

# CARL ORFF

Eine Einführung zu den Bühnenwerken · A Guide to the Stage Works



# Inhalt / Contents

---

Carl Orffs Musik- und Theaterwelten – eine Einführung von Thomas Rösch . . . . .	8
Carl Orff's worlds of music and theatre – an introduction by Thomas Rösch . . . . .	13
<b>Bühnenwerke / Stage Works:</b>	
Gisei . . . . .	18
Lamenti . . . . .	22
Klage der Ariadne . . . . .	24
Orpheus . . . . .	27
Tanz der Spröden . . . . .	31
Trionfi . . . . .	34
Carmina Burana . . . . .	36
Catulli Carmina . . . . .	42
Trionfo di Afrodite . . . . .	48
<i>Märchenstücke / Fairy Tales</i>	
Der Mond . . . . .	52
Die Kluge . . . . .	58
Ein Sommernachtstraum . . . . .	64
<i>Bairisches Welttheater / Bavarian World Theatre</i>	
Die Bernauerin . . . . .	69
Astutuli . . . . .	74
Diptychon . . . . .	78
Ludus de nato Infante mirificus . . . . .	80
Comoedia de Christi Resurrectione . . . . .	84
<i>Griechische Tragödien / Greek Tragedies</i>	
Antigonae . . . . .	88
Oedipus der Tyrann . . . . .	92
Prometheus . . . . .	96
De temporum fine comoedia . . . . .	100
Die Weihnachtsgeschichte . . . . .	104
<b>Konzertwerke nach den Bühnenwerken / Derived Concert Works</b> . . . . .	107
Biographie . . . . .	112
Biography . . . . .	114
Chronologie / Chronology . . . . .	116
Bild- und Textnachweise / Credits . . . . .	120
Hinweise, Kontakt, Impressum / Remarks, Contacts, Imprint. . . . .	121

# Carl Orffs Musik- und Theaterwelten

von Thomas Rösch

Zeit seines Lebens verstand sich Carl Orff vor allem als Komponist von Bühnenwerken, ja mehr noch: als Schöpfer eines neuartigen Musiktheaters. Besonders in den Jahrzehnten nach 1945, gelegentlich auch schon davor, wurde er von einem Teil der Musikkritik als Erneuerer des Musiktheaters apostrophiert und von seinen Zeitgenossen als solcher wahrgenommen. Der bis heute andauernde beispiellose internationale Erfolg der *Carmina Burana* trug freilich schon bald dazu bei, dass die übrigen 17 Bühnenwerke mehr und mehr in den Schatten dieser zudem oftmals nur konzertant aufgeführten *Szenischen Kantate* treten mussten. Es erscheint daher angebracht, aus größerem zeitlichen Abstand den Blick nun wieder verstärkt auf die gesamte Bandbreite von Orffs Schaffen zu lenken, um erneut zu entdecken, wie vielfältig, wie lebendig, wie frappierend aktuell seine Musik- und Theaterwelten tatsächlich sind.

Ausgelöst durch eine länger währende Krise, deren Beginn zeitlich mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs zusammenfiel, gelangte Orff als Komponist zu der Erkenntnis, dass die Entwicklung der abendländischen Musik an einem Endpunkt angelangt war – ein Gedanke, der durch die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs seine Bestätigung finden sollte und in seiner musikalischen Sprache ab der *Antigona* (1949) zu einer weiteren Radikalisierung führte. Das Werk Richard Strauss', aber auch Arnold Schönbergs empfand er sowohl kompositionstechnisch als auch ästhetisch als konsequenten Abschluss der spezifisch deutsch-österreichischen Traditionslinie. Ein Fortschritt in gleicher Richtung erschien Orff nicht mehr möglich; er entschied sich stattdessen für einen völligen Neuanfang. Angeregt durch den damals führenden Musikethnologen und musikalischen Universalgelehrten Curt Sachs studierte Orff ab 1921 die alte europäische Musik vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert und die außereuropäische Musik vor

allem Afrikas, Asiens und Indonesiens. Zudem beschäftigte er sich eingehend mit alten europäischen, mehr aber noch mit außereuropäischen (Schlag-) Instrumenten, erforschte deren Klangfarben, experimentierte in jahrelanger praktischer Arbeit mit den verschiedensten Kombinationen in kleineren oder größeren Ensembles und initiierte Nachbauten dieser Instrumente in europäischer Stimmung, die in seinem pädagogischen und in seinem künstlerischen Schaffen Verwendung fanden. Auch der Jazz beeinflusste darüber hinaus seine musikalische Sprache im Hinblick auf Harmonik und Rhythmik.

Ziel des Komponisten war die „Regeneration der Musik von der Bewegung, vom Tanz her“ (Orff). Er wandte sich ab von der hoch entwickelten, ausdifferenzierten Polyphonie der Spätromantiker und fand zu einem „elementaren“, linearen Musikstil; er verzichtete auf die reine, sogenannte absolute Instrumentalmusik, die in seinen Augen ihre ursprüngliche Mitteilungsfunktion längst verloren hatte, und stellte die menschliche Sprache als einziges universell verständliches Medium in den Mittelpunkt seiner künstlerischen Arbeit; er orientierte sich schließlich an einer von Tanz und Sprache hergeleiteten Rhythmik, die, umgesetzt in Gesten und Bewegungen, unmittelbar zur szenischen Darstellung führen sollte. Der Komponist schrieb des Weiteren keine „Opern“ mehr, da er die Gattung für veraltet und überholt ansah; er suchte stattdessen nach immer neuen Verbindungen von Elementen des Sprechtheaters mit denen des Musiktheaters. Im Zentrum seiner Bühnenwerke steht der Mensch, der singende, sprechende, tanzende Darsteller. Um jederzeit die Textverständlichkeit gewährleisten zu können, verzichtete Orff auf das traditionelle spätromantische Orchester und schuf ein gänzlich anders zusammengesetztes, überwiegend auf Schlaginstrumenten basierendes Ensemble, was eine entsprechend veränderte Satztechnik zur

Folge hatte. Mit seinen jeweils unterschiedlich strukturierten Klangbändern und Klangräumen hat dieses neue Orchester in erster Linie formbildende, architektonische Funktionen zu erfüllen. Erstaunlich ist die Vielfalt an wahrhaft unerhörten Klängen, die der Komponist dem Ensemble entlockt hat: Sie reichen von zart schimmernden und glitzernden bis hin zu mächtig aufbrausenden oder trocken hämmernden Tonballungen. Orff zählt damit zu den wichtigsten „Entdeckern“ neuer Klangfarben in der Musik des 20. Jahrhunderts.

Die entscheidende erste Phase dieses langjährigen, hier nur skizzierten Stilfindungsprozesses war um 1930 abgeschlossen und führte mit der Uraufführung der *Carmina Burana* 1937 zum weithin beachteten Durchbruch des Komponisten; mit der *Antigona* fand Orff 1949 zum charakteristischen Spätstil.

Für seine 18 Bühnenwerke schöpfte Carl Orff aus dem überreichen Fundus von über zweieinhalb Jahrtausenden europäischer Geistesgeschichte. In die fünf jeweils inhaltlich zusammengehörigen Werkgruppen der *Lamenti* (*Klage der Ariadne / Orpheus / Tanz der Spröden*), der *Trionfi* (*Carmina Burana / Catulli Carmina / Trionfo di Afrodite*), der Märchenstücke (*Der Mond / Die Kluge / Ein Sommernachtstraum*), des Bairischen Welttheaters (*Die Bernauerin / Astutuli / Ludus de nato Infante mirificus / Comoedia de Christi Resurrectione*), der griechischen Tragödien (*Antigona / Oedipus der Tyrann / Prometheus*) wie auch in die für sich stehenden Einzelwerke, den Bühnenerstling *Gisei* und das letzte Werk *De temporum fine comoedia*, flossen Texte oder zumindest inhaltliche Anregungen ein, die den verschiedensten Quellen entnommen sind. Zu nennen wären etwa die Lyrik Sapphos, die attische Tragödie, das Satyrspiel, die Lyrik Catulls,





mittelalterliche Lieder und Mysterienspiele, Umzüge und Maskeraden der italienischen Renaissance, die *Commedia dell'Arte*, die spanischen Dramatiker des 16. und 17. Jahrhunderts, die frühe Oper des Barock, Shakespeare, das szenische Oratorium, die Volksmärchen der ganzen Welt, das japanische Nō- und Kabuki-Theater – von sonstigen philosophischen, religiösen, literarischen und anderen künstlerischen Einflüssen ganz zu schweigen.

Gestützt auf sein Gespür für bedeutende Dichtung; seine Fähigkeit, ausgewählte Texte zusammenzustellen oder eigene Werktexte vollständig selbst zu verfassen; sein szenisches Vorstellungsvermögen; sein Wissen um die Möglichkeiten und Grenzen des Theaters; sein Gefühl für Proportionen, die Setzung von Schwerpunkten, das richtige „Timing“; sowie auf sein Streben nach Konzentration und Knappheit der Aussage gelang es ihm, jedes Werk individuell, in sich stimmig und zugleich wirkungsvoll und emotional packend zu gestalten. Dabei verwendete Orff die genannten Einflüsse und Anregungen keineswegs in einem musealen Sinn; er stellte die für ihn zeitlosen Stoffe und Themen vielmehr in neue Zusammenhänge und versuchte, sie jeweils individuell zu interpretieren – stets mit modernen Mitteln und immer mit Blick auf die Fragen des modernen Menschen. Nicht selten verbergen sich dabei unter einer vermeintlich harmlosen Oberfläche scharfe gesellschaftskritische oder politische Botschaften, hinter Fremd- oder Selbstzitataten ironische oder gar konterkarierende Subtexte und Kommentare. Oftmals bricht sich auch der Hang des Komponisten zu surrealen oder grotesken Situationen und Szenen Bahn.

Zumeist querständig zu seinen Zeitgenossen vollzog Orff Brückenschläge nicht nur zwischen den Epochen, sondern auch zwischen den Kulturen, und zwar durch gemeinsame Mythen, universelle („elementare“) musikalische Strukturen und die Verwendung originaler, aus den verschiedensten Ländern stammender Instrumente. Indem er sich inhaltlich prinzipiell auf

zutiefst menschliche Grundfragen und -themen bezog, bleiben seine Werke überall auf der Welt voraussetzungslos verständlich.

Und wenn er auch – geprägt durch das Erlebnis gleich zweier verheerender Weltkriege – überzeugt war vom Ende der europäischen Kulturentwicklung, so glaubte er dennoch an das Weiterbestehen des „europäischen Geistes“. Aus diesem Grund bilden die griechisch-römische Antike und das Christentum die tragenden Säulen seiner Werke, und aus diesem Grund kommt den alten, sogenannten „toten“ Sprachen Altgriechisch und Latein eine so zentrale Bedeutung darin zu. Aus der Sicht Orffs bilden diese Sprachen die Fundamente der europäischen Kultur; über viele Jahrhunderte hinweg bis ins Mittelalter stellten sie das überall akzeptierte und gängige Verständigungsmedium dar – vergleichbar dem heutigen Englisch – und übten auf diese Weise eine Menschen und Völker verbindende Funktion aus. Hiermit ist ein Kernpunkt im Anliegen des Künstlers Orff berührt; in seinen eigenen Worten: „[...] ich [habe] die Hauptaufgabe meines Schaffens stets darin gesehen [...], das Unbewußte und geistig Verbindende im Menschen anzusprechen, ganz gleich welcher Rasse oder Nation er angehört. Die Menschen sind sich doch überall gleich in ihren elementaren Empfindungen. Wir leben heute nicht mehr – wie in vergangenen Jahrhunderten – isoliert in einzelnen Kulturkreisen. Die Menschen unseres Zeitalters sind durch die modernen Kommunikationsmittel einander so nahe gerückt, daß [...] auch im künstlerischen Bereich jene Elemente hervorgehoben werden müssen, die das Bewußtsein einer übereinstimmenden Verbundenheit wachrufen und wachhalten.“<sup>41</sup>

Nachhaltig in seinem Theaterverständnis geprägt wurde Carl Orff während seiner Tätigkeit an den Münchner Kammerspielen in den Jahren 1916/17, und zwar durch den Intendanten und Regisseur Otto Falckenberg und dessen „visionären Realismus“, eine Sonderform des Expressionismus in klarer Abgrenzung zum Na-

turalismus und zur Neuromantik. Die Münchner Kammerspiele zählten damals zu den führenden Schauspielbühnen in Deutschland, und nicht nur Orff empfand sie als weitaus moderner und fortschrittlicher als das Hoftheater mit seinem gänzlich veralteten Darstellungsstil. Jedenfalls waren dem Musiktheater-Komponisten seit dieser Zeit sämtliche allzu naturalistische, historisierende und sonstige zur Konvention erstarrte Inszenierungstraditionen, die aus dem 19. Jahrhundert stammten und ihm verhaftet blieben, ein einziger Gräuel, dem er sich nach Möglichkeit zu entziehen suchte – selbst wenn es sich

Ebenso, wie er nur mit den besten und führenden Darstellern, Sängern und Dirigenten seiner Zeit zusammenarbeitete, vertraute Orff die Inszenierungen seiner Werke – soweit dies in seiner Macht stand – nur den fortschrittlichsten und namhaftesten Regisseuren an: Wieland Wagner, Gustav Rudolf Sellner, Günther Rennert, Oscar Fritz Schuh, Hans Schweikart und August Everding, um nur einige wenige zu nennen. Unter den von ihm bevorzugten Bühnenbildnern finden sich die Namen von Emil Preetorius, Caspar Neher, Jean-Pierre Ponnelle, Ludwig Sievert, Helmut Jürgens und Teo Otto.



Carl Orff und Herbert von Karajan, 1952

um Aufführungen seiner eigenen Werke handelte. Stattdessen favorisierte er Inszenierungen, die sich auf das Wesentliche, auf nur wenige Requisiten oder gar Symbole beschränkten und dafür mehr Raum ließen für eine im weitesten Sinne „tänzerische“ Darstellung ganz „aus dem Geist der Musik“.

Tatsächlich entfalteten Orffs Bühnenwerke ihre intendierte volle Wirkung erst im professionellen Zusammenwirken der bestmöglichen Kräfte. Hinzu kommt, dass Orff gerade im Bereich der Regie in den meisten Fällen – die Partitur des *Sommernachtstraums* bildet eine bemerkenswerte Ausnahme – bewusst nichts Verbindliches

festlegen wollte. Er verfolgte vielmehr die Absicht, schöpferischen Regisseuren die Freiheit zu belassen, sie zu den verschiedenartigsten Versuchen und kreativen Experimenten herauszufordern. Gustav Rudolf Sellner hatte Orff verstanden, als er mit Blick auf die *Carmina Burana* feststellte: „Wenn gesagt wird, Orffs Durchbruch sei *Carmina Burana* gewesen, so darf man nicht unterlassen zu sagen, daß *Carmina Burana* zugleich ein Durchbruch des deutschen Theaters war. [...] Eine Befreiung ins szenisch Unabhängige, ins Irrationale, in die freie Wirksamkeit der Szene, der das Werk szenischer Anlaß ist – eine Befreiung, die das Theater auf den Weg brachte zum Gesamtkunstwerk auf der Bühne.“<sup>2</sup>

Und gerade hierin dürfte der besondere Reiz für alle Theatermacher von heute liegen. Die 18 Bühnenwerke Orffs stecken weit über das in Textbuch und Partitur Fixierte hinaus voller verschiedener Möglichkeiten zur szenischen Umsetzung. Auch über 30 Jahre nach dem Tod des Komponisten ist dieses Potenzial noch längst nicht ausgeschöpft; es scheint, als stünden wir erst am Anfang einer in diese Richtung weisenden Interpretations- und Rezeptionsgeschichte. Die Werke stellen heute mehr denn je eine lohnende Herausforderung für experimentierfreudige Regisseure, Bühnenbildner, Filmemacher, Beleuchter und Choreographen dar. Gerade das ausgewogene Zusammenwirken der einzelnen Elemente, von Musik und Szene, Bild und Raum, Bewegung und Statik, von Witz, Parodie, Grotteske einerseits, von Ernst, tiefen Gefühlen und Tragik andererseits, bildet das unverwechselbare übergeordnete Ganze, macht mit allen Höhen und Tiefen des menschlichen Lebens die Welthaltigkeit und damit den besonderen Rang von Orffs „*Theatrum Mundi*“ aus. Vielleicht regt diese Publikation Theaterschaffende von heute dazu an, sich künftig intensiver mit seinen Werken auseinanderzusetzen und sein „Welttheater“ in neuer Sicht auf den Bühnen der Welt lebendig werden zu lassen.

