in seinen Duetten nach der Exposition die Gesangsstimmen kunstvoll ineinander (III, 10 und 11).

Giovanni Bononcini
(1670–1747)

Filippo Amadei
(um 1675–nach 1729)

Georg Friedrich Händel
(1685–1759)

Wie der Londoner Wettstreit ausging, war für die Leitung der Aktiengesellschaft nach der Premiere am 15. April 1721 (bis November 1722 insgesamt 18 Aufführungen) unerheblich, es gab ja kein Preisgericht. Der wichtigste Effekt, steigende Einnahmen, wurde vorübergehend erreicht. Während die Händel-Fans den Sieg für ihren Meister beanspruchten, scharten sich die Parteigänger Bononcinis noch enger um ihn und dessen Mäzen, den Herzog von Marlborough. Für ihren Protagonisten aber verdüsterte sich angesichts Händels wachsender Dominanz allmählich der Horizont. Und so blieb die Scheinrivalität der beiden Tagesthema, bis im folgenden Jahr die exzentrische Sängerin Francesca Cuzzoni die Bühne betrat und alle Aufmerksamkeit auf sich zog. Da klingelte dann auch die Kasse wieder.

Republikaner in Hamburg

Auf dem Kontinent wagte sich nur das Hamburg Opernhaus an das opulente Stück. Ein Jahr nach der Londoner Uraufführung hatte sich auch dort ein adliges Direktorium etabliert, das glaubte, mit professionellen Aufführungen profitabel sein zu können. Dass es trotz erheblich geringerer Ressourcen bei weit größerem szenischem Aufwand mehr als eine Spielzeit durchhielt, lag nicht nur daran, dass die Gagen längst nicht das Londoner Niveau erreichten. Zwei der anfänglich fünf Gesellschafter verfügten tatsächlich über Theater- bzw. Musikkenntnisse. Am Ende ihrer ersten Spielzeit, am 7. Januar 1723, kam es zur spektakulären *Muzio*-Übernahme, aus der sich Telemann, der musikalische Leiter der Bühne, wohl wegen anderer Beschäftigung heraushielt. Man hatte einen deutschen mythologisch-allegorischen Prolog dichten und durch Reinhard Keiser (1674–1739), den Altmeister des Hauses, vertonen lassen. Er nahm die Quintessenz des in Originalsprache gesungenen Hauptwerkes vorweg, indem er in kühner Analogie die Republik Hamburg mit dem antiken republikanischen Rom gleichsetzte und die Bürger zur Einigkeit aufrief. Damit hatte man begriffen, dass sich das Sujet hier weit geschickter auf die Politik anwenden ließ. Um das Publikum bei der Stange zu halten, wurde jeder Akt mit einem Tanz beschlossen. Der Prolog enthielt sogar ein Handlungsballett. Die Kastratenpartie des Orazio und die in London durch eine Sopranistin interpretierte Partie des Tarquinio

Opernhaus am Hamburger Gänsemarkt (gegr. 1678)

sangen hier zwei Tenöre tiefoktaviert. Die Titelpartie blieb dagegen mit dem Kastraten Antonio Gualandi (gen. Campioli, Alto) adäquat besetzt. Nach dem lückenhaft überlieferten Spielplan der Gänsemarktoper erlebte der *MUZIO* hier mindestens sechs Aufführungen.

Wenn uns die Musik Händels am stärksten anspricht, bewegen wir uns im Einklang mit der Händel-Renaissance des 19. Jahrhunderts und mit Friedrich Chrysander, der es als überflüssig erachtete, die Akte der beiden anderen Komponisten zu veröffentlichen. Das Empfinden hat seine Berechtigung, geht aber auf Kosten der Authentizität, mit deren Hilfe wir einen Blick über den Bildungskanon hinauswerfen und tiefer in die historische Situation eindringen können. Insgesamt erlebte das damalige Publikum eine über das ganze Werk gespannte emotionale Steigerung. Diese wünschenswerte Stringenz in dramatischer, vor allem in musikalischer Hinsicht, ist, neben dem Erkenntniszuwachs, der eigentliche Gewinn einer Wiederbelebung. Es war ein profaner Hintergrund, der den Londonern und Hamburgern einen höchst spannenden Opernabend schenkte, und auch wir können ihn – nach exakt dreihundert Jahren – lustvoll erleben.

Peter Huth

Hamburger Deckenbemalung 1698. Johann Oswald Harms, bedeutender Bühnenbildner an der Gänsemarktoper.