---

<sup>1</sup> Helmut Lohmüller, „Carl Orff über sich selbst“, in: *Melos*, Nr. 6, 1965, S. 194.

<sup>2</sup> Gustav Rudolf Sellner, *Carl Orff und die Szene (1955)*, in: Franz Willnauer (Hrsg.), *Carmina Burana von Carl Orff. Entstehung – Wirkung – Text*, 2., überarbeitete Auflage, Mainz 2007, S. 200 ff., hier S. 202.

# Carl Orff's worlds of music and theatre

by Thomas Rösch

Throughout his life, Carl Orff saw himself primarily as a composer of stage works and, more specifically, a creator of innovative music theatre. Particularly in the decades following 1945, and occasionally also before this date, he was considered by certain music critics as the innovator of music theatre and perceived as such by his contemporaries. Admittedly, the unprecedented international success of *Carmina Burana* which continues to this day soon began to push the other 17 stage works progressively into the background so that they became eclipsed by this staged cantata which was frequently only performed in concertante form. This is all the more reason to refocus attention on the entire range of Orff's oeuvre with substantial hindsight, enabling us to rediscover the incredible degree of variety, vivacity and astounding actuality of his worlds of music and theatre.

Triggered off by a longer-term crisis beginning simultaneously with the outbreak of the First World War, the composer Orff came to the realisation that the development of Western music had exhausted its potential – a concept which would subsequently be confirmed in the catastrophe of the Second World War and led to a further radicalisation of his musical language beginning with *Antigonae* (1949). Orff saw the works of Richard Strauss and Arnold Schoenberg as the logical compositional and aesthetic conclusion of the specifically German-Austrian tradition. He could no longer imagine any possibility of progress in this same direction and consequently resolved to start with a completely clean slate. Encouraged by the then leading music ethnologist and universal musical scholar Curt Sachs, Orff devoted himself from 1921 to studies in early European music from medieval times up to the eighteenth century and non-European music chiefly of African, Asian and Indonesian origin. He simultaneously undertook a detailed study of early European (percussion)

instruments and an even more intensive investigation into non-European instruments, exploring their tonal colouring, experimenting with incredibly varied combinations in large and small ensembles over years of practical projects and initiating replicas to be made of these instruments with European tuning which then found utilisation within his educational and artistic creative fields. Jazz additionally played a part in influencing his musical language from harmonic and rhythmic aspects.

The composer's ambition was the "regeneration of music derived from movement and dance" (Orff). He turned his back on the sophisticated and highly differentiated polyphony of Late Romanticism to develop an "elementary linear musical style"; he dispensed with pure so-called absolute instrumental music which in his eyes had long ago lost its function of communication and placed human language as the only universally comprehensive medium at the core of his artistic activities; he ultimately oriented himself towards rhythm derived from dance and language which when translated into gestures and movements would lead directly to scenic representation. What is more, the composer did not write any more "operas" as he considered the genre outdated and obsolete; instead, he embarked on a search to discover increasing connections between spoken theatre and music theatre. The human individual, the singing, speaking and dancing performer, was at the core of his stage works. To guarantee the comprehensibility of the text at all times, Orff dispensed with the traditional late romantic orchestra, creating a completely differently structured ensemble predominantly based on percussion instruments which also led to an utterly different compositional technique. This new type of orchestra with its correspondingly varied structural ribbons of sound and tonal environments was primarily fulfilling a form-generating "architectur-



al" function. It is remarkable how the composer succeeded in eliciting such a wide spectrum of amazing sounds never heard before from the ensemble, ranging from a delicately shimmering and radiant texture to powerfully effervescent and arid hammered tonal agglomerations. Orff can therefore be ranked as one of the most important "discoverers" of new tonal colouring in music of the twentieth century.

The initial decisive phase of the protracted style-searching process, here only briefly sketched, found its conclusion around 1930 and led to Orff's widely acclaimed breakthrough with the first performance of *Carmina Burana* in 1937; with *Antigonae* Orff found his way to his characteristic late style in 1949.

Carl Orff drew the subjects for his eighteen stage works from the abundant treasure chest of over two and a half centuries of European intellectual history. In the five different connected groups of compositions categorised as *Lamenti* (*Klage der Ariadne / Orpheus / Tanz der Spröden*), *Trionfi* (*Carmina Burana / Catulli Carmina / Trionfo di Afrodite*), fairy tales (*Der Mond / Die Kluge / Ein Sommernachtstraum*), "Bavarian world theatre" (*Die Bernauerin / Astutuli / Ludus de nato Infante mirificus / Comoedia de Christi Resurrectione*), the Greek tragedies (*Antigonae / Oedipus der Tyrann / Prometheus*) and also individual works such as *Gisei*, his very first composition for the stage, and his final work *De temporum fine comoedia*, we see texts or alternatively ideas regarding content which have been taken from a wide variety of sources. This includes texts from the lyrical poetry of Sappho, Attic tragedy, satyr plays, lyrical poetry by Catullus, medieval songs and mystery plays, processions and masques from the Italian Renaissance, *Commedia dell' Arte*, Spanish dramatists of the sixteenth and seventeenth centuries, early opera of the Baroque period, Shakespeare, staged oratorios, traditional fairy tales from around the world and Japanese Nō and Kabuki theatre – not to mention other philosophical, religious, literary and several additional artistic influences. On

the foundations of his instinct for profound poetry, his ability to assemble selected texts and compile his own librettos independently, his knowledge of the possibilities and limitations of theatre, his feeling for proportions, for the placement of particular actions and correct timing and his striving for focused and trenchant statements, he was able to create highly individualised works with coherence, simultaneously compelling and emotionally charged. Orff never utilised the above-named influences and inspirations in the manner of a museum exhibition; on the contrary, he placed his timeless material and themes within new contexts oriented towards the issues of modern mankind. Not infrequently, a seemingly harmless surface conceals abrasive socio-critical and political messages, and behind self-quotations and citations of others, we discover ironical and even contradictory subtexts and commentaries. The composer frequently displays a propensity for innovative surreal or grotesque situations and scenes. Often at loggerheads with his contemporaries, Orff created links not only between different epochs, but also between different cultures, specifically through common myths, universal ("elementary") musical structures and the utilisation of original instruments from a wide variety of countries. In their adherence to content focused on fundamental human questions and topics, his works remained unconditionally comprehensible all over the world.

And although he was utterly convinced that European cultural development had come to an end – profoundly disentranced by his double experience of both devastating world wars – he retained his belief in the continuance of the "European spirit". This can explain why subjects from Greek and Roman antiquity and Christendom formed the central pillars of his works and it was also for this reason that the ancient so-called "dead" languages Ancient Greek and Latin were assigned such core significance in these compositions. Orff viewed these languages as the very foundations of European culture; in-

deed, they represented the universally accepted and established means of communication over many hundreds of years up to medieval times – in a similar role to English in our day and age – thereby fostering links of understanding between individuals and peoples. This concept was a core issue in Orff's artistic intentions; in his own words: "[...] I [have] always considered the primary task in my artistic activities [...] the addressing of human unconsciousness and mental interconnection, irrespective of race or nationality. Individuals are the same the world over in their elementary perceptions. We no longer live isolated in individual cultural circles as in previous centuries. Human beings of our day and age have moved so close to each other through modern means of communication that [...] those elements must be highlighted – also within a cultural field – which awaken and sustain the consciousness of unanimous solidarity."<sup>1</sup>

Carl Orff was greatly influenced in his concept of theatre by his activities at the Munich Kammerspiele from 1916 to 1917, particularly by the stage manager and artistic director Otto Falckenberg and his "visionary realism", a specialised form of Expressionism with a clear renunciation of Naturalism and Neo-Romanticism. At this time, the Munich Kammerspiele was considered one of the leading dramatic theatres in Germany, and it was not only Orff who judged it far more progressive and modern than the Hoftheater (Court Theatre) with its completely outdated performance style. At least from this time onwards, Orff as a music theatre composer considered all over-naturalised, historicised and other rigid stage traditions retaining the conventions of their origins in the nineteenth century as a complete anathema which he sought to evade at all costs – even if this concerned the performance of his own works. On the contrary, he favoured productions which were reduced



to an absolute minimum, limited to scant stage props or even symbols, thereby providing more space for a "danced" performance in the widest sense of the word, entirely originating "out of the spirit of the music". Just as the composer only cooperated with the best leading actors, singers and conductors of his time, Orff also

nelle, Ludwig Sievert, Helmut Jürgens and Teo Otto. Orff's stage works do in fact only reveal their fully intended impact in supreme professional collaborations between exceptional artists. What is more, Orff was in most cases deliberately reluctant to stipulate exact instructions, particularly within the sphere of stage direction,



Carl Orff and Riccardo Muti, 1980

wherever possible only placed trust in the direction of his works by the most renowned and forward-looking directors: Wieland Wagner, Gustav Rudolf Sellner, Günther Rennert, Oscar Fritz Schuh, Hans Schweikart and August Everding, to mention only a few. On the list of his preferred stage designers, we find the names of Emil Preetorius, Caspar Neher, Jean-Pierre Pon-

whereby the score of *Sommernachtstraum* provides a remarkable exception. He was far more interested in allowing imaginative stage directors the freedom to indulge in the widest variety of creative experimentation. Gustav Rudolf Sellner understood Orff when he stated within the context of *Carmina Burana*: "If it is said that Orff's breakthrough came with *Carmina Burana*,

you cannot fail to add that *Carmina Burana* was simultaneously a breakthrough in the history of German theatre. [...] Liberation providing dramatic freedom, independence towards irrationalism and the free effectiveness of the scene of which the work is a dramatic *raison d'être* – a liberation which propelled theatre on its way towards a Gesamtkunstwerk on stage."<sup>2</sup>

And this is what appears to be the particular attraction for all theatre makers of today. Orff's 18 stage works go far beyond what is fixed in the libretto and score, permitting a wealth of possibilities of dramatic transformation. Even over thirty years since the death of the composer, this potential has by no means been exhausted, and it seems as though we are still only entering the initial phase of interpretation and reception history as regards this aspect. Today more than ever before, the works are a worthwhile challenge for adventuresome directors, stage designers, film makers, lighting technicians and choreographers. It is precisely the interaction between the individual elements music and staging, image and space, movement and stasis, wit, parody and grotesqueness on the one hand and severity, profound emotions and tragedy on the other hand which creates the unmistakable fundamental entity and, in its representation of all the ups and downs of human life, guarantees the universal intrinsic value and special status of Orff's "Theatrum Mundi". Perhaps this volume will animate creative theatre professionals to engage more intensively with his works and allow his "world theatre" to come alive with renewed vitality in innovative productions on stages around the globe.

---

<sup>1</sup> Helmut Lohmüller, "Carl Orff über sich selbst", in: *Melos*, No. 6, 1965, p. 194.

<sup>2</sup> Gustav Rudolf Sellner, *Carl Orff und die Szene (1955)*, in: Franz Willnauer (Hrsg.), *Carmina Burana von Carl Orff. Entstehung – Wirkung – Text*, 2., revised edition, Mainz 2007, p. 200 ff., here p. 202.





# Gisei

## INHALT

---

In einem nächtlichen japanischen Hain treten der Edle Matsuo und seine Frau Chiyo aus einem Tempel. Auf die scheinbar gefasste Bemerkung Matsuos hin, der Gott habe ihr gemeinsames Kind als Opfer angenommen, bricht Chiyo zusammen.

Wenige Tage später bringt Chiyo ihren Sohn Kotaro in die Dorfschule des Lehrers Genzo und bittet dessen Frau, den Jungen als Schüler aufzunehmen. Kurz nachdem die Mutter das Schulgebäude verlassen hat, stürzt völlig verstört der Lehrer selbst herein. Als treuer Gefolgsmann des ehemals regierenden Fürsten Michizane hatte er nach dessen Ermordung den Sohn Michizanes, Kwan Shusai, als Schüler in der Dorfschule versteckt. Dies aber wurde vor wenigen Augenblicken dem neuen Fürsten Tokihira – einem heftigen Gegner Michizanes – verraten, und schlimmer noch: Dieser hat bereits seine Schergen samt Matsuo ausgeschildet, ihm den Kopf des Fürstensohnes zu bringen. Wie der treue Genzo war auch Matsuo einst Gefolgsmann Michizanes, geriet allerdings durch unglückliche Umstände in die Dienste des neuen Herrschers.

Vor der Schule sind schon die nahenden Soldaten zu hören. In Panik beschließt Genzo, dem beim Hereinkommen sofort die Ähnlichkeit des neuen Schülers mit Kwan Shusai ins Auge stach, Kotaro statt Kwan Shusai köpfen zu lassen. – Matsuo, der das Haupt seines ermordeten Sohnes sehr wohl erkennt, lügt den Schergen vor, der gezeigte Kopf sei das Haupt des Fürstensohnes Kwan Shusai.

Nachdem Matsuo und die Soldaten Tokihiras abgezogen sind, stürzt Chiyo herein, ihren Sohn zu sehen. In höchster Not zückt Genzo das Schwert, um auch die Mutter zu töten; jedoch fängt Chiyo den Schwertstreich geistesgegenwärtig mit dem Schreibpult ihres Sohnes auf. Aus dem zersplitternden Pult fallen ein Sterbekleid und Begräbnisfahnen. Dem erschrockenen Genzo dämmert nun, dass Chiyo und Matsuo ihren Sohn absichtlich in

## SYNOPSIS

---

The nobleman Matsuo and his wife Chiyo come out of a Japanese temple into the surrounding grove by night. When Matsuo comments that God has accepted their own child as a victim, Chiyo breaks down.

A short time later, Chiyo brings her son Kotaro to the teacher Genzo's village school and asks the teacher's wife to enrol her son as a schoolboy. The mother has hardly left the schoolroom when Genzo bursts in in a state of intense distress. As a loyal acolyte of the formerly ruling prince Michizane, he had on the prince's death hidden Michizane's son Kwan Shusai as a pupil in his school. Only a few moments ago, this secret had been betrayed to the new prince Tokihira – a vehement opponent of Michizane – and, what was worse, the prince had already demanded of his henchmen, among them Matsuo himself, that they bring him the head of the former prince's son. Matsuo had also been an acolyte of Michizane like the loyal Genzo, but due to unfortunate circumstances had also been appointed in the service of the new ruler.