Inhaltsangabe

Die Verteidigung Roms gegen die vertriebene Königsfamilie der Tarquinier (um 508 v. d. Z.) wurde von den römischen Chronisten zum Gründungsmythos der römischen Republik verklärt. Die Schriften des Titus Livius (ca. 64/59 v. d. Z. bis ca. 17 u. Z.), auf den sich der italienische Librettist Paolo Antonio Rolli teils wörtlich bezieht, fanden seit Ende des 15. Jahrhunderts Eingang in den humanistischen Bildungskanon von Lateinschulen und Gymnasien. Die Legende um den tapferen Römer Mucius, der zum Beweis seiner Tapferkeit die rechte Hand ins Opferfeuer streckte, war einer gebildeten Schicht von Adligen und Bürgern vertraut. Italienische Librettisten dramatisierten sie wie auch die um die von einem Tarquinier geschändete Römerin Lucretia seit dem 17. Jahrhundert für die Opernbühne.

Die Handlung der Oper greift drei legendäre Ereignisse auf: die heldenhafte Verteidigung der hölzernen Tiberbrücke gegen eine Übermacht der Etrusker durch Oratius (I. Akt), die von Mucius zum Zeichen römischer Tapferkeit in die Altarflamme gehaltene rechte Hand (II. Akt) und die Flucht der römischen Geiseln aus dem Lager der Etrusker (III. Akt). Der neuvertonte Prolog der Hamburger Fassung geht dem voraus und holt das römische Geschehen in allegorischer deutscher Sprache fürs Hamburger Publikum an die Alster.

Erster Akt

Szenen 1–4 | Im Feldlager der Etrusker

Tarquinio, aus Rom vertriebener tyrannischer Herrscher, findet im Kampf um seine Wiedereinsetzung Unterstützung bei Porsenna, dem König der Etrusker. Der König will ihm im Fall des Sieges seine Tochter Irene vermählen, die dann mit Tarquinio den römischen Thron besteigen soll. Orazio, ein junger Krieger, versucht als Abgesandter Roms vergeblich, Porsenna

von einem Angriff auf die Stadt abzuhalten. Beim Verlassen des Lagers wird er von Irene abgepasst. Sie wünscht Rom den Sieg, da sie Tarquinio hasst. Orazio versichert sie der Tapferkeit der Römer, Irene verspricht im Gegenzug, ihren Vater umzustimmen. (ARIA Orazio *Soave già venir dal tuo seren/Ich merke schon aus deinen holden Augen*). Fidalma, Irenes Begleiterin, rät, sich nicht in den Feind zu verlieben (ARIA Fiadalma *Non biasmo e non consiglio/Ich missrate und rate das Lieben nicht*), doch das ist bereits geschehen (ARIA Irene *Degno d'amor tu sei/Du bist meiner Liebe wert*).

Szenen 5 & 6 | Teil des Forums in Rom

Muzio, römischer Feldherr, bereitet die Soldaten auf einen Ausfall gegen die etruskischen Belagerer vor. Clelia, seine Geliebte, bewaffnet wie ihre Freundinnen, verlangt, am Kampf teilzunehmen (ARIOSO Clelia *La vendetta e la difesa/Die Rache und die Gegenwehr*). Muzio stellt sie an einen ungefährlichen Ort und mahnt sie, ihre Tapferkeit für den Notfall zu bewahren (ARIA Muzio *Dal vostro raggio/Durch eure bezaubernden Augen*). Clelia bittet die Liebesgöttin um Beistand für ihren Geliebten (ARIA Clelia *Bella Dea che l'alma accende/Holde Göttin, die du die Herzen entzündest*).

Szenen 7 & 8 | Königliches Zelt des Porsenna

Es gelingt Irene nicht, ihren Vater vom Angriff abzuhalten. Da er selber am Kampf teilnehmen will, fürchtet sie um sein Leben (ARIA Irene *Tutt' i pensieri miei/Alle meine Gedanken*). Porsenna und Tarquinio schreiten zum Angriff auf Rom (ARIOSO à due *Alla battaglia!/Zu den Waffen!*).

Szenen 9–12 | Feld bei der hölzernen Brücke über den Tiber

Clelia kämpft heimlich an vorderster Front und wird, als sie aus einer Quelle trinkt, von Porsenna, den sie nicht kennt, gestellt. Als sie im Kampf den Helm verliert, kann sie den verblüfften Gegner nicht zum Weiterkämpfen bewegen. Der Krieger ist beeindruckt von der tapferen und schönen Kämpferin und zweifelt nun an der Rechtmäßigkeit seines Handelns (ARIA Porsenna *Nato frà l'armi amor/Die unter Waffen geborene Liebe*). Muzio schickt Clelia hinter die Linien; sie sorgt sich um seine Sicherheit (ARIA Clelia *Resta a pugnar, ma pensa difender quel bel core/Bleibe da und beschütze dein schönes Herz*). Als die Römer unter dem Ansturm der Feinde wanken, wird Muzio von Orazio gebeten, die fliehenden Soldaten hinter der Front zu sammeln, er selbst will die vom Feind belagerte Tiberbrücke verteidigen. Muzio geht nur widerwillig (ARIA Muzio *Cedo ma pur mi chiama/Ich füge mich, doch leitet mich Ruhm*). Orazio hält allein die Brücke, bis sie von römischen Pionieren abgebrochen ist. Dann stürzt er vom Mittelpfeiler in den Fluss (ARIOSO Orazio *O Padre Tèvere!/O heiliger Tiber*).

Zweiter Akt

Szenen 1 & 2 | Das Lager mit dem königlichen Zelt

Fidalma weidet sich an Irenes Freude über die glückliche Rettung Orazios aus den Fluten (ARIA Fidalma *Si, t'amo, o cara, e sento/Ja, werteste, ich liebe dich*). Porsenna, der sich in Clelia verliebt hat, ahnt, dass die Erfüllung seiner Sehnsucht nach ihr am schnellsten durch einen Friedensschluss mit Rom gestillt werden kann. Irene bestärkt ihn darin (ARIA Irene *Dolce pensier forier di pace/Ihr süßen Gedanken, Boten des Friedens*). Er sieht sich dem Ziel seiner Liebe nahe (ARIA Porsenna *Gran nume di piacer/Großer Gott der Liebe*).

Szenen 3 & 4 | Das Pomoerium in Rom

Muzio, der Orazio im Namen des Senats auszeichnet, fühlt sich durch dessen Tapferkeit zu einer Heldentat angestachelt. Auch auf die Gefahr hin, selbst zu sterben, will er sich hinter die feindlichen Linien schleichen und Porsenna töten. Da er fürchtet, Clelia könnte ihn davon abhalten, bittet er Orazio, ihr seinen Abschiedsgruß zu bringen (ARIA Muzio *Ei non sa ritornerà/Ich weiß nicht, ob ich wiederkehre*). Orazio, über Irenes Hilfsangebot erfreut, verlässt sich vor allem auf die eigene Tapferkeit (ARIA Orazio *E pure in mezzo all'armi/Obgleich mich unter Waffen die*

Hoffnung liebkost). Clelia hat Muzio abgepasst und weckt in ihm den Streit zwischen der Liebe zu ihr und einer vermeintlichen Pflicht gegenüber dem Vaterland (ARIA Muzio *Tormento fiero d'abbandonar/Ihr quälenden Gedanken*).

Szene 5 | Ein buschiges Ufer am Tiber

Im Dickicht des Tiberufers trifft Orazio heimlich Irene (BARCAROLE Irene 1. *A chi desia dolci contenti/Das Verlangen nach süßem Vergnügen* 2. *Poi se'l desire/Erhält dann der Wunsch*) Er erfährt, dass Porsenna von weiteren Kriegshandlungen Abstand nehmen will. Die schüchtern aufkeimende Liebe zueinander wagen sie sich noch nicht offen zu gestehen (DUETTO Orazio/Irene *Troppo loquace è il guardo/Ein Blick sagt nur zu viel*).

Szenen 6 & 7 | Im Lager der Etrusker

Während Tarquinio die Verteidigung der Tiberbrücke durch Orazio herunterspielt, teilt Porsenna Geschenke an die tapfersten seiner Soldaten aus. Der ins Lager eingedrungene Muzio attackiert irrtümlich einen etruskischen Minister, wird festgenommen und vor Porsenna geführt. Im Verhör droht dieser ihm mit dem Scheiterhaufen, falls er nicht die Hintergründe seiner Tat aufdeckt. Zum Zeichen der Unerschrockenheit hält Muzio seine rechte Hand in das Altarfeuer. Der dadurch beeindruckte Porsenna schenkt ihm die Freiheit (ARIA Muzio *Tigre piagata/Ein verwunderter Tiger*).

Szenen 8–12 | Ein Wald

Clelia, die ihren Geliebten sucht, hat sich mit ihren Gefährtinnen in einem Wald am Tiber versteckt, (ARIA Clelia *Selvagge Deità ditemi/Ihr Waldgötter, sagt mir doch*). Als sie Muzio mit einer Eskorte von Etruskern sieht, glaubt sie, ihn befreien zu müssen. Der plötzlich auftauchende Tarquinio will Muzio für das Attentat bestrafen, doch Orazio erscheint und nach ihm Porsenna, der Tarquinio in die Schranken weist. Porsenna, wieder von Clelia beeindruckt, ist nun bereit, Frieden mit Rom zu schließen. Als Bürgen verlangt er sie und ihre Mitstreiterinnen in sein Lager. Orazio ist voller Hoffnung für Rom und für seine Liebe zu Irene (ARIA Orazio *Sciogliesi la procella/Der Sturm ist vorbei*). Clelia hat Muzios verletzte Hand entdeckt und will ihm die Schmerzen lindern (DUETTO Clelia/Muzio *Dov' è il dolor/Wo ist der Schmerz*).