Approaching soldiers can already be heard outside the school. In a state of panic, Genzo, who on his entry had noticed the similarity between the new pupil and Kwan Shusai, resolves to have Kotaro instead of Kwan Shusai beheaded. Matsuo, who must recognize that the head belongs to his own son, lies to the henchmen, asserting that the head belongs to the prince's son Kwan Shusai.

After Matsuo and Tokihira's soldiers have retreated, Chiyo bursts in to see her son. In greatest desperation, Genzo draws his sword to kill the mother as well; in a quick reaction, Chiyo succeeds in parrying the stroke of the sword with her son's desk. A shroud and burial flags fall out of the splintered desk. Genzo realises with horror that Chiyo and Matsuo deliberately brought their son to the village school to sacrifice him in place of the prince's son.

die Dorfschule gaben, um ihn statt des Fürstensohnes zu opfern.

Der gebrochen eintretende Matsuo bestätigt diese Vermutung und erklärt, mit der Opferung des eigenen Sohnes dem ermordeten Michizane endlich wieder Loyalität erwiesen zu haben. Chiyo, die den Tod ihres Sohnes nicht verwinden kann, sinkt entseelt zu Boden.

## KOMMENTAR

---

1912 wurde Orff Student an der Münchner Akademie der Tonkunst. Und im gleichen Jahr erhielt er zu Weihnachten ein Japanbuch Lafcadio Hearn's. Orff war so begeistert davon, dass er nur wenige Wochen später ein Buch des deutschen Japanforschers Karl Florenz nachgereicht bekam: Japanische Dramen. In diesem stieß er auf das Theaterstück *Terakoya – Die Dorfschule*, die ihn so packte, dass er sich spontan zu ihrer Bearbeitung und Vertonung entschloss. Binnen eines Halbjahres war die Komposition beendet. Nach Rücksprache mit Japanologen gab er dem fertigen Werk den Titel *Gisei – Das Opfer*.

Drei Monate später legte er die Partitur dem Münchner Dirigenten Hermann Abendroth vor. Dieser allerdings bewertete die Oper dermaßen negativ, dass Orff sie fortan in der Versenkung verschwinden ließ. Es dauerte nun fast hundert Jahre, ehe *Gisei* 2010 in Darmstadt uraufgeführt wurde.

Zwar zeigen sich in diesem ersten Bühnenwerk Orffs noch Einflüsse Debussys und Wagners, jedoch geht der Komponist, der auch originale japanische Melodien verwendet hat, schon ganz eigenständige, zukunftsweisende musikalische Wege, etwa in der Verwendung der seinerzeit nahezu unbekanntesten Glasharmonika.

Matsuo enters, a broken figure, confirms the suspicions and declares that he has once more proved his loyalty to the murdered Michizane through the sacrifice of his own son. Chiyo, devastated by the death of her son, sinks lifelessly to the floor.

## COMMENTARY

---

In 1912, Orff enrolled as a student at the Akademie der Tonkunst in Munich. The same year, he received a book on Japan by Lafcadio Hearn as a Christmas present. Orff was so taken by the book that only a few weeks later he procured a volume by the German Japanese academic Karl Florenz containing Japanese dramas. Here he encountered the theatre play *Terakoya – Die Dorfschule* which fascinated him to such a great degree that he spontaneously resolved to adapt the text for a musical setting. The composition was completed within six months. After consultation with the Japanese scholar, he named his work *Gisei – Das Opfer* [the sacrifice].

Three months later, he presented the score to the Munich conductor Hermann Abendroth, who however responded with such intense negative criticism that Orff immediately allowed the work to disappear into oblivion. It took almost a hundred years for *Gisei* to receive its first performance in Darmstadt in 2010.

Although influences of Debussy and Wagner are still audible in Orff's very first work for the stage, original Japanese melodies are incorporated into the composition and we see Orff striding down his own musical path, for example in the utilization of the glass harmonica, a virtually obsolete instrument in his time.

## WERKINFORMATIONEN / FACTS

---

### Gisei

Das Opfer

Musikdrama, op. 20 (1913)

Dichtung von Carl Orff

frei nach dem japanischen Drama „Terakoya“ (Die Dorfschule) von Takeda Izumo in der Übersetzung von Karl Florenz (dt.)

**Personen / Cast:** Kwan Shusai, Sohn des ermordeten Kanzlers Michizane, vor der Welt als eigener Sohn Genzos in dessen Hause aufgezogen (8 Jahre alt) / Kwan Shusai, son of the killed Chancellor Michizane, allegedly educated as Genzos son in his house ( 8 years old) · Sopran – Genzo, Lehrer in Seryo / Genzo, a teacher in Seryo · Bariton – Tonami, sein Weib / Tonami, his wife · Sopran – Matsuo, ehemals Vasall des Kanzlers Michizane, nach dessen Ermordung zum Kanzler Tokihira übergetreten / Matsuo, formerly liege of the Chancellor Michizane, after Michizane's murder converted to Chancellor Tokihira · Bariton – Chiyo, sein Weib / Chiyo, his wife · Sopran – Kotaro, beider Sohn (8 Jahre alt) / Kotaro, their son (8 years old) · Sopran – Gamba, Kammerherr in Tokihiras Dienst / Gamba, Chamberlain in Tokihiras ministry · Tenor – Sansuke, Diener Matsuos / Sansuke, Matsuos servant – Sieben Bauernkinder, Schüler Genzos (7-9 Jahre alt) / Seven farmer's children, Genzo's pupils (7-9 years old) – Bewaffnete unter Gambas Befehl / Armed men under Gambas command – Chor, hinter der Bühne / Backstage chorus (SATB)

**Orchester / Orchestra:** 3 · 3 · Engl. Hr. · 3 · Bassklar. · Altsax. · Tenorsax. · Basssax. · 3 · Kfg. – 4 · 3 · 3 · 2 – P. S. (Glsp. · Trgl. · Beckenpaar · gr. Tr. · Tamt. · Gong) – Glasharm. · Klav. · 2 Hfn. – Str.

**Bühnenmusik (kann eingezogen werden) / Orchestra on stage (can be reduced):** 2 (2. auch Picc.) · 0 · 0 · 3 – 0 · 3 · 3 · 2 – P. S. (Gong · Donnermasch. · Windmasch.) – Glasharm. · Hfe. – Str. (4 · 0 · 6 · 0 · 0)

50'

## AUFFÜHRUNGEN / PERFORMANCES

---

**Uraufführung / World Premiere:** 30. Januar 2010 Darmstadt, Staatstheater, Großes Haus (D) · Dirigent / Conductor: Constantin Trinks · Choreinstudierung / Chorus: André Weiss · Inszenierung / Director: John Dew · Kostüme / Costume Design: José-Manuel Vázquez · Bühnenbild / Stage Design: Heinz Balthes

19. Mai 2012 Berlin, Deutsche Oper (D) · Dirigent / Conductor: Jacques Lacombe (konzertante Aufführung / concert performance)

8. August 2019 Andechs, Florianstadl (D) · Dirigent / Conductor: Hansjörg Albrecht · Inszenierung / Director: Florian Zwipf-Zaharia · Kostüme / Costume Design: Tatjana Sanftenberg · Bühnenbild / Stage Design: Thomas Bruner



# Lamenti

## INHALT

---

Das Werk kombiniert die drei Monteverdi-Bearbeitungen Carl Orffs in folgender Reihenfolge:

- I. Klage der Ariadne
- II. Orpheus
- III. Tanz der Spröden

Alle Teile sind auch einzeln aufführbar. Handlung und Besetzung der Stücke siehe unter den einzelnen Werken.

## KOMMENTAR

---

Orffs Beschäftigung mit Monteverdi wurde 1921 von Curt Sachs, dem damaligen Leiter der Staatlichen Musikinstrumentensammlung Berlin, angeregt. Dieser hatte einen Abend mit Orffs Vertonungen von Werfel-Gedichten besucht, war bei dieser Musik spontan an Claudio Monteverdi erinnert worden und legte dem jungen Komponisten, dessen musikdramatische Begabung ihm sofort ins Auge fiel, die Beschäftigung mit dem italienischen Renaissance-Komponisten ans Herz. Orff fing umgehend Feuer und wurde mit dem ersten Schlüsselerslebnis seiner Laufbahn belohnt: Er stellte fest, dass seine eigene Vorstellung von bühnedramatischer Musik Monteverdis Musikdenken ausnahmslos entsprach.

In der Folge beschäftigte er sich umfassend mit dem damals noch recht vergessenen Komponisten, recherchierte intensiv zu seinem Werk und kam zum Schluss, dass die vorliegenden Ausgaben allein von musikhistorischem Interesse, für eine Bühnenumsetzung aber nicht praktikabel waren.

Aufgrund dessen begann er eine szenisch-musikalische Bearbeitung von Werken von Monteverdi – zuerst von *Orfeo*, danach von *Lamento d'Arianna*

## SYNOPSIS

---

This work combines Carl Orff's three Monteverdi arrangements in the following sequence:

- I. Klage der Ariadne
- II. Orpheus
- III. Tanz der Spröden

All sections can additionally be performed separately. For plots and cast of these pieces, please refer below to the individual works.

## COMMENTARY

---

Orff's preoccupation with Monteverdi was sparked off in 1921 by Curt Sachs, then the director of the Staatliche Musikinstrumentensammlung Berlin, a collection of musical instruments. Sachs had attended a performance including Orff's settings of poetry by Werfel, was spontaneously reminded of Claudio Monteverdi when hearing this music and, immediately recognizing the musical-dramatic talent of the young composer, urged him to devote himself to the study of the Italian Renaissance composer. Orff was swiftly fired with enthusiasm and was rewarded by the first key experience of his career: he established that his own understanding of dramatic stage music corresponded without exception to the musical concepts of Monteverdi. He subsequently made a detailed study of the composer who at this time had largely sunk into oblivion, undertaking an intensive research into his works, only to establish that the available editions were merely of musicological interest and not suitable for a practical staging of the works. This spurred him on to embark on arrangements of Monteverdi works for musical performances on stage, beginning with *Orfeo*, followed by *Lamento d'Arianna* and finally *Ballo delle*

und zuletzt von *Ballo delle Ingrate*. Ursprünglich geplante Fassungen von *Il ritorno d'Ulisse in patria* und *L'Incoronazione di Poppea* wurden nicht weiter verfolgt.

Es war nicht in Orffs Sinne, dass seine *Orpheus*-Bearbeitung, vor allem in den dreißiger und vierziger Jahren, immer weiter mit anderen, mehr oder minder passenden Einaktern kombiniert wurde (beispielsweise mit *Die Kluge* oder *Carmina Burana*). Deshalb, und um die Zusammengehörigkeit seiner drei Monteverdi-Bearbeitungen zu betonen sowie eine Gesamtauführung voranzutreiben, fügte Orff die drei Werke 1958 unter dem Renaissance-Begriff der Klage (Lamento) zu den *Lamenti* (Klagelieder) zusammen: die Klage einer Frau (Ariadne), kombiniert mit der Klage eines Mannes (Orpheus) und der satirischen Klage von törichten Mädchen (die Spröden). Für die Komplettaufführung der *Lamenti* schwebte dem Komponisten dementsprechend ein werkübergreifender Ausstattungsstil vor.

*Ingrate*. The originally planned versions of *Il ritorno d'Ulisse in patria* and *L'Incoronazione di Poppea* was however not pursued.

Orff was not over-pleased that his *Orpheus* arrangement was, particularly in the 1930s and 1940s, repeatedly paired with other more or less appropriate single act works (for example with *Die Kluge* or *Carmina Burana*). For this reason and also to underline the coherence of his three Monteverdi arrangements and initiate a complete performance of all three works, Orff combined the three pieces under the Renaissance term *Lamenti* [lamentations] in 1958: the lamentation of a woman (Ariadne) combined with the lamentation of a man (Orpheus) and the satirical lamentation of the foolish virgins (the ungrateful ones). For a complete performance of the *Lamenti*, the composer envisaged a common stage design for all three works.

---

## WERKINFORMATIONEN / FACTS

### Lamenti

Trittico teatrale liberamente tratto da opere di Claudio Monteverdi (1924-1940)

für Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bass, Sprecher, gemischten Chor, Tanzgruppe und Orchester (dt./ital.)

**Personen / Cast:** siehe unter den einzelnen Werken / please refer to the individual works

**Orchester / Orchestra:** siehe unter den einzelnen Werken / please refer to the individual works

100'

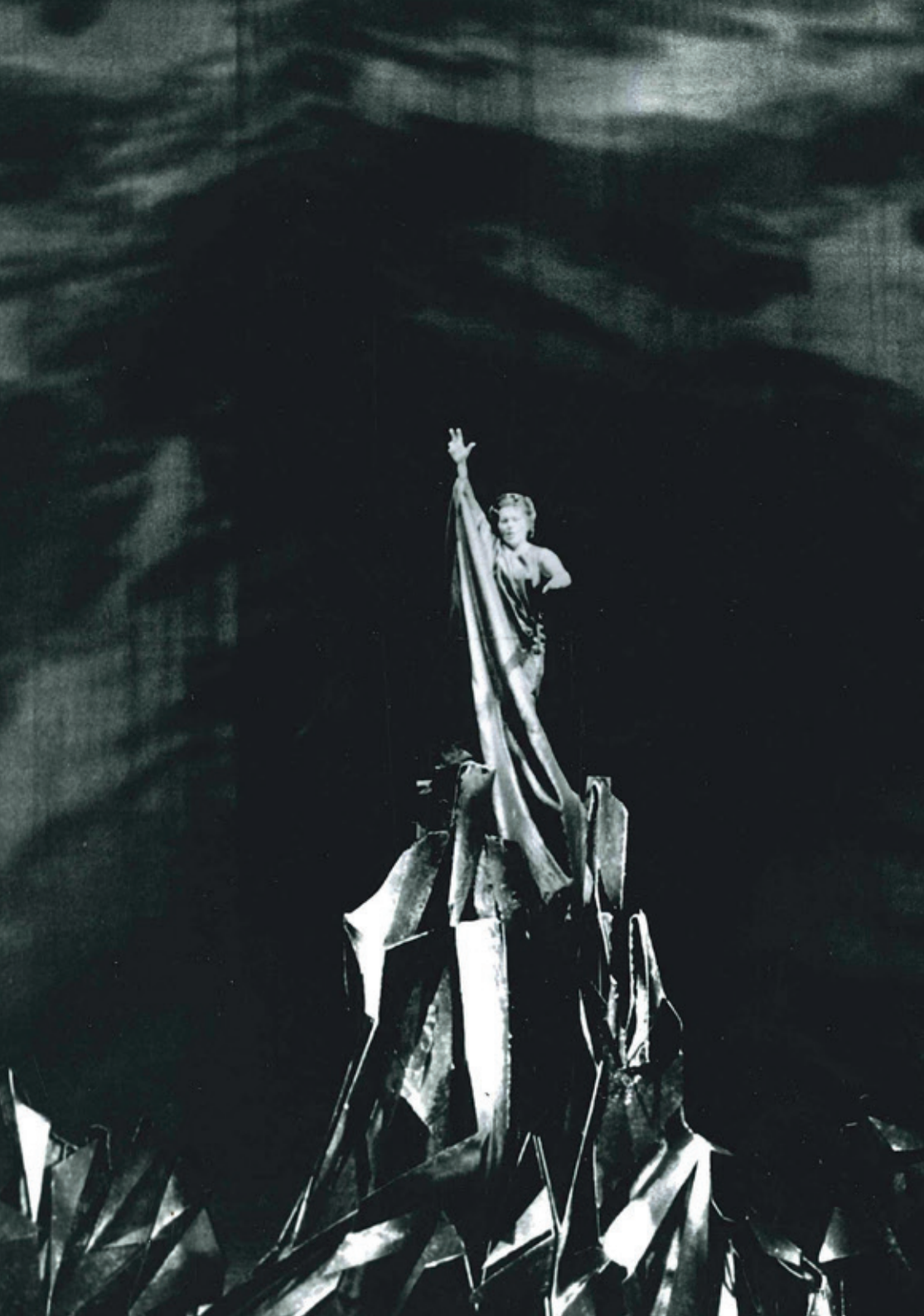
Klavierauszug / Vocal Score ED 4768 · Libretto BN 3637-40

---

## ERSTAUFFÜHRUNG DER GESAMTFASSUNG / PREMIERE OF THE FULL CYCLE

15. Mai 1958, Schwetzingen, Schwetzinger Festspiele (D) · Dirigent Conductor: Ferdinand Leitner ·

Inszenierung / Director: Paul Hager · Bühnenbild und Kostüme / Stage and Costume Design: Jean-Pierre Ponnelle



# Klage der Ariadne

## INHALT

---

Endlos lang quälte der stierköpfige Minotaurus die Bevölkerung von Theben, indem er alle neun Jahre von der Stadt vierzehn Menschenleben als Opfergabe forderte. Erst dem Helden Theseus gelang es, das Untier mithilfe der Königstochter Ariadne zu töten. Theseus versprach ihr im Gegenzug die Ehe und nahm die leidenschaftlich verliebte junge Frau mit sich, als er zu Schiff aus Theben abreiste. Nur kurze Zeit später jedoch ließ er sie auf der Insel Naxos zurück.