Dritter Akt

Szenen 1–6 | Königliches Zelt im Etruskerlager

Porsenna bietet Clelia, der Anführerin der römischen Geiseln, seine Hand und den etruskischen Thron an. Sie lehnt dies wie auch jedes Nachdenken darüber ab (ARIA Clelia *Lungo pensar e dubitar/Lang sich bedenken und zu zweifeln*). Porsenna bittet Muzio um Fürsprache bei ihr. Der, im Zwiespalt zwischen seiner Liebe zu Clelia und seinem Ehrgeiz, Porsennas bezeigter Großmut ein Opfer zu bringen, erregt Clelias Zorn, wo er Mitleid von ihr erwartet (ARIA Muzio *Pupille sdegnose sareste pietose/Ihr zornigen Augen solltet mitfühlen*). Clelia sieht sich von Muzio nicht mehr geliebt und geht zum Schein auf die Bitte ein; anschießend klagt sie über Amors Grausamkeit (ARIA Clelia *Dimmi, crudele Amore/Sprich, grausamer Amor*). Porsenna, durch Muzio von Clelias Zustimmung unterrichtet und mit ihr am Tiberufer verabredet, schwelgt in Vorfreude (ARIA Porsenna *Volate più de' venti/Fliegt schneller als die Winde*). Muzio geht mit Todesgedanken um (ARIA Muzio *Il confine della vita/Das Ende des Lebens*). Irene und Fidalma haben die Ankunft der römischen Geiseln unter Anführung des jungen Orazio beobachtet; Fidalma warnt ihre Herrin vor dem Unbestand männlicher Treue (ARIA Fidalma *Non ti fadar perchè il desire/Vertraue nicht dem schmeichelnden Verlangen*). Indessen verströstet Orazio Irene auf ein rasches Wiedersehen (ARIA Orazio *Come se ti vedro/Wenn ich dich sehe*). Irenes Sehnsucht begleitet den Geliebten (ARIA Irene *Con lui volate dolci pensieri/Fliegt mit ihm, ihr süßen Gedanken*).

Szenen 6–10 | Am Ufer des Tiber

Als Porsenna und Muzio bei Clelia eintreffen, springt diese mit ihren Gefährtinnen in den Fluss und flieht mit ihnen schwimmend ans römische Ufer. Der empörte Porsenna zieht sein Friedensangebot zurück, worauf Muzio ihn überzeugt, mit ihm die Geiseln aus Rom zurückzuholen (ARIA Muzio *Spera, che tra le care/Hoffe nur, es wird Cupido*). Als Fidalma ihrer Herrin Irene die Zeit des Wartens auf Orazio verkürzt (Fidalma *A chi vive di speranza/Wer von der Hoffnung lebt*), nutzt Tarquinio die Abwesenheit Porsennas, Irene zu entführen (ARIA Irene *Ah dolce nome, invan ti chiamo/Ach süßer Name, dich rufe ich umsonst*). Orazio gelingt es, sie zu befreien und die Tarquinier zu vertreiben (DUETTO Orazio/Irene *Vivo senz'alma, oh bella/Ohne dich, Schöne, kann ich nicht leben*).

Szenen 11 & 12 | Campidoglio in Rom

Porsenna, dem öffentlich gedankt wird, lobt die römische Tapferkeit. Als Clelia erscheint und Porsenna um Verzeihung bittet, erklärt Muzio ihre Flucht als der Liebe zum Vaterland geschuldet. Clelia widerspricht, es sei ihre Antwort auf Muzios Treulosigkeit. Porsenna begreift, dass die beiden ein Paar sind. Aus Achtung vor Clelias Tapferkeit und Muzios Großmut gibt er seine Absichten gegenüber Clelia auf. Muzio wirbt darauf erneut um Clelias Liebe (DUETTO Clelia/Muzio *Ma come amar/Wie aber kann ich lieben*). Irene berichtet ihrem Vater von Tarquinios letzte Schandtat und erklärt ihre Liebe zu ihrem Retter Orazio. Porsenna schwört Tarquinio ewige Rache und Rom ewigen Frieden; Irene und Orazio werden bestimmt zu Erben des etruskischen Throns (CORO Tutti *Sì sarà più dolce amore con la cara libertà/So wird Liebe mit der Freiheit umso süßer sein*).

FINE Peter Huth

Entwurf zu einer Seitenkulisse für eine Gartenszene von Johann Oswald Harms.

Besetzung

Sängerinnen und Sänger

Muzio Scevola, Romano *London (Apr. 1721)*
F. Bernardi, detto Senesino (Alto castrato)
Mutius Scaevola, edler Römer *Hamburg (Jan. 1723)*
Antonio Gualandi, detto Campioli (Alto castrato)
Muzio Scevola
Filippo Mineccia (Alto)

Orazio, Romano
Matteo Berselli (Soprano castrato)
Horatius, edler Römer
Johann Heinrich Möhring (Tenor)
Orazio
Inna Husieva (Sopran)

Larte Porsena, Rè d'Etruria
Giuseppe Maria Boschi (Bass)
Porsenna, König von Hetrurien
Johann Gottlieb Riemschneider (Bariton)
Porsena / Jupiter (Prolog)
Josep-Ramon Olivé (Bass)

Luzio Tarquinio, stato Rè Romano
Catterina Galerati (Soprano)
Lucius Tarquinius, vertriebener König aus Rom
Christian Wilhelm Riemschneider (Tenor)
Tarquino
Andrea Conangla (Sopran)

Clelia, Virgine Romana
Margherita Durastanti (Sopran)
Clelia, vornehme römische Dame
Berenice Pichon (Sopran)
Clelia / Die Mordsucht (Prolog)
Fanie Antonelou (Sopran)

Irene, Figlia Porsena
Anastasia Robinson (Alto)
Irene, König Porsennas Tochter
Mademoiselle Monjo d. Ä. (Mezzosopran)
Irene
Sedar Amir-Karayan (Alt)

Fidalma, Confidente d'Irene
Maddalena Salvai (Soprano)
Fidalma, verwandte hetrurische Prinzessin
Mademoiselle Monjo d. J. (Sopran)
Fidalma
Amelia Scicolone (Sopran)

il Gusto Barocco

Russel Gilmour, Sam Kinrade (Trompete)
Alessandro Denabian, Elisa Bognetti (Horn)
Claire Genewein (Traversflöte)
Clara Espinosa Encinas, Leung Kyung Lee (Oboe)
Andrew Burn (Fagott)
Anaïs Chen, Violine (Konzertmeisterin)
Sonoko Asabuki, Naomi Burrell (Violine 1)
Sabine Stoffer, Lotta Suvanto, Stéphanie Erös (Violine 2)
Joanna Bilger, Chen-Ying Lu (Viola)
Jonathan Pešek, Annkathrin Beller (Violoncello)
Fred-Walter Uhlig (Kontrabass)
Sam Chapman (Laute)
Chiara Granata (Harfe)
Frederick James (Cembalo)

Leitung und Cembalo

Jörg Halubek

Thomas Leininger
Komponist (Prolog)

Thomas Leininger studierte Cembalo, Orgel, historischen Generalbaß und Improvisation an der Schola Cantorum Basiliensis. Als Komponist konnte Thomas Leininger seine zweite Oper bereits 2003 mit Unterstützung der Ernst von Siemens-Stiftung uraufführen. Dem 2005 im Rahmen der Händelfestspiele vom Badischen Staatstheater Karlsruhe erteilten Auftrag zur Ergänzung der unvollständig überlieferten Orchestersätze und Arien der Oper *Almira* folgten 2006 und 2009 Aufträge des Staatstheaters Heidelberg zur Rekonstruktion bzw. Neukomposition der verlorenen Teile von Antonio Vivaldis Opern *Motezuma* und *Bajazet*, die mit großem Erfolg in Deutschland, Mexico und der Schweiz aufgeführt wurden.

Im Jahr 2004 war Thomas Leininger Stipendiat des Deutschen Studienzentrums in Venedig, wo er sich der Erforschung der Opern Pierfrancesco Cavallis widmete. Thomas Leininger ist Autor der Artikel „Aufführungspraxis“ und „Rezitativ“ des 2010 im Laaber-Verlag erschienenen Händel-Lexikons. Seit 2016 unterrichtet Thomas Leininger Aufführungspraxis und Generalbaß an der Schola Cantorum Basiliensis.

Seda Amir-Karayan
Irene (Alt)

Seda Amir-Karayan wurde in Eriwan/Armenien geboren. Dort studierte sie zunächst Jazzgesang an der Staatlichen Musikhochschule bei Professor Robert Amirkhanyan, dem bedeutendsten zeitgenössischen armenischen Liedkomponisten, und tritt seit 2000 international mit ihm zusammen als eine der bekanntesten Interpretinnen seiner Musik auf.