Ausgesetzt auf dem öden Eiland, klagt die faszungslose und verzweifelte Prinzessin den Treulosen an, ihre Liebe und ihr Vertrauen missbraucht und sich dann gleich einem Verräter aus dem Staub gemacht zu haben. In Ariadnes Erinnerung leuchtet die einst so glückliche Jugendzeit auf, und sie verflucht Theseus dafür, ihr diese goldene Zeit entzogen zu haben. Doch in der unendlichen Weite des Meeres verhallen all die Rachedenken, die sie dem Fernen hinterherschreit, im Nichts; und hilflos wünscht sich die zur Handlungsunfähigkeit Verdammte Erlösung im Tod.

## KOMMENTAR

---

Wie schon mit seiner vorhergehenden *Orpheus*-Bearbeitung versuchte Orff auch dieses Stück, die einzig erhaltene Szene aus Claudio Monteverdis Oper *Arianna*, durch eine Bearbeitung für die Bühnenpraxis zurückzugewinnen.

Für Orff war das Wort von maßgeblicher Bedeutung. Es war ihm der eigentliche Auslöser von Musik, da diese ja dem Wort, also der Sprache entspringt. Und so kreierte der Dichter-Komponist in der *Klage der Ariadne* durch eine neue Übersetzung einen völlig eigenständigen Text, der den musikalischen Ausdruck und Vortrag formt. Überdies verteilte er die Ausbrüche und Beschwörungspassagen des Monodramas unter dem Gesichtspunkt größerer dramatischer Spannung dramaturgisch neu.

## SYNOPSIS

---

The Minotaur with its bull's horns endlessly terrorised the population of Thebes by demanding the lives of fourteen individuals as a sacrifice every nine years until the hero Theseus succeeded in killing the monster with the aid of the King's daughter Ariadne. In return, Theseus promised to marry her and took the passionately enraptured young woman with him when he sailed from Thebes in his ship. He however left her stranded after a stop at the island of Naxos.

Left behind at the barren landscape, the disbelieving and desperate princess condemned the faithless hero who had taken advantage of her love and trust, only to disappear immediately like a traitor. Ariadne recalls the formerly so happy time of her youth and curses Theseus for having abducted her from this golden era. Her thoughts of revenge directed at the now distant Theseus however remain unheard across the endless expanse of the sea, dying away into silence; in her helpless situation, Ariadne, reduced to impotence, ultimately longs for redemption in death.

## COMMENTARY

---

As had already been the case with his previous arrangement of *Orfeo*, Orff also attempted to bring this work as the only surviving scene of Claudio Monteverdi's opera *Arianna* back into the operatic repertoire through a new arrangement.

For Orff, language was of essential importance, regarding it as the initial trigger for music which was a causal development originating from words and therefore also from language. The composer and poet therefore created a new translation for *Klage der Ariadne*: a completely different text which provided the basis for the development of musical expression and performance style. At the same time, he also rearranged the emotional outbreaks and passages of invocation to increase the dramatic



Und nicht zuletzt schlug sich Orffs Bearbeitung auch in der Orchesterbesetzung nieder: Während seine Erstfassung 1925 Cembalo, drei Bratschen, drei Celli, Kontrabass und Posaune vorschrieb, gestaltete der Komponist 1940 den Klang für eine szenische Aufführung des Werks fülliger und facettenreicher. Hierfür erweiterte er die Besetzung um zahlreiche Bläser und verteilte den Cembalopart auf zusätzliche Orchesterstimmen.

tension. Orff's arrangement also had repercussions in his orchestral scoring: the first version from 1925 was scored for harpsichord, three violas, three cellos, double bass and trombone, but the composer revised the work in 1940, creating a more substantial and varied scoring for a staged version, adding numerous wind instruments and dividing the harpsichord part among several extra instruments in the orchestra.

---

## WERKINFORMATIONEN / FACTS

### Klage der Ariadne

Lamento d'Arianna di Claudio Monteverdi, 1608

in freier Neugestaltung von Carl Orff für Alt und Orchester (dt./ital.)

erste Fassung / first version 1925, endgültige Fassung / final version 1940

**Personen / Cast:** Ariadne · Alt

**Orchester (erste Fassung) / Orchestra (first Version):** Pos. – Cemb. – Str. (0 · 0 · 3 · 3 · 1)

**Orchester (endgültige Fassung) / Orchestra (final Version):** 2 · Engl. Hr. · 2 Bassethr. · Bassklar. · 1 · Kfg. – 0 · 0 · 3 · 0 – P. – Str.

12'

Klavierauszug / Vocal Score (dt.) ED 2874 · Klavierauszug / Vocal Score (Ital.) ED 4311

---

## ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIERES

**Uraufführung der endgültigen Fassung / World Première of the final version:** 30. November 1940 Gera (D) · Anne-Gertrude Höch, Alt · Dirigent / Conductor: Carl Orff · Inszenierung / Director: Rudolf Scheel · Bühnenbild / Stage Design: Alfred Siercke

**Österreichische Erstaufführung / Austrian Premiere:** 11. November 1941 · Linz, Festsaal des Kaufmännischen Vereinshauses (A) · Städtisches Symphonieorchester Linz · Dirigent / Conductor: Georg Ludwig Jochum  
konzertante Aufführung / Concert performance

**Finnische Erstaufführung / Finnish Premiere:** 1954 · Helsinki (FIN)

**Polnische Erstaufführung / Polish Premiere:** 19. September 1979 · Warsaw (PL) · Warschauer Herbst 1979 · Dirigent / Conductor: Bernhard Kontarsky · Inszenierung / Director: Ernst Poettgen · Bühnenbild und Kostüme / Stage and Costume Design: Leni Bauer-Ecsy (Gastspiel der Württembergischen Staatsoper Stuttgart / Guest performance of Württembergische Staatsoper Stuttgart)

**Schwedische Erstaufführung / Swedish Premiere:** 1982 · Uppsala (S)

**USA-Erstaufführung / USA Premiere:** 1991 · Ann Arbor, MI (USA) · Music academy of the West · konzertante Aufführung / Concert performance

**Griechische Erstaufführung / Greek Premiere:** 31. März 1997 · Thessaloniki (GR) · State Orchestra of Salonica · konzertante Aufführung / Concert performance

# Orpheus

## INHALT

---

Ein Prolog, der kurz in die Handlung des Stücks einstimmt, eröffnet alsbald den Blick auf eine traumhafte arkadische Landschaft. Dort preisen der Sänger Orpheus und seine Gattin Eurydike inmitten fröhlicher Hirten und Nymphen leidenschaftlich ihr Liebesglück. Aber nur kurz währen diese goldenen Momente, denn wenig später stürzt eine Botin herbei, um dem einen Wald durchstreifenden Poeten behutsam Eurydikens jähen Tod nahezubringen. Orpheus, vom Schmerz überwältigt, nimmt all seinen Mut zusammen und macht sich auf den Weg ins Totenreich: Er will seine über alles geliebte Frau zurück erbiten. Kraft seiner herzerreißenden Klage gelingt es ihm tatsächlich, den Wächter der Unterwelt zu erweichen. Dieser gibt Eurydike frei – aber unter einer Bedingung: Orpheus darf seine Gattin solange nicht ansehen, bis er mit ihr das Reich der Schatten verlassen hat. Alles scheint zu glücken; jedoch kurz vor dem Bestehen der Prüfung, in einem winzigen Augenblick des Zweifels, wendet sich Orpheus um – und verliert Eurydike für immer.

## KOMMENTAR

---

Orffs Schwierigkeit bei seiner ersten Einrichtung einer Monteverdi-Oper bestand vor allem darin, die Klangwelt der Renaissance neu zu erschaffen, weil die Originalpartitur, wie damals üblich, nicht für bestimmte Instrumente ausgeschrieben war: Sie enthielt zwar alle Vokalpartien, die Verteilung der Orchesterstimmen auf die verschiedenen Stimmen allerdings oblag im 17. Jahrhundert dem musikalischen Leiter und den Musikern. Hinzu kam für Orff das Problem, alte Instrumente aufzutreiben, die überdies zumeist von den damaligen Musikern nicht gespielt werden konnten. Zudem waren diese Musiker oft auch nicht mit dem Generalbassspiel vertraut. Des Weiteren bereitete die Aufstellung

## SYNOPSIS

---

A prologue setting the scene for the action of the work opens with a scene in a beautiful Arcadian landscape where the singer Orpheus and his spouse Eurydice are extolling the joys of love surrounded by merry shepherds and nymphs. These perfect moments are however short-lived: soon afterwards, a messenger rushes onto the scene, encountering Orpheus who is now strolling through the forest, and carefully prepares him for the bad tidings of Eurydice's unexpected death. Orpheus is overwhelmed by pain, but summons up all his courage and sets off on the way to the realm of the dead: he is determined to request the return of his dearly beloved wife. On the strength of his heart-rending lamentation, he actually succeeds in softening the heart of the merciless watchman who sets Eurydice free – but on one condition: Orpheus must not set eyes on his wife until they have both departed from the realms of the underworld. All appears to be going well until, shortly before surviving this ordeal, Orpheus turns round in a brief moment of doubt – and loses Eurydice for ever.

## COMMENTARY

---

Orff's chief problem in his first arrangement of a Monteverdi opera was the creation of the Renaissance sound, as the original score contained no information whatsoever regarding orchestration as usual at that time. Although all vocal parts were notated, in the seventeenth century it was the musical director and instrumentalists themselves who were responsible for the allocation of the orchestral parts to appropriate instruments. A further problem was the procurement of ancient instruments which could in any case not be played by most musicians who were largely inexperienced in the interpretation of figured bass. An additional headache was



des Orchesters Orff immenses Kopfzerbrechen, bedingt durch die Tatsache, dass in Monteverdis Epoche das Orchester hinter der Szene positioniert war. Und nicht zuletzt störten den Komponisten zeitgebundene Elemente des Textes wie etwa Huldigungsfloskeln an den Fürsten. All dies führte im Endeffekt dazu, dass Orff eine grundlegende Neufassung einschließlich eines neuen dramaturgischen Werkkonzepts erstellte.

Nachdem sich in den zwanziger und dreißiger Jahren Orffs Bearbeitung des *Orpheus* recht großer Beliebtheit erfreute, setzte sich der Komponist nochmals mit seiner Bearbeitung auseinander und versuchte, die Aufführbarkeit des Werks hinsichtlich Textverständlichkeit, Instrumentierung und Dramaturgie zu verbessern.

Dies führte in der letzten Werkfassung 1939 schließlich dazu, dass Orff den Prolog der *Musica* durch eine der ältesten Fassungen des Orpheus-Mythos überhaupt ersetzte. Sie wurde vom Mönch Notker Teutonicus (auch Notker III. Labeo genannt) um 1000 im Kloster St. Gallen niedergeschrieben, als er *De consolatione philosophiae*, das philosophische Hauptwerk von Boethius, ins Althochdeutsche übertrug. In diesem Buch hatte Boethius am Ende des 12. Kapitels des 3. Buches die Orpheus-Geschichte in Form eines Gesangs überliefert. Orff seinerseits übertrug Notkers Übersetzung nun ins Hochdeutsche. An Textverständlichkeit und -deutlichkeit lag dem Komponisten so sehr, dass er auch Abschnitte, die in seiner Erstfassung der Chor interpretierte, in der Letztfassung einem einzelnen Sänger übertrug; andere Passagen wiederum, etwa die der Botin, formulierte Orff sprachlich noch prägnanter. Die Rolle des Orpheus wurde jetzt einem Tenor übertragen. Im Orchester nahm Orff gravierende Änderungen gegenüber seiner Erstfassung vor: Er strich beispielsweise Cembalo, Orgel und Gamben und schuf ein neues, moderneres Klangbild.

the positioning of the orchestra which in Monteverdi's time was placed behind the action on stage. He also wanted to delete all elements of the text relating to the period of composition (for example the obligatory deferential speeches aimed towards the ruler). This ultimately meant that Orff compiled a fundamentally different version of the text based on a new dramaturgic concept of the work.

After the substantial popularity of Orff's arrangement of *Orpheus* during the 1920s and 1930s, the composer returned to work on this project, attempting to improve the performability of the work and concentrating on the comprehensibility of the text, the provision of appropriate period instruments or alternatives of new instrumentation and dramaturgic aspects.

The final version of this work was completed in 1939. Orff had replaced the prologue of *La Musica* with one of the very oldest versions of the Orpheus myth still in existence. This text had been compiled by the monk Notker Teutonicus (also known as Notker III Labeo) around the year 1000 in the monastery of St Gallen, Switzerland in his translation of *De consolatione philosophiae*, the key philosophical work by Boethius, into Old High German. In his book, Boethius had passed on the story of Orpheus in the form of a song at the end of Chapter 12 of Volume 3. Orff in turn transcribed Notker's translation into modern High German. In his overriding concern for the clarity and comprehensibility of the words, the composer had even re-allotted texts which in his first version had been sung by the choir to a single vocal soloist in his final arrangement. He also produced more concise versions of other passages such as those sung by the Messenger. The role of Orpheus was also now scored for tenor. Orff additionally undertook substantial alterations to the orchestral scoring of his first version: harpsichord, organ and viols were for example omitted and the instrumental texture reworked to produce a more modern quality of sound.

**WERKINFORMATIONEN / FACTS**

---

**Orpheus**

L'Orfeo. Favola in musica di Claudio Monteverdi, 1607

in freier Neugestaltung von Carl Orff

Textfassung von Dorothee Günther (dt.)

erste Fassung / first version 1924, endgültige Fassung / final version 1939

**Personen / Cast:** Sprecher / Speaker – Orpheus · Tenor – Eurydike · Sopran – Die Botin / Messenger · Alt – Wächter der Toten / Custodian of the death · Bass – Hirten, Nymphen, Schatten / Shepherds, nymphs, shades – gemischter Chor und Tanzgruppe / Mixed Chorus and Dancing Group

**Orchester / Orchestra:** 3 · 3 (3. auch Engl. Hr.) · 0 · 2 Bassetthr. · Bassklar. · 3 (3. auch Kfg.) – 0 · 3 · 4 · 0 – P. – 2 Hfn. · 3 doppelchörige Lauten – Str.