Der Verein zur Förderung der kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und Armenien (NOAH e.V.) ermöglichte ein künstlerisches Studium in Konzertgesang mit Schwerpunkt Oratorium und Lied, das sie mit Auszeichnung bei Prof. Ulrike Sonntag in Stuttgart abschloss.

Inzwischen ist Seda Amir-Karayan eine gefragte Konzertaltistin. Sie sang Konzerte u.a. in der Berliner Philharmonie, beim Musikfest Stuttgart, beim Rheingau Musikfestival, sowie in der Kölner Philharmonie. Im Konzerthaus Berlin war sie mit Mozarts Requiem und Beethovens 9. Symphonie zu hören und im Rahmen der Bachwoche Stuttgart 2016 mit der h-Moll Messe. Sie arbeitete u.a. mit Helmuth Rilling, Hans-Christoph Rademann, Alessandro De Marchi, Enoch zu Guttenberg und anderen namhaften Dirigenten. Im März 2020 erschien ihre Debut-CD *Wehmut* mit deutschen und armenischen Liedern.

Fanie Antonelou
Clelia (Sopran)

Die griechische Sopranistin Fanie Antonelou ist Preisträgerin des „Grand Prix“ – 1. Preis im Fach Oratorium/Lied beim internationalen Gesangswettbewerb „Maria Callas“ in Athen, des Frankfurter „Mendelssohn-Preises“ und Finalistin beim Grazer Liedwettbewerb „Schubert und die Musik der Moderne“. Sie studierte Gesang, Oper und Lied an der Musikhochschule Stuttgart, sowie Alte Musik an der Musikhochschule Trossingen.

Fanie hat die Rolle der Susanna (Mozart, *Nozze di Figaro*) für die vieldiskutierte Sony Classical Aufnahme von Teodor Currentzis mit dem Ensemble MusicAeterna aufgenommen. Darüber hinaus arbeitet sie zusammen mit Dirigenten wie Kay Johannsen, Hansjörg Albrecht, Wolfgang Katschner, Cornelius Meister, Jörg Halubek, Stefano Montanari, außerdem mit Ensembles wie dem Bach-Chor München, der Lautten Compagney Berlin, Stimmkunst, Ensemble la Fenice und il Gusto barocco. Ihre Solo-CD unter dem Titel *Affinities* ist im letzten Jahr erschienen (Label BIS) und enthält griechische und deutsche Kunst-Lieder.

Andrea Conangla
Tarquino (Sopran)

Mit einem bemerkenswerten Sensorium für gesellschaftspolitische Realitäten und einer großartigen künstlerischen Willenskraft erhebt Andrea Conangla (Portugal/Spanien) sowohl als Sopranistin und Improvisatorin in der Welt der klassischen und zeitgenössischen Kunst ihre Stimme.

Als Solistin und Kammermusikpartnerin international tätig, spiegeln sich in Andreas Kalender ihre vielseitigen künstlerischen Fähigkeiten und Interessen im Bereich der klassischen und zeitgenössischen Musik wider. Bach, Mozart und Schubert begleiten sie ebenso wie Cage, Lachenmann und Aperghis. In ihrer Arbeit konzentriert sich Andrea u. a. auf sozio-politische Themen wie Social Media, Feminismus und Körperpolitik: eine vielseitige Künstlerin, die sich an der Schnittstelle zwischen künstlerischer Intervention und komponierter und improvisierter Musik bewegt.

Seit 2017 lebt sie in Stuttgart und studiert an der dortigen Hochschule für Musik und darstellende Kunst im Master Neue Musik bei Prof. Angelika Luz und erhielt prägende kompositorische Impulse von Martin Schüttler. Derzeit profiliert sie sich postgradual im CAS-Studiengang (Advanced Studies) bei Prof. Ulrike Sonntag.

Inna Husieva
Orazio (Sopran)

Die Sopranistin Inna Husieva wurde in Donezk (Ukraine) geboren. Am Donetsk Music College began sie ihre Gesangsausbildung in der Klasse von Igor Ivanovich Dikov und setzte sie von 2009–2014 an der nationalen P. I. Tchaikovsky Musikakademie in Kiew bei Prof. Evdokia Kolesnik fort.

Seit 2017 ist Inna Mitglied des Barockopern-Projekts Open Opera Ukraine und spezialisierte sich im Bereich Barockgesang u. a. auf Meisterkursen bei Dame Emma Kirkby, Olga Pasichnik und in der Zusammenarbeit mit Dirigent*innen der historisch-informierten Aufführungspraxis wie Nazar Kozhukhar, Ilya Korol, Mariangola Martello und Jörg Halubek. Beim 10. Internationalen Cesti-Wettbewerb für Barocken Operngesang in Innsbruck wurde sie Finalistin und erhielt den Sonderpreis, den il Gusto Barocco in Form eines Engagements vergibt.