**60'**

**ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIERES**

---

**Uraufführung der 1. Fassung / World Première of the 1<sup>st</sup> Version:** 7. Oktober 1931 · Würzburg, Hutten-Saal (D) · Theaterkapelle · Würzburger Liedertafel · Dirigent / Conductor: Oskar Kaul  
konzertante Aufführung / Concert performance

**Schweizer Erstaufführung der 1. Fassung / Swiss Première of the 1<sup>st</sup> version:** 27. Mai 1938 · Basel, Schola Cantorum Basiliensis (CH) · Schola Cantorum Basiliensis · Dirigent / Conductor: August Wenzinger  
konzertante Aufführung / Concert performance

**Uraufführung der endgültigen Fassung / World Première of the final version:** 4. Oktober 1940  
Sächsisches Staatstheater Dresden (D) · Dirigent / Conductor: Karl Böhm · Inszenierung / Director: Heinz Arnold · Bühnenbild / Stage Design: Emil Preetorius



# Tanz der Spröden

## INHALT

Vor dem „Höllentrache“, dem dräuenden Eingang zur Unterwelt, schmieden Amor und seine Mutter Venus pikante Pläne: Es gilt, all den spröden Erden-schönen, die dem Liebesgott immer wieder einen Korb verpassen, eine Lektion zu erteilen. Mutter und Sohn hoffen dabei auf die Hilfe des Höllenfürsten Pluto. Während sich deshalb Amor in die Unterwelt trollt, warnt die zurückbleibende Venus das junge weibliche Publikum davor, sich in der Jugend den Liebesgenüssen zu verschließen und schmach-tende Männer mit Liebesentzug zu quälen; das nämlich räche sich später furchtbar: Wen erst mit grauen Haaren der Liebespfeil trifft, der macht sich zum Gespött aller anderen.

Schon kommt der Liebesgott zurück, Pluto im Schlepptau. Venus lässt nun all ihre Reize spielen, dem Unterweltfürsten ein paar Tugendhafte abzuluxsen, deren viele, zur Strafe für überhebliche Sittsamkeit, in der Unterwelt schmoren. Anhand ihrer soll dem Publikum ein Exempel in Sachen Liebesverweigerung statuiert werden. Zwar zögert Pluto anfangs noch, doch Venus' Reize verfehlen ihre Wirkung nicht; und so befiehlt Pluto seinen Höllenknechten, die lächerlichen Spröden herbeizuschaffen. Kaum ans Sonnenlicht zurückgekehrt, beklagen sie lauthals ihren liebesleeren Erdenwandel, der sie in die Hölle hinabführte. Doch viel Zeit bleibt ihnen nicht, das Mitleid des Publikums zu gewinnen, denn Pluto bricht ihr Lamentieren und ihren Tanz kurzerhand ab und scheucht sie in die Unterwelt zurück. Die letzten klagenden Worte der Bestraften gelten den Zuschauerinnen: Mögen sie in Liebesdingen nicht genauso spröde sein, um nicht auch schmäählich in Nacht und Dunkel zu versauern.

Amor ist gewiss, dass die Lektion beim Publikum ihre Wirkung nicht verfehlte, und bittet am Ende die Anwesenden um einen Tanz von fröhlicherer Natur. Wer weiß, vielleicht findet sich ja dabei schon das eine oder andere Paar!

## SYNOPSIS

In front of the "jaws of the abyss", the threatening entrance to the underworld, Amor and his mother Venus are hatching out piquant plans: their aim is to teach a lesson to all the ungrateful beauties on earth who repeatedly spurn the god of love. Mother and son are firmly counting on the help of the prince of hell, Pluto. While Amor wanders off into the underworld, Venus stays to warn young women neither to forgo the pleasures of love in their youth nor torture the languishing young men with withdrawal of their affections as they will pay for this dearly in later life: if the dart of love only meets its target once their hair has turned grey, they will be the laughing stock of the town.

The god of love returns promptly, accompanied by Pluto. Venus now employs all her charms to persuade the prince of darkness to set free a few of the many virtuous maidens who are sweltering in the heat of the underworld as a punishment for exaggerated modesty. They are to be led before the populace as a warning against the withdrawal of affections. Although Pluto initially hesitates, Venus's charms do not fail to work and he orders his henchmen of the underworld to fetch the scorned and ungrateful maidens. They have hardly returned into the sunshine before they begin to complain stridently of their loveless transformation on earth which led them into hell. They do not however have much hope of gaining the sympathy of their audience as Pluto soon rudely interrupts their lamentations and chases them back down into the underworld. The final plaintive utterances of the punished maidens are aimed at the female members of the audience: let them not be equally heartless in their dealings with love so that they also disappear ignominiously to continue their pitiful existence in night and darkness. Amor is certain that the lesson has not failed to have the desired effect on the audience and finally invites the crowd to join in a dance of a more cheerful nature. Who knows, perhaps this may even encourage a few new couples to get together!



**KOMMENTAR**

Orffs Bearbeitung von Monteverdis *Ballo delle Ingrate* stellt eine komplette Neudichtung dar, welche allerdings die Grundidee von Monteverdis Werk beibehält.

In seiner Vorrede zu *Ballo delle Ingrate* schreibt der Renaissancekomponist: *Al levar de la tela si farà una sinfonia a beneplacito* (Beim Aufgehen des Vorhangs spielt man eine Sinfonia nach Belieben). Dies nahm Orff zum Anlass, auch Musik aus anderen Werken Monteverdis in den *Ballo delle Ingrate* zu übernehmen.

Dabei wurde der neugedichtete Text – mit Ausnahme der nachkomponierten Rezitative – der gegebenen Musik worthrhythmisch angepasst. Weil Orff sich die Rezitative und Dialoge in einem „Rosenkavalierparlando“ wünschte, rückte er die Orchestrierung ins Kammermusikalische.

Bühnenbild und Kostüme der Uraufführung waren in einem Phantasie-Rokoko gehalten, obwohl sich Orff durchaus auch eine Ausstattung im Stil Aubrey Beardsleys vorstellen konnte.

**COMMENTARY**

Orff's arrangement of Monteverdi's *Ballo delle Ingrate* is in fact a complete adaptation which nevertheless retains the underlying concept of Monteverdi's composition.

In his introductory text to *Ballo delle Ingrate*, Monteverdi writes: *Al levar de la tela si farà una sinfonia a beneplacito* [When the curtain is raised, a sinfonia is played ad libitum.] This prompted Orff to insert pieces in *Ballo delle Ingrate* originating from other compositions by Monteverdi. The new text was however rhythmically conceived to correspond exactly to the existing music with the exception of the recitatives which were newly composed. As Orff envisaged a chamber music style for this work and developed the recitatives and dialogues in a "Rosenkavalier parlando" style, he adapted the orchestration correspondingly to provide a more intimate atmosphere.

The stage design and costumes for the first performance were conceived in a fantasy Rococo style, although Orff could equally well envisage designs based on the style of Aubrey Beardsley.

**WERKINFORMATIONEN / FACTS****Tanz der Spröden**

*Ballo delle Ingrate* in genere rappresentativo di Claudio Monteverdi, 1608

in freier Neugestaltung von Carl Orff

Textfassung von Dorothee Günther (dt.)

erste Fassung / first version 1925, endgültige Fassung / final version 1940

**Personen / Cast:** Amor · Sopran – Venus · Mezzosopran – Pluto · Bass – Die Spröden / The prudes · Alt-solo und vierstimmiger Frauenchor / Alto solo and four-part female chorus – Höllenknechte / Servents in the hell · Männerchor / Male chorus (TTTBB)

**Orchester / Orchestra:** 2 · 0 · 0 · 2 Bassethr. · Bassklar. · 0 – 3 doppelchörige Lauten ad lib. – Str.

30'

**ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIERES**

**Uraufführung der endgültigen Fassung / World Première of the final version:** 30. November 1940 Gera (D) · Anne-Gertrude Höch, Alt · Dirigent / Conductor: Carl Orff · Inszenierung / Director: Rudolf Scheel · Bühnenbild / Stage Design: Alfred Siercke

# Trionfi

## INHALT

---

Das Triptychon verbindet die drei folgenden Werke in der angegebenen Reihenfolge:

- I. Carmina Burana · Cantiones profanae
- II. Catulli Carmina · Ludi scaenici
- III. Trionfo di Afrodite · Concerto scenico

Alle Teile sind auch einzeln aufführbar. Handlung und Besetzung der Stücke siehe unter den einzelnen Werken.

## KOMMENTAR

---

Der Titel des Triptychons greift zurück auf die sogenannten „Trionfi“, die Prunk- und Maskenzüge in den italienischen Republiken und Fürstentümern der Renaissance: Bei diesen Umzügen wurden traditionell Helden und Götter der Antike samt Gefolge präsentiert. Allerdings steht in Orffs *Trionfi* nicht eine mythische Gestalt im Handlungszentrum, sondern die weltbeherrschende Triebkraft der Liebe selbst wird in ihren unterschiedlichsten Facetten gezeigt. Diese Triebkraft wird dabei gewissermaßen rückschreitend zu den Anfängen unserer okzidentalen Geschichte erforscht: vom Mittelalter zurück in die römische Antike, und von dort zurück ins alte Griechenland.

Dabei entspricht der Dreiteilung der gesamten Orffschen *Trionfi* einerseits die Dreiteilung der Dichtung (griechische Hochzeitslyrik, lateinische Liebespoesie und mittellateinische/mittelhochdeutsche Liebes- und Vagantendichtung) sowie andererseits eine Dreiteilung der Zeiten (griechische Antike, römische Antike und Mittelalter). Selbst in den einzelnen Werken wirkt die Dreizahl prägend: Die *Carmina Burana* teilen sich einerseits in Hauptteil und Rahmenhandlung sowie im Hauptteil in die Abschnitte *Uf dem anger*, *In taberna* und

## SYNOPSIS

---

The triptych links the three following works in the following sequence:

- I. Carmina Burana · Cantiones profanae
- II. Catulli Carmina · Ludi scaenici
- III. Trionfo di Afrodite · Concerto scenico

All sections can be performed separately. For plots and cast of these pieces, please refer below to the individual works.

## COMMENTARY

---

The title of the triptych refers to the so-called "trionfi", the magnificent masque processions held in the Italian republics and principalities of the Renaissance: traditionally, these processions displayed heroes and gods of the ancient world with their retinue. In Orff's *Trionfi* however, it is not a mythical figure which is at the centre of the plot, but instead the universal driving force of love itself in its many facets. This driving force is examined as it were in retrograde form back to the beginnings of Western history, beginning in medieval times, progressing via Roman antiquity and subsequently going right back to the Ancient Greek period. The tripartite structure of the entire sequence of works in *Trionfi* corresponds not only to the three types of poetry utilised (Ancient Greek nuptial poetry, Latin love poems and Medieval Latin / Middle high German love and troubadour poetry) but also to the three different historical periods (Greek and Roman antiquity and the Middle Ages). The number three also characterises the individual works: *Carmina Burana* is divided into principle section and framework section and the principle section is subdivided into the three parts *Uf dem anger*, *In taberna* and *Cour d'amours*; *Catulli Carmina* is again made up of

*Cour d'amours, Catulli Carmina* wiederum fächern sich auf in Vorspiel, Haupthandlung und Nachspiel, und *Trionfo di Afrodite* schließlich gliedert sich in die drei Teile Erwarten des Brautpaars, Hochzeitsbräuche sowie Ankunft der Liebesgöttin. Und ihr, der personifizierten Liebe, gilt als zentraler Gestalt der ganzen *Trionfi* auch der apotheotische Schlussgesang des Triptychons.

the three sections prelude, principle section and postlude and *Trionfo di Afrodite* also displays a tripartite structure with the expectation of the bridal couple, nuptial traditions and arrival of the goddess of love. To her, as personification of love and central figure of the *Trionfi*, the apotheistic closing song of the triptych is dedicated.

## WERKINFORMATIONEN / FACTS

---

### Trionfi

Trittico teatrale (1936-1951)

für Sopran, Tenor, Bariton, gemischten Chor, Knabenchor und Orchester  
(altgr.-altfrz.-lat.-mlat.-mhd.)

**Personen / Cast:** siehe unter den einzelnen Werken / please refer to the individual works

**Orchester / Orchestra:** siehe unter den einzelnen Werken / please refer to the individual works

155'

## ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIERES

---

**Erste Gesamtaufführung / First Performance of the cycle:** 14. Februar 1953 Milano, Teatro alla Scala (I) · Dirigent und Regisseur / Conductor and director: Herbert von Karajan · Bühnenbild / Stage Design: Joseph Fenneker · Choreographie / Choreography: Tatjana Gsovsky

**Deutsche Erstaufführung / German Premiere:** 7. März 1953 · Stuttgart, Staatstheater (D) · Dirigent / Conductor: Ferdinand Leitner · Inszenierung / Director: Heinz Arnold · Bühnenbild / Stage Design: Gerd Richter · Kostüme / Costume Design: Gerd Richter

**Schweizer Erstaufführung / Swiss Premiere:** 11. März 1953 · Zürich (CH) · Klubhaus-Konzerte · Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks · Chor des Bayerischen Rundfunks · Dirigent / Conductor: Eugen Jochum  
konzertante Aufführung / concert performance

**Österreichische Erstaufführung / Austrian Premiere:** 19. Juli 1953 · Wien, Staatsoper (A) · Wiener Symphoniker · Wiener Singakademie · Wiener Kammerchor · Dirigent / Conductor: Heinrich Hollreiser  
konzertante Aufführung / concert performance

**Französische Erstaufführung / French Premiere:** 5. November 1962 · Paris (F) · Semaines Musicales Internationales de Paris · Philharmonisches Orchester Radio France · Frankfurter Singakademie · Dirigent / Conductor: Ljubomir Romansky  
konzertante Aufführung / concert performance

**Belgische Erstaufführung / Belgian Premiere:** 4. Februar 1968 · Gent, Königliche Oper (B) · Dirigent / Conductor: Joseph Nachtergaele · Inszenierung / Director: Charles Janssens

**Australische Erstaufführung / Australian Premiere:** 14. Juli 2007 · Brisbane, QLD, Brisbane City Hall (AUS) · Brisbane Intersarsity Choral Festival 2007 · Dirigent / Conductor: Richard Swann





# Carmina Burana

## INHALT

---

Mit einem leidenschaftlichen Klageschrei heben die *Carmina Burana* an: Glücksgöttin Fortuna gilt er. Wie kann sie die Welt nur so völlig blind regieren! Wahllos schlägt die launenhafte Göttin Wunden, wahllos verteilt sie ihre Gunst; wer heute noch obenauf ist, kann sich morgen schon auf dem absteigenden Rad befinden! Desto mehr gilt es die Freuden des Lebens in vollen Zügen zu genießen - und zwar ohne zu zögern!

Und so stürzen die Sonnenhungrigen zu Spiel und Tanz hinaus in die frühlingshafte Natur: Sie werfen sich in Schale, tanzen, balzen und tauchen ein in den Rausch toller Jugend.

Die Glücksspieler wiederum zieht es in die Kneipe: Dort reißen sie große Sprüche und platte Witze, hauen sich den Wanst mit Leckerbissen und Alkohol voll und lassen reihum Würfel und Spielkarten wirbeln.

Die gehobene Gesellschaft hingegen treibt es eleganter: Sie wandelt vornehm auf eleganten Liebespfaden, schäkert und seufzt, kokettiert und zickt, schreckt und lockt. Und wenn die Paare sich glücklich gefunden haben, erwarten alle die Erscheinung der Liebesgöttin. Stattdessen aber erscheint Fortuna und der Klageschrei des Anfangs wiederholt sich.

## KOMMENTAR

---

Am Gründonnerstag des Jahres 1934 erhielt Orff ein Buch, das er in einem Würzburger Antiquariatskatalog entdeckt und sogleich bestellt hatte: „Carmina Burana. Lateinische Lieder und Gedichte einer Handschrift des XIII. Jahrhunderts aus Benediktbeuern. Herausgegeben von J. A. Schmeller“. Beim Aufschlagen des Buchs fiel Orffs Blick auf die Abbildung der Glücksgöttin Fortuna und die Zeilen *O Fortuna / velut luna / statu variabilis*. Diese Verse

## SYNOPSIS

---

*Carmina Burana* commences with a passionate outcry of lamentation addressed to Fortuna, the goddess of fortune. How can she reign so blindly over the world! The mercurial goddess strikes wounds indiscriminately and distributes her favours equally randomly; whoever is on top today, can be already on the way down tomorrow! All the more reason to enjoy the joys of life to the full while you can!

The people hungry for sunshine therefore swarm out to enjoy nature in the spring: they adorn themselves, dance, court each other and descend into a state of wild youthful exhilaration.

The gamblers prefer to convene in the tavern where they loudly exchange coarse remarks and vulgar jokes, stuff their paunches with good food and their heads with alcohol and play furious games of dice and cards.

The high society in contrast have a more elegant approach: they stroll along exquisite paths of love, philandering and sighing, flirting and bitching, scaring and tempting. And when the couples have happily found each other, everybody is awaiting the appearance of the goddess of love. But instead, Fortuna appears and the outcry of lamentation from the beginning is repeated.

## COMMENTARY

---

On Maundy Thursday 1934, Orff received a book which he had seen listed in an antiquarian book catalogue and immediately ordered: 'Carmina Burana. Lateinische Lieder und Gedichte einer Handschrift des XIII. Jahrhunderts aus Benediktbeuern. Herausgegeben von J. A. Schmeller'. ['Carmina Burana: Latin songs and poetry from a manuscript dating from the XIII century from Benediktbeuern, edited by J. A. Schmeller']. On opening the book, the first thing Orff encountered was an illustration of Fortuna, the goddess of fortune, and the lines O

schlugen den Komponisten derart in Bann, dass er sie noch am gleichen Tag in den Chorsatz umformte, der zur Eröffnungsnummer der *Carmina Burana* werden sollte: *O Fortuna*. Aber nicht nur diese wenigen Verse wurden zur Initialzündung für Orff. Auch andere regten unmittelbar seine Kreativität an; rauschhaft entwarf er ein erstes Werkkonzept mit Sing- und Tanznummern, und drei Tage später waren bereits einige Chöre zu Papier gebracht.

Der Bamberger Archivrat Michel Hofmann half dem Komponisten, die Überfülle an Textmaterial zu sichten und geeignete Texte auszuwählen. Bei seiner Komposition ließ sich Orff nicht von den Neumen leiten, die manchen Gedichten beigelegt waren, sondern ausschließlich vom mitreißenden Rhythmus und der Bildkraft der Gedichte, vom vokalreichen Klang und der Pointiertheit der Sprache. Waren die Konzeption und die Komposition der szenischen Kantate auch rasch abgeschlossen, so dauerte es doch bis August 1936, ehe Orff den Schlussstrich unter die Partiturreinschrift zog. Und bis das Werk schließlich die Reise um die Welt antreten konnte, gingen nochmals rund zehn Jahre ins Land. Erst nach 1945 begannen die *Carmina Burana* ihren internationalen Siegeszug. Orff allerdings war sich schon 1937 der Bedeutung dieser szenischen Kantate für seine Entwicklung klar, denn bereits am Tag nach der Uraufführung schrieb er seinem Verleger: „Mit *Carmina Burana* beginnen meine gesammelten Werke.“

*Fortuna / velut luna / statu variabilis*. The composer was so fascinated by these verses that he immediately set them to music the very same day, producing the choral movement which would become the opening section of *Carmina Burana: O Fortuna*. It was however not only these few verses which initially fired Orff's imagination. His creativity was unleashed by many other songs; he compiled his first concept of the work with vocal and dance numbers in a state of frenzy and only three days later had already written down several choral movements. With the help of Michel Hofmann, the head of the Bamberg Archive Council, it was possible to sort through the plethora of text material and select suitable texts. During the compositional process however, Orff did not permit himself to be influenced by the neumes which accompanied some of the poems, but focused entirely on the rousing rhythms and visual impact of the poems and their richly-vowelled timbre and linguistic trenchancy. While work on the concept and composition of the scenic cantata was swiftly concluded, Orff did not actually complete the fair copy of the score until August 1936. It subsequently took a further ten years for the work to embark on its journey around the world; the international triumph of *Carmina Burana* only began in the years following 1945. Orff was nevertheless already certain of the significance of this scenic cantata for his artistic development right from the start: the very day after the work's first performance, he wrote to his publisher: 'Carmina Burana forms the beginning of my collected works'.

## WERKINFORMATIONEN / FACTS

**Carmina Burana**

Cantiones profanae (1936)

cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis

für Sopran, Tenor, Bariton, gemischten Chor, Knabenchor und Orchester (mlat., mhd., altfrz.)

**Personen / Cast:** Sopran – Tenor – Bariton – gemischter Chor (SATB) – Knabenchor**Orchester / Orchestra:** 3 (2. u. 3. auch Picc.) · 3 (3. auch Engl. Hr.) · 3 (1. auch Es-Klar., 2. u. 3. auch Bassklar.) · 2 · Kfg. – 4 · 3 · 3 · 1 – P. S. (3 Glsp. · 2 ant. Zimb. · Xyl. · 3 Gl. · Röhrengl. · Trgl. · 4 Beck. [Beckenpaar u. hg. Beck.] · Tamt. · Tamb. · 2 kl. Tr. · gr. Tr. · Ratsche · Kast. · Schellen) (5 Spieler) – 2 Klav. · Cel. – Str.**65'**

Klavierauszug / Vocal Score ED 2877 · Partitur / Full Score ED 85 · Chorpartitur / Chorus Score ED 4920-20 · Eulenburg-Taschenpartitur / Eulenburg Score ETP 8000 · Sopran + Alt ED 4920-1 · Tenor + Bass ED 4920-2 · Libretto mit deutscher Übersetzung / Libretto with German text BN 3633-1 · Libretto mit englischer Übersetzung / Libretto with English text ED 11968

**Carmina Burana**

Fassung für Sopran, Tenor, Bariton, gemischten Chor, Knabenchor und Blasorchester von Juan Vicente Mas Quiles / Version for soprano, tenor, baritone, mixed chorus, boys' choir and wind orchestra by Juan Vicente Mas Quiles

Diese Fassung ist nicht für Gesamtaufführungen von *Trionfi* bestimmt. / This version is not provided for complete performances of *Trionfi*.**Personen / Cast:** siehe oben / see above**Orchester / Orchestra:** 3 Fl. (3. auch Picc.) · 3 Ob. (3. auch Engl. Hr.) · 2 Fg. · Kfg. – Es-Klar. · 3 Klar. in B · A-Klar. · B-Klar. · Kb.-Klar. ad lib. · 2 Altsax. · Tenorsax. · Baritonsax. – 3 Trp. · 4 Hr. · 3 Pos. · 2 Flhr. · Tenorhr. · Bar. · 2 Tb. – Kb. – Cel. · 2 Klav. – P. S. (3 Glsp. · 2 ant. Zimb. · Xyl. · 3 Gl. · Röhrengl. · Trgl. · 4 Beck. [Beckenpaar u. hg. Beck.] · Tamt. · Tamb. · 2 kl. Tr. · gr. Tr. · Ratsche · Kast. · Schellen) (5 Spieler)**65'**

Studienpartitur / Study Score SHS 8001

**Carmina Burana**

Fassung für Sopran, Tenor, Bariton, gemischten Chor, Knabenchor, zwei Klaviere und Schlagwerk von Wilhelm Killmayer / (Version for soprano, tenor, baritone, mixed chorus, boys' choir and percussion by Wilhelm Killmayer

Diese Fassung ist nur für Schul- und Laienaufführungen und nicht für Gesamtaufführungen von *Trionfi* bestimmt. / This version is only provided for school and amateur performances and not for complete performances of *Trionfi*

**Personen / Cast:** siehe oben / see above

**Orchester / Orchestra:** P. S. (3 Glsp. · 2 ant. Zimb. · Xyl. · 3 Gl. · Röhrengl. · Trgl. · 4 Beck. [Beckenpaar u. hg. Beck.] · Tamt. · Tamb. · 2 kl. Tr. · gr. Tr. · Ratsche · Kast. · Schellen) (5 Spieler) – 2 Klav.

**65'**

Partitur (Klavierauszug) / Full Score (also Vocal Score) ED 4920 · Sopran + Alt ED 4920-1 · Tenor + Bass ED 4920-2 · Schlagzeug / Percussion ED 4920-10

## ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIERES

---

**Uraufführung / World Premiere:** 8. Juni 1937 Städtische Bühnen Frankfurt am Main, Opernhaus (D) · Dirigent / Conductor: Bertil Wetzelsberger · Inszenierung / Director: Oskar Wälterlin · Ausstattung / Stage and Costume Design: Ludwig Sievert

**Schweizer Erstaufführung / Swiss Premiere:** 1941 · Zürich (CH)

**Italienische Erstaufführung / Italian Premiere:** 1. Januar 1942 · Milano, Teatro alla Scala (I) · Dirigent / Conductor: Gino Marinuzzi · Inszenierung / Director: Oscar Fritz Schuh · Choreographie / Choreography: Erika Hanka · Bühnenbild / Stage Design: Caspar Neher

**Österreichische Erstaufführung / Austrian Premiere:** 5. Februar 1942 · Wien (A) · Dirigent / Conductor: Rudolf Moralt · Inszenierung / Director: Oscar Fritz Schuh · Bühnenbild / Stage Design: Josef Fenneker

**Niederländische Erstaufführung / Dutch Premiere:** 1943 · Amsterdam (NL)

**Ungarische Erstaufführung / Hungarian Premiere:** 1944 · Budapest (H)

**Kroatische Erstaufführung / Croatian Premiere:** 1944 · Zagreb (HR)

**Argentinische Erstaufführung / Argentinian Premiere:** 1950 · Buenos Aires (RA)

**Britische Erstaufführung / UK Premiere:** 1950 · London (UK)

**Japanische Erstaufführung / Japanese Premiere:** 1950 · Tokio (J)

**Portugiesische Erstaufführung / Portuguese Premiere:** 1953 · Lisboa (P)

**Schwedische Erstaufführung / Swedish Premiere:** 1954 · Göteborg (S) · Dirigent / Conductor: Styrbjörn Lindedal · Inszenierung / Director: Ivo Cramer · Bühnenbild / Stage Design: Poul Kannevorff · Kostüme / Costume Design: Poul Kannevorff

**USA-Erstaufführung / USA Premiere:** 10. Januar 1954 · San Francisco, CA, War Memorial Opera House (USA) · University of San Francisco · Schola Cantorum · Dirigent / Conductor: Giovanni Camajani

**Serbische Erstaufführung / Serbian Premiere:** 1955 · Belgrad (SRB)

**Dänische Erstaufführung / Danish Premiere:** 1955 · København (DK)

**Belgische Erstaufführung / Belgian Premiere:** 1955 · Liège (B)

**Norwegische Erstaufführung / Norwegian Premiere:** 1955 · Oslo (N)

**Uruguayische Erstaufführung / Uruguayan Premiere:** 1956 · Montevideo (ROU)

**Brasilianische Erstaufführung / Brazilian Premiere:** 1956 · São Paulo (BR)



**Spanische Erstaufführung / Spanish Premiere:** 1958 · Barcelona (E)

**Russische Erstaufführung / Russian Premiere:** 1958 · Moscow (RUS)

**Französische Erstaufführung / French Premiere:** 1958 · Paris (F) · Singakademie Frankfurt

**Guatemaltekische Erstaufführung / Guatemalan Premiere:** 25. November 1972 · Antigua (GT) · Festival de Cultura en la Antigua 1972 · Dirigent / Conductor: Jorge Sarmientos · Choreographie / Choreography: Brydon Paige

**Erstaufführung in den Vereinigten Arabischen Emiraten / Arab Emirates Premiere:** 9. März 2007 · Dubai, Community Theatre (AE) · Dubai Chamber Orchestra · Dubai Singers · Dirigent / Conductor: Barnaby Priest

**Bahrainische Erstaufführung / Bahraini Premiere:** 25. Mai 2007 · Bahrain, Crowne Plaza Hotel, Ballroom (BRN) · Bahrain Sinfonia · Manama Singers · Dirigent / Conductor: Alistair Auld

In folgenden Ländern wurden die *Carmina Burana* aufgeführt, die Erstaufführungstermine sind jedoch nicht bekannt:

Ägypten, Australien, Belarus (Weissrussland), Bosnien-Herzegowina, Chile, Estland, Färöer, Finnland, Griechenland, Indonesien, Irland (Republik), Island, Israel, Kanada, Kasachstan, Katar, Kolumbien, Kuwait, Lettland, Liechtenstein, Malta, Mexiko, Monaco, Namibia, Neuseeland, Polen, Rumänien, Sambia, Singapur, Slowakei, Slowenien, Südafrika, Süd-Korea, Taiwan, Thailand, Tschechische Republik, Türkei, Ukraine, Vietnam, Volksrepublik China

The *Carmina Burana* have been performed in the following countries; whether those performances were national premières could not be confirmed:

Australia, Belarus, Bosnia and Herzegovina, Canada, Chile, Columbia, Czech Republic, Egypt, Estonia, Faroe Islands, Finland, Greece, Iceland, Indonesia, Republic of Ireland, Israel, Kazakhstan, Kuwait, Latvia, Liechtenstein, Malta, Mexico, Monaco, Namibia, New Zealand, People's Republic of China, Poland, Qatar, Romania, Singapore, Slovakia, Slovenia, South Africa, South Korea, Taiwan, Thailand, Turkey, Ukraine, Vietnam, Zambia



# Catulli Carmina

## INHALT

---

Auf der Vorbühne rufen sich Jünglinge und Mädchen immer heißere Liebesschwüre zu, meckern kommentiert von uralten Greisen, die vehement mit der schnöden Vergänglichkeit aller Liebe dazwischenpoltern. Als Beispiel führen die Grauköpfe das Spiel von der Liebe des römischen Dichters Catull an, welches sogleich über die Hauptbühne gehen wird: Mit ihm wollen sie den heißblütig Liebenden einen kräftigen Dämpfer verpassen.

Das Spiel beginnt: Catull und seine Geliebte Lesbia verbringen ein zärtliches Schäferstündchen. Liebes-trunken schläft der Dichter in Lesbias Schoß ein. Sie jedoch schleicht fort, um sich in der Schänke schamlos mit anderen Männern zu vergnügen. Catull entdeckt sie dabei und ist fassungslos – zur Freude der Greise, die ihre Theorie von der Vanitas aller Treue bestätigt sehen.