Filippo Mineccia
Muzio Scevola (Countertenor)

Der in Florenz geborene Countertenor Filippo Mineccia hat sich einen internationalen Ruf als einer der führenden Spezialisten für das Repertoire der Kastratenzeit erworben. Dabei arbeitete er mit namhaften Dirigenten wie Ottavio Dantone, Diego Fasolis, Václav Luks, Christophe Rousset, David Stern, Jordi Savall, Antonio Florio, Thomas Hengelbrock, Michael Hofstetter, Jörg Halubek, Adam Viktora, Javier Ulises Illán, Ruben Jais, Enrico Onofri und Alan Curtis zusammen.

Filippo Mineccia trat bereits mit einer Vielzahl von Partien aus Händel-Opern auf, darunter Tolomeo und die Titelpartie in *Giulio Cesare* an der Opéra Royal du Château de Versailles, Unulfo (*Rodelinda*) beim Opera Rara Festival in Krakau und Ottone (*Agrippina*) am Theater an der Wien sowie Alessandro (*Tolomeo*), Oronte (*Riccardo Primo*) und die Titelpartie in *Rinaldo*. Jüngste und zukünftige Engagements beinhalten Scarlattis *Cain, overo Il primo omicidio* mit dem Ensemble Artaserse und Philippe Jaroussky in Montpellier und Salzburg, eine Wiederaufnahme von *La finta pazza* in Versailles und ein Aufnahmeprojekt für drei Countertenöre mit dem neu gegründeten Orchestre de l'Opéra Royal de Versailles und Stefan Plewniak.

Josep-Ramon Olivé
Porsena (Bass)

Josep-Ramon Olivé wurde in seiner Heimatstadt Barcelona an der Escolania de Montserrat, ESMUC und an der Londoner Guildhall School of Music & Drama ausgebildet. Er gewann die Guildhall School of Music and Drama's Gold Medal und den ersten Preis und den Publikumspreis beim Händel Singing Competition. Danach wurde er für das Projekt Le Jardin des Voix mit Les Arts Florissants unter der Leitung von William Christie verpflichtet.

Engagements führten ihn nach Abschluss seiner Ausbildung zu Auftritten u. a. nach Barcelona (Palau de la Música Catalana und Gran Teatre del Liceu), ins Amsterdamer Het Concertgebouw, den Wiener Musikverein und die Londoner Wigmore Hall mit Orchestern wie Le Concert des Nations, Les Arts Florissants, Barcelona Symphony Orchestra und Orchestra of the Age of Enlightenment mit Dirigenten wie Jordi Savall, William Christie, Kazushi Ono und Josep Pons.

Amelia Scicolone
Fidalma (Sopran)

Die junge Italo-Schweizer Sopranistin Amelia Scicolone ist in Grenchen (Schweiz) geboren und aufgewachsen. Ihre Gesangsausbildung erhielt sie in Basel an der Hochschule für Musik bei Verena Schweizer und Isolde Siebert, wo sie ihr Studium mit Auszeichnung abschloss. Studienergänzend besuchte sie Meisterkurse u. a. bei Thomas Hampson, Anne Sofie von Otter, Margreet Honig, Kurt Widmer und Vesselina Kasarova.

Ihr erstes Engagement führte sie noch während des Studiums ans Festspielhaus Baden-Baden, wo sie als Königin der Nacht (*Die Zauberflöte*) zusammen mit den Berliner Philharmonikern debütieren durfte. Es folgten Engagements am Grand Théâtre Genève und weiteren Theatern, wo sie mit Regisseuren wie David Poutney, Jürgen Rose, Calixto Bieito und Frank Hilbrich zusammenarbeitete. Seit der Spielzeit 2017/18 ist Amelia Scicolone festes Ensemblemitglied am Nationaltheater Mannheim. Unter anderem unter der Leitung von GMD Alexander Soddy interpretiert sie hier bedeutende Rollen ihres Fachs.

IL GUSTO
BAROCCO

Monteverdi-Zyklus Mannheim: Ombra e luce & L'Orfeo

Seit 2017 ist il Gusto Barocco Gastensemble am Nationaltheater Mannheim für den Monteverdi-Zyklus. Am 2. Oktober bringt das Nationaltheater mit *Ombra e luce* eine Produktion mit Madrigalen Monteverdis auf die Bühne. Auf der großen Uhr des Lebens stellt der Tod die Zeiger, der Mensch bewegt sich in den Zwischenzeiten. Für 2022 ist mit *L'Orfeo* das große Finale des Zyklus geplant.