Nicht lange danach, zu nächtlicher Stunde: Catull lagert verzweifelt vor Lesbias Haus. Er träumt, dass ihn die Geliebte sogar mit seinem Freund Caelus betrügt. Entsetzt fährt der Poet aus dem Schlaf hoch und ahnt düster, dass der Traum mehr war als nur ein Nachtgespinnst. Begeistert spenden die Greise Applaus.

In seiner Verzweiflung stürzt sich Catull in ein Techtelmechtel mit einer Hure; Lesbia vergessen kann er trotzdem nicht. Ganz im Gegenteil: Überall sucht er nach ihr. Als er sie jedoch tatsächlich in den Armen seines Freundes findet, zerbricht in seinem Herzen die Liebe endgültig. Selbst Lesbias Verzweiflung über den Verlust kann den Poeten nicht mehr umstimmen.

Und der Erfolg des Spiels bei den Liebenden? Verlorene Liebesmüh! Längst haben die Liebenden dem Geschehen den Rücken gekehrt und rufen sich erneut ihre glühenden Liebesschwüre zu.

## SYNOPSIS

---

On the proscenium stage, young men and women are exchanging increasingly sensuous endearments of love, commented on by a group of bad-tempered old men who interrupt with vehement outbursts on the inanity of love. The old men cite the amorous play of the Roman poet Catullus which is about to be acted out on the main stage: the senior citizens intend to teach the hot-blooded youngsters a strict lesson.

The action begins: Catullus and his beloved Lesbia come together in a tender lovers' tryst. Intoxicated by love, the poet falls asleep with his head lying in Lesbia's lap. She however succeeds in extricating herself and disappears into the tavern where she indulges shamelessly in exploits with other men. Catullus discovers her in the act and is speechless – much to the joy of the old men who see their theory of the vanity of all faithfulness confirmed.

A short time later in the middle of the night: Catullus lies in wait in a state of anguish in front of Lesbia's house. He dreams that his beloved is even betraying him with his friend Caelus. He awakes with a start and suspects gloomily that the dream was more than a mere nightmare. The old men applaud enthusiastically.

In desperation, Catullus indulges in a flirtation with a whore, but still cannot forget Lesbia. On the contrary: he searches for her everywhere. When he finally discovers her in the arms of his friend, he is broken-hearted and his love for Lesbia is immediately extinguished. Even Lesbia's anguish in her loss cannot change the poet's decision.

And the effect of the play on the lovers? Love's labour's lost! The enamoured young persons have long turned their backs on the action and have already resumed their sensuous declamations of love.

## KOMMENTAR

Im Sommer 1930 machte Orff Urlaub am Lago di Garda und besuchte in diesem Zusammenhang auch das Städtchen Sirmione mit seiner lokalen Attraktion, den Grotten des römischen Dichters Catull (eigentlich eine altrömische Badeanlage). Auf einer Souvenirkarte, die sich Orff kaufte, stand unter einem Grottenbild das berühmteste Distichon des Römers: *Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris. / nescio, sed fieri sentio et excrucior* (Ich hasse und liebe. Weshalb ich das tue, fragst du vielleicht? / Ich weiß es nicht. Doch ich spüre, dass es geschieht, und ich werde gefoltert). Diese beiden Verse hypnotisierten Orff regelrecht, und schon am nächsten Tag, noch auf der Heimfahrt aus dem Urlaub, skizzierte er einen Chorsatz zu diesen Versen. Zuhause angekommen, besorgte sich Orff sogleich einen Band mit Gedichten Catulls und vertonte weitere neun Gedichte. Als nun Anfang der vierziger Jahre des Öfteren an Orff der Wunsch herangetragen wurde, ein Ergänzungswerk für die *Carmina Burana* zu schreiben, nahm sich der Komponist nochmals seine zehn Catull-Chöre vor. Diese Chöre schienen ihm eine perfekte Basis für eine Madrigalkomödie zu sein. Und als er deshalb nochmals seinen Catull-Gedichtband zu Rate zog, drängte sich ihm aus den dialoghaften Gedichten des Römers ein Libretto förmlich auf. Orff ergänzte die vorhandenen Chöre, dramatisierte sie, fügte die Solostimmen von Catull und Lesbia ein und formte die Rahmenhandlung hinzu. Der Renaissance-Form der Madrigalkomödie entsprechend, sollten die *Catulli Carmina* von Tänzern dargestellt und von einem a cappella-Chor im Orchester gesungen werden. Musikalisch interessant ist bei diesem Werk Orffs erstmalige Verwendung eines reinen Schlagwerkorchesters in der Rahmenhandlung, dem auch die vier Klaviere mit ihren mannigfaltigen percussiven Spiel- und Anschlagstechniken zuzurechnen sind.

## COMMENTARY

In the summer of 1930, Orff spent a vacation on the Lago di Garda and also visited the small town of Sirmione with its local attraction the grottos of the Roman poet Catullus (actually an ancient Roman bath complex). There Orff purchased a postcard with a picture of the grotto above a quotation of the Roman poet's most famous distich: *Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris. / nescio, sed fieri sentio et excrucior* [I hate and I love. Perhaps you ask why do I do this? / I do not know, but I feel it happen and am torn apart]. Orff was utterly hypnotised by these two verses and, during his journey home the following day, already began sketches for a choral setting of these lines. Once back home, Orff immediately purchased a volume of poetry by Catullus and created musical settings of nine further poems.

When Orff was repeatedly approached with the request to compose a supplementary work for *Carmina Burana*, the composer returned to his ten choral settings of Catullus texts. He considered that these choral movements would be a perfect basis for a madrigal comedy and, while perusing his volume of Catullus' verses, a libretto began to form in his mind inspired by the dialogue structure of the Roman's poetry. Orff extended the already existing choral movements and dramatized them, added the solo vocal roles of Catullus and Lesbia and developed the framework of the plot. In adherence to the Renaissance form of madrigal comedy, the *Catulli Carmina* were to be represented by dancers and sung by an a cappella choir seated in the orchestra.

A special musical feature of this composition is Orff's first utilisation of a purely percussive orchestra in the framework section which additionally included four pianos with their wide range of percussive techniques.

---

**WERKINFORMATIONEN / FACTS**

---

**Catulli Carmina**

Ludi scaenici

„Rumoresque senum severiorum omnes unius aestimemus assis“

(lat.)

1943

Praelusio - Actus I - Actus II - Actus III - Exodium

**Personen / Cast:** Catullus / Catull · Lesbia, amica / Lesbia, seine Freundin / Lesbia, his girlfriend · Caelius, amicus / Caelus, sein Freund / Caelus, his friend · Ipsitilla, meretrix / Ipsitilla, eine Buhlerin / Ipsitilla, a lass · Ameana meretrix / Ammiana, eine Buhlerin / Ammiana, a lass · Amatores et meretrices / Liebhaber und Buhlerinnen / Lovers and lasses – Tänzer / Dancers

Chor: Juvenes · Juvenculae · Senes / Junge Männer · Junge Mädchen · Greise / Young men · Girls · Old men

**Orchester / Orchestra:** 4 Klav. – 4 P. S. (ant. Zimb. · Trgl. · 3 Beck. [Beckenpaar u. hg. Beck.] · Tamt. · 3 Schellent. · gr. Tr. · Kast. [mögl. v. Tänzerin zu spielen] · Mar. · Holz · 2 Glsp. · Xyl. · Ten.-Xyl. · Metallophon · Steinspiel ad lib.) (10-12 Spieler) –

**Im Orchester / in the orchestra:** Sopran- und Tenor-Solo

45'

Klavierauszug / Vocal Score ED 3990 · Partitur / Full Score ED 75 · Eulenburg Taschenpartitur / Eulenburg Score ETP 8015 · Libretto BN 3634-10

---

**ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIERES**

---

**Uraufführung / World Premiere:** 6. November 1943 Städtische Bühnen Leipzig, Opernhaus (D) · Dirigent / Conductor: Paul Schmitz · Inszenierung / Director: Tatjana Gsovsky und Hans Niedecken-Gebhard · Bühnenbild / Stage Design: Max Elten

**Italienische Erstaufführung / Italian Premiere:** Februar 1944 · Milano, Teatro lirico (I) – konzertante Aufführung / concert performance

**Französische Erstaufführung / French Premiere:** März 1952 · Paris, Théâtre des Champs Elysées (F) · Dirigent / Conductor: Ferdinand Leitner · Gastspiel der Stuttgarter Staatsoper

**Österreichische Erstaufführung / Austrian Premiere:** 1953 · Innsbruck, Städtische Bühnen (A) · Dirigent / Conductor: Anton Steyrer · Inszenierung / Director: Heinz Denies · Choreographie / Choreography: Heinz Denies · Bühnenbild / Stage Design: Peter Mühlner

**Italienische Erstaufführung / Italian Premiere:** 14. Februar 1953 · Milano, Teatro alla Scala (I) · Dirigent / Conductor: Herbert von Karajan · Inszenierung / Director: Herbert von Karajan · Choreographie / Choreography: Tatjana Gsovsky · Bühnenbild / Stage Design: Joseph Fennecker · Kostüme / Costume Design: Joseph Fennecker



**USA-Erstaufführung / USA Premiere:** 8. Februar 1955 · Stanford, CA (USA) · University, Auditorium of the Memorial Hall · Chorus of the Stanford University · Dirigent / Conductor: Harold C. Schmidt – konzertante Aufführung / concert performance

**Argentinische Erstaufführung / Argentinian Premiere:** Mai 1957 · Camara (RA) · Asociacion de conciertos de Camara · Dirigent / Conductor: Pedro Valenti Costa – konzertante Aufführung / concert performance

**Tschechische Erstaufführung / Czech Premiere:** 6. April 1960 · Praha (CZ) · Česká filharmonie · Dirigent / Conductor: Josef Veselka – konzertante Aufführung / concert performance

**Japanische Erstaufführung / Japanese Premiere:** 27. September 1962 · Tokyo, Tokyo Metropolitan Festival Hall (J) · Tokyo Philharmonic Chorus · Dirigent / Conductor: Seiji Ozawa – konzertante Aufführung / concert performance

**USA-Erstaufführung / USA Premiere:** 26. Juni 1964 · Katonah, NY (USA) · The Caramoor Festival 2014 · Dirigent / Conductor: Julius Rudel · Choreographie / Choreography: John Butler – szenische Aufführung / scenic performance

**Schweizer Erstaufführung / Swiss Premiere:** 9. März 1969 · Basel, Stadttheater (CH) · Dirigent / Conductor: Armin Jordan · Choreographie / Choreography: Ivan Sertic · Bühnenbild / Stage Design: Jörg Zimmermann · Kostüme / Costume Design: Jörg Zimmermann

**Niederländische Erstaufführung / Dutch Premiere:** April 1969 · Amsterdam, Nederlands Dans Theater (NL) – als Ballett / ballet performance

**Portugiesische Erstaufführung / Portuguese Premiere:** Mai 1969 · Lisboa, Coliseu dos Recreios (P) · Gulbenkian Festival 1969 · Les Grands Ballets Canadiens · Dirigent / Conductor: Vladimir Jelinek · Choreographie / Choreography: John Butler · Bühnenbild / Stage Design: Robert Prévost · Kostüme / Costume Design: François Barbeau – als Ballett / ballet performance

**Italienische Erstaufführung / Italian Premiere:** 7. Juli 1974 · Genova, Teatro Enrico Cecchetti (I) · Festival Internazionale del Balletto 1974 · Fundação Calouste Gulbenkian · Choreographie / Choreography: Milko Sparembek – szenische Aufführung / scenic performance

**Polnische Erstaufführung / Polish Premiere:** 26. Februar 1993 · Warsaw, Sala Filharmonii (PL) · Philharmonischer Chor Krakau · Dirigent / Conductor: Jacek Mentel – konzertante Aufführung / concert performance

**Spanische Erstaufführung / Spanish Premiere:** 3. Februar 2005 · Madrid, Teatro Monumental (E) · Orquesta Sinfónica de RTVE · Coro de RTVE · Dirigent / Conductor: Mariano Alfonso

**Japanische Erstaufführung / Japanese Premiere:** 24. Dezember 2005 · Tokyo, Nakano Zero Hall (J) · O.F.C. Choral Dance Theater · Orff Festival Chorus · Dirigent / Conductor: Eiichi Saitou · Inszenierung / Director: Tatsue Sata · Choreographie / Choreography: Tatsue Sata – szenische Aufführung / scenic performance

**Brasilianische Erstaufführung / Brazilian Premiere:** 15. März 2007 · São Paulo, Sala São Paulo (BR) · Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo · Coro de Câmara da Osesp · Dirigent / Conductor: Naomi Munakata – konzertante Aufführung / concert performance

**Kroatische Erstaufführung / Croatian Premiere:** 9. Februar 2008 · Zagreb, Vatroslav Lisinski Concert Hall (HR) · Croatian Radio & Television Choir · Dirigent / Conductor: Tonci Bilic – konzertante Aufführung / concert performance

**Slovenische Erstaufführung / Slovenian Premiere:** 23. November 2008 · Ljubljana, Marjan Kozina Hall (SLO) · Slovenian Chamber Choir · Slovenian Philharmonic · Dirigent / Conductor: Vladimir Kranjcevic – konzertante slowenische Erstaufführung / concert performance

**Schwedische Erstaufführung / Swedish Premiere:** 13. März 2009 · Göteborg (S) · Kören Corona · Dirigent / Conductor: Anders Ottosson – konzertante Aufführung / concert performance

**Tschechische Erstaufführung / Czech Premiere:** 11. Juni 2011 · Litomyšl, Schlosshof (CZ) · Smetanova Litomyšl 2011 · Mitteleuropäisches Schlagwerkensemble Brünn · DAMA DAMA · Tanzensemble Hradiščan · Dirigent / Conductor: Roman Válek · Choreographie / Choreography: Ladislava Košíková – szenische Aufführung / scenic performance

**Russische Erstaufführung / Russian Premiere:** 20. Oktober 2011 · St. Petersburg, Mariinsky Theatre, Concert Hall (RUS) · The Moscow State Chamber Choir · Dirigent / Conductor: Vladimir Minin – konzertante Aufführung / concert performance



# Trionfo di Afrodite

## INHALT

---

Die Handlung führt mitten in eine antike Hochzeitsfeier: An der Festtafel warten junge Männer und Frauen ungeduldig auf die Ankunft des Brautpaares. Da endlich erscheint der Hochzeitszug! Mit begeistertem Jubel wird er begrüßt. Kaum haben die Frischvermählten Gelegenheit, im ganzen Trubel ein paar zärtliche Worte zu tauschen, denn schon rufen die Hochzeitsgäste frenetisch den Segen des Hochzeitgottes auf das junge Paar herab. Anschließend begleitet man die Eheleute mit Fackeln zum Brautgemach. Während jedoch die scheue Braut beruhigt und sanft in das Gemach geschoben wird, muss der Bräutigam erst noch ein paar deftige Scherze über sich ergehen lassen, ehe man auch ihn in die Kammer entlässt. Leise wird die Tür geschlossen, den Liebenden noch ein inniger Glückwunsch hinterher geschickt. Verhalten hört man die zärtlichen Stimmen der Neuvermählten, als Aphrodite selbst erscheint, um den beiden ihren Segen zu geben. Stürmisch wird die Liebesgöttin von den Hochzeitsgästen begrüßt.