Festwoche Barock 2022 4.–11. September

Oper im Lusthaus – bis heute stehen im Stuttgarter Schlossgarten die Ruinen des ersten großen Stuttgarter Opern-Spielorts. 1584 erbaut, brannte der höfische Prachtbau 1902 ab. Einzelne Musiken haben glücklicherweise in den Archiven überlebt. Anlass für il Gusto Barocco, in der Frühgeschichte des Stuttgarter Musiktheaters auf Spurensuche zu gehen und Opernfunde wieder zum Klingen zu bringen …

Stuttgarter Lusthaus. Kupferstich von Matthäus Merian, 1616.

Bachs Orchesterwerke neu eingespielt

Zusammen mit dem Musiklabel Berlin Classics haben wir mit zwei großen Bach-Projekten eine langjährige Partnerschaft begonnen: Immer zu Bachs Geburtstag am 21. März soll in den nächsten fünf Jahren eine CD mit seinen Orchesterwerken erscheinen. Nach den *Brandenburgischen Konzerten*, die auf der Longlist für den Preis der deutschen Schallplattenkritik stehen, folgt 2022 der Auftakt von Einspielungen mit Bachs Instrumentalkonzerten.

Bach Organ Landscapes

Mit dem zweiten Großprojekt *Bach Organ Landscapes* und der Einspielung sämtlicher Orgelwerke Bachs lädt Jörg Halubek auf eine umfassende Reise zu historischen Orgelbauern ein, die Bach geprägt haben. Im November 2021 erscheinen zwei weitere Alben. Begleitende Interviews, Virtual-Reality Orgelführungen und Klangbeispiele finden Sie unter: www.organ-landscapes.com.

Bach Organ Landscapes Nr. 2

Brandenburgische Konzerte

Hinweis SWR-Mitschnitt

Der Opernabend vom 12.9. im Mozartsaal der Stuttgarter Liederhalle wird von SWR2 mitgeschnitten.

Bildnachweise

Winfried Kretschmann – Staatsministerium Baden-Württemberg // Christoph Dahl, Birgit Pfitzenmaier – BW-Stiftung // Stefan Kaufmann – privat // Registerzüge Waltershausen – Johannes Schaugg // Anais Chen – Matteo Marotta // Claire Genewein – Andreas Zihler // Chiara Granata, Alexander Gergelfyi – Daniele Caminitti // Clavichord – Alexander Gergelfyi // Holzhay-Orgel – GFreihalter / Offene Kutsche / Titelblatt Muzio-Libretto / Opernhaus am Haymarket – William Capon / Georg Friedrich Händel – unbekannt / Filippo Amadei – unbekannt / Giovanni Bononchini – Anthoni Schoonjans (Wikimedia Commons – CCL) // Opernhaus am Hamburger Gänsemarkt, Zeichnung von Peter Heineken 1726, Staatsarchiv Hamburg // Hamburger Deckenbemalung 1698 / Entwurf Seitenkulisse / Entwurf Saalkulisse Johann Oswald Harms, 300 Jahre Oper in Hamburg, hg. von der Hamburgischen Staatsoper u.a., 1977 / Kupferstich Neues Lusthaus Stuttgart – Matthäus Merian 1616 // Thomas Leininger – Dirk Eidner // Filippo Mineccia – Davide Carson // Inna Husieva – Olesya Dyatlova // Fanie Antonelou – privat // Seda Amir-Karayan – privat // Amelia Sciccolone – Gerard Collett // Andrea Conangla – Oliver Röckle // Josep-Ramon Olivé – May Circus // Miriam Feuersinger – Christine Schneider // Il Gusto Barocco – Daniele Caminiti // Jörg Halubek – Marco Borggreve // Titelbild, Il Gusto barocco in solistischer Besetzung – Julia Schwarz.

Impressum

il Gusto Barocco e.V., Adlerstraße 56, 70199 Stuttgart
Redaktion: Julia Schwarz, Jörg Halubek
Gestaltung: martinrobertlutz.de
Bankverbindung: Evangelische Bank,
IBAN DE62 5206 0410 0003 6936 19, BIC GENODEF1EK1

Gefördert durch:

STUTTGART
Baden-Württemberg Stiftung
L-BANK MUSIKSTIFTUNG
MAHLE STIFTUNG

gusto DIGITAL

Herzlich laden wir Sie ein, sich auch in unserem digitalen Foyer umzusehen. Von der Konzerteinführung bis zum digitalen Live-Probengespräch mit den Musiker*innen von il Gusto Barocco gibt es dort viel zu entdecken: www.ilgustobarocco.de/digitalesfoyer

Gefördert durch:

MAHLE STIFTUNG

IL GUSTO BAROCCO