## KOMMENTAR

---

Zwar fand die Kombination *Carmina Burana* – *Catulli Carmina* ihren Platz auf Bühne und Konzertpodium, doch verstärkte sich bei Orff das Gefühl, dieses Zweigespann durch ein drittes Werk abrunden und abschließen zu müssen. Verständlicherweise würde dadurch den *Carmina Burana* die Funktion des Eröffnungstücks und den *Catulli Carmina* die eines Zwischenspiels zufallen. Allerdings tat sich der Komponist nicht leicht, einen Stoff zu finden, der einerseits die beiden vorhandenen Werke gipfeln, zum anderen mit ihnen zusammen eine Sinneinheit ergeben würde. Nach längerer Suche stieß er erneut auf Catull, und zwar diesmal auf seine *Hymenäen* (Hochzeitsgesänge), die – aufgrund ihrer dialogischen Struktur – in der Darstellung einer

## SYNOPSIS

---

The action takes place in the middle of a wedding ceremony in antiquity: young men and women are sitting at the banqueting table, impatiently waiting for the arrival of the bridal couple. At last the wedding procession appears and is greeted with enthusiastic rejoicing. The newly wedded couple have hardly exchanged a few tender words in the turbulent atmosphere when the wedding guests frenetically call for the blessing of the couple by the wedding god.

The married couple are then immediately accompanied by the guests with torches to the bridal chamber. While the bride has to be calmed down and then pushed gently into the chamber, the bridegroom has to endure a number of hearty jests before he too is allowed to enter the bedroom. The door is gently closed with final tender words of congratulation for bride and bridegroom. The muted tender voices of the newly wedded couple can still be heard when Aphrodite herself appears to give the two her blessing. The goddess of love is given a rapturous welcome by the wedding guests.

## COMMENTARY

---

Although the combination *Carmina Burana* – *Catulli Carmina* found its place on the stage and in the concert hall, Orff increasingly felt the need to round off this pair of works with a third composition. It was obvious that *Carmina Burana* would be the opening piece of the series and *Catulli Carmina* the intermediate work, but the composer did not find it easy to find a plot which would not only be suitable as the culmination of the trilogy, but also provide unity in concept and content. After an extensive search, he returned to Catullus, this time to his *Hymenäen* [wedding hymns] which with their dialogue structure in the representation of a marriage ceremony in antiquity held great dramatic and scenic poten-

antiken Hochzeit immenses dramatisches und szenisches Potenzial in sich bargen. Von Catull führte dann der Weg zur griechischen Dichterin Sappho: Der römische Dichter hatte ein Liebesgedicht der Griechin ins Lateinische übertragen. Und an Sapphos zeitloser Liebeslyrik nun entzündete sich Orffs Begeisterung. Da aber von dieser Dichterin nur Fragmente überliefert sind, sah sich Orff gezwungen, lyrische Bruchstücke, einzelne Strophen und kurze Verse in ein Ganzes zu gießen und diesem dann mit den *Hymenäen* (Hochzeitsgesängen) Catulls einen handlungsstiftenden Rahmen zu geben. Abschließend krönte Orff seine antike Hochzeitszeremonie mit einem Text des Euripides: der ekstatischen Anrufung der Liebesgöttin Aphrodite. Im Gegensatz zu den bildgewaltigen *Carmina Burana* und den handlungsreichen *Catulli Carmina* entstand beim *Trionfo di Afrodite* ein vorwiegend auf Wort und Musik basierendes „szenisches Konzert“.

tial. The path from Catullus then led to the Ancient Greek poetess Sappho: the Roman poet had translated one of Sappho's love poems into Latin. It was Sappho's timeless lyrical love poetry which now triggered Orff's enthusiasm. As only fragments of Sappho's poetry had survived, Orff was forced to blend together lyrical passages, individual verses and short slivers of poetry and then place them within a viable dramatic framework with Catallus' *Hymenäen* [wedding hymns]. The crowning glory of Orff's ancient wedding ceremony was a text by Euripides: the ecstatic invocation to Aphrodite, the goddess of love.

In contrast to the visually striking *Carmina Burana* and the intense plot of *Catulli Carmina*, the *Trionfo di Afrodite* developed into a "staged concert" predominantly constructed on words and music.

## WERKINFORMATIONEN / FACTS

### Trionfo di Afrodite

#### Concerto scenico

(lat.-altgriech.)

1950/51

I Canto amebeo di vergini e giovani a Vespero in attesa della sposa e dello sposo - II Corteo nuziale ed arrivo della sposa e dello sposo - III Sposa e sposo - IV Invocazione dell' Imeneo - Inno all' Imeneo - V Ludi e canti nuziale davanti al talamo - La sposa viene condotta alla camera nuziale Epitalamo - VI Canto di novelli sposi dal talamo - VII Apparizione di Afrodite

**Personen / Cast:** La Sposa / Braut / Bride · Sopran – Lo Sposo / Bräutigam / Bridegroom · Tenor – Corifei / Chorführer / Leader of the chorus · Tenor, Sopran, Bass – Doppelchor, Großer Chor und Tanzchor: Vergini / Jungfrauen / Maidens – Giovani / Jünglinge / Young men – Vecchi / Greise / Old men – Parenti / Eltern und Verwandte/ Parents and relatives – Amici / Freunde / Friends – Popolo / Volk / Folk

**Orchester / Orchestra:** 3 (auch 3 Picc.) · 3 (2. u. 3. auch Engl. Hr.) · 3 · 3 (3. auch Kfg.) – 6 · 3 · 3 · 2 – 6 P. S. (Trgl. · 4 Beck. [Beckenpaar u. hg. Beck.] · Tamt. · Röhrengl. · Schellentr. · 2 Kl. Tr. · 2 gr. Tr. · 4 Mar. · 4 Hölzer · 3 Glsp. · Xyl. · Marimba · Ten.-Xyl. [Trogxyl.]) (10-12 Spieler) – 3 Git. · 2 Hfn. · 3 Klav. – Str. (12-14 · 12-14 · 12 · 12 · 8)

45'

Klavierauszug / Vocal Score ED 4306 · Eulenburg Taschenpartitur / Eulenburg Score ETP 8016 · Libretto BN 3629-30

**ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIERES**

---

**Uraufführung / World Premiere:** 14. Februar 1953 Milano, Teatro alla Scala (I) · Dirigent / Conductor: Herbert von Karajan · Inszenierung / Director: Herbert von Karajan · Bühnenbild / Stage Design: Joseph Fenneker · Choreographie / Choreography: Tatjana Gsovsky

**Deutsche Erstaufführung / German Premiere:** 13. Juli 1953 · Hamburg, Staatsoper (D) · Dirigent / Conductor: Wilhelm Brückner-Rüggeberg · Inszenierung / Director: Günther Rennert · Bühnenbild / Stage Design: Alfred Siercke · Kostüme / Costume Design: Alfred Siercke

**USA-Erstaufführung / USA Premiere:** 2. April 1956 · Houston, TX, Music Hall (USA) · Houston Symphony Orchestra · Houston Chorale · Dirigent / Conductor: Leopold Stokowski – konzertante Aufführung / concert performance

**Portugiesische Erstaufführung / Portuguese Premiere:** Januar 1957 · Lisboa (P)

**Niederländische Erstaufführung / Dutch Premiere:** 22. Oktober 1957 · Utrecht (NL) · Utrechts Stedelijk Orkest · Utrechts Toonkunst- und Byzantijns Koor · Dirigent / Conductor: Paul Hupperts – konzertante Aufführung / concert performance

**Französische Erstaufführung / French Premiere:** 5. November 1962 · Paris (F) · Orchestre Philharmonique de la Radiodiffusion Française · Frankfurter Singakademie · Dirigent / Conductor: Ljubomir Romansky – konzertante Aufführung / concert performance

**Belgische Erstaufführung / Belgian Premiere:** 14. September 1968 · Bruxelles, Paleis voor Schone Kunsten (B) · Festival van Vlaanderen · Het Brabants Orkest · Dirigent / Conductor: Léonce Gras – konzertante Aufführung / concert performance

**Kroatische Erstaufführung / Croatian Premiere:** 1975 · Zagreb (HR)

**Serbische Erstaufführung / Serbian Premiere:** 1. Januar 1984 · Belgrad, Nationaltheater (SRB)

**Ungarische Erstaufführung / Hungarian Premiere:** 1986 · Budapest (H) · Gastspiel des Nationaltheater Belgrad / Guest performance of Belgrad National Theatre

**Japanische Erstaufführung / Japanese Premiere:** 25. Dezember 2005 · Tokyo, Nakano Zero Hall, J · O.F.C. Choral Dance Theater · Orff Festival Chorus · Dirigent / Conductor: Eiichi Saitou · Inszenierung / Director: Tatsue Sata · Choreographie / Choreography: Tatsue Sata

**Mexikanische Erstaufführung / Mexican Premiere:** 21. Oktober 2007 · México, Palacio de Bellas Artes (MEX) · Compañía Nacional de Danza, México · Choreographie / Choreography: Mark Godden

**Estnische Erstaufführung / Estonian Premiere:** 11. August 2012 · Tallinn, Birgitta Convent (EST) · Birgitta Festival 2012 · Eesti Riiklik Sümfooniaorkester (Estonian National Symphony Orchestra) · Eesti Rahvusmeeskoor · Voces Musicales Mai Murdmaa · Marimaa Riiklik Balletiteater · Dirigent / Conductor: Eri Klas · Inszenierung / Director: Mai Murdmaa

**Slowakische Erstaufführung / Slovakian Premiere:** 4. Oktober 2012 · Bratislava, Koncertná sien Slovenskej filharmónie (SK) · Bratislava Music Festival 2012 · Slovenská filharmónia (Slovak Philharmonic) · Slovenský filharmonický zbor · Dirigent / Conductor: Alexander Rahbari · Choreinstudierung / Chorus: Blanka Juhanáková





# Der Mond

## INHALT

---

Ein Erzähler weiß zu berichten: Einst gab es ein Land, in dem nächtens alles vom Licht des Mondes beschienen war; aber da gab es auch ein Land, wo man nach Sonnenuntergang nicht einmal mehr die eigene Hand vor den Augen sah.

Aus diesem zappendusteren Land nun stolpern vier Burschen in das mondbeschiene Reich. Fasziniert betrachten sie die mild leuchtende Kugel, die sie an einer Eiche hängen sehen. Ein praktisches Souvenir, sind die vier Schlingel sich einig; und ohne viel Federlesen stibitzen sie den Mond für ihr eigenes Land. Dort sind die Bürger, nach anfänglichem Misstrauen, von dem seltsamen Licht hellauf begeistert.

Jahre kommen, Jahre gehen, das Weltenrad dreht sich, und – wie das Erzählerwort berichtet – aus den vier Burschen werden vier Alte am Rande des Grabs. Ihr letzter Wunsch: Einem jeden von ihnen möge ein Viertel des Mondes in den Sarg gelegt werden. Und so zerschneidet der Schultheiß den Mond, die Viertel verschwinden in den Särgen, die Särge in der Gruft, und ringsum herrscht wieder stockfinstere Nacht.

Nicht so im Totenreich! Aufgescheucht vom Licht des Mondes – den die vier Burschen rasch wieder zusammengeflickt haben –, krabbeln die Toten aus den Särgen. Noch sind sie verschlafen, aber nicht lange: Rasch werden sie quicklebendig und fallen in ihre alten menschlichen Gewohnheiten zurück. Sie saufen, singen, würfeln, kegeln, huren und machen die Unterwelt zum reinsten Vergnügungspark.

So hoch geht es her, dass sogar Petrus im Himmel aufmerksam wird. Da muss er doch mal nach dem Rechten sehen! Aber weil der Hüter des Himmels kein Spielverderber ist, mischt er bei dem bunten Unterweltstreiben ausgelassen mit, stimmt gar ein schmissiges Sauflied an. Freilich, die Katerstimmung lässt nicht lange auf sich warten: Melancholisch sinniert Petrus über das oft so sinnlose Treiben auf der Erde. Die Toten pflichten ihm, schon mehr

## SYNOPSIS

---

A storyteller begins to tell the tale: once upon a time, there was a land which at night was always bathed in the shine of the moon; there was however also a land where you could not see your own hands in front of your face after sunset.

From the dark land, four youths stagger into the land of moonshine. They are fascinated by the sight of the mildly beaming orb which they espy hanging in an oak tree. The four youths all agree that this would be a practical souvenir and do not hesitate long before stealing the moon for their own land. After initial mistrust, the citizens are delighted with the strange light.

Years come and go, the wheel of the world turns and – as the tale goes – the four youths have now become four old men standing at the edge of their graves. Their final wish: each of them would like to have a quarter of the moon placed in their coffin. The mayor accordingly cuts up the moon, the quarters disappear into the coffins, then the coffins into the vault and once more total darkness falls at night.

Things are however quite different in the realm of the dead! Terrified by the light of the moon which the four youths have swiftly sewed back together, the dead crawl out of their coffins. At first they are still very sleepy, but not for long: they soon fall back into their old habits, boozing, singing, playing dice and skittles and fornicating, transforming the whole underworld into an amusement park.

Things get so out of control that even St Peter hears the commotion. He has to go down and check whether everything is still in order! As the custodian of heaven is however no spoilsport, he happily joins in with all the carousers in the underworld, even striking up a saucy drinking song. Of course, he is soon plagued by a hangover: in his melancholy, St Peter reflects on the futility of life on earth. The dead, now more sleepy than inebriated, agree with

schlaftrunken als trunken, bei. Immer müder werden sie, und – eingelullt von Petrus' Schlaflied – tappen sie nach und nach gähmend zurück in ihre Särge.

Und der Hüter des Himmels? Dem Erzählerwort gemäß, hüllt Petrus die Mondkugel sacht in seinen Mantel, nimmt sie mit in den Himmel und hängt sie dort auf. Ein kleines Kind entdeckt das nächtliche Licht dort zuerst: „Ah, da hängt ja der Mond!“.

## KOMMENTAR

---

Vorlage für dieses kosmische Welttheater, von Orff ursprünglich für eine Marionettenbühne gedacht, boten die Brüder Grimm mit ihrer Sammlung *Kinder- und Hausmärchen*. Orff griff daraus die Geschichte vom Mond auf, um ein Stück zu gestalten, das einerseits alle Vergeblichkeit menschlichen Bemühens vorführt, die Weltordnung zu stören, andererseits aber auch die Verwobenheit des Menschen in eben diese Ordnung zeigt. Freilich gehen damit Text und Geschehen des Stücks weit über die Märchenvorlage hinaus – am meisten wohl in der Unterweltsszene. Die Handlung selbst changiert spielerisch zwischen Schwank und Mysterienspiel, Schabernack und Tragödie, Groteske und dämonischem Mummenschanz.

Die Bezeichnung „kleines Welttheater“ rührt von den drei Schauplätzen des Geschehens her: Erde, Himmel, Unterwelt, die – so der Komponist im Nachwort zur endgültigen Fassung 1970 – auf einer Simultanbühne gleichzeitig zu sehen sein sollen.

Die Musik des *Monds* hat der Komponist als seinen „Abschied von der Romantik“ bezeichnet. Einige Melodien übernahm er aus den damals bereits veröffentlichten Sammlungen des *Schulwerks*.

him. They become more and more tired and – soothed by St Peter's lullaby – they gradually toddle off yawning to their coffins.

And the custodian of heaven? The storyteller relates that St Peter wraps the orb of the moon carefully in his mantle and takes it with him back to heaven to hang it up. A small child is the first to spy the moon: "Look, the moon is hanging in the sky!"

## COMMENTARY

---

The model for this cosmic world theatre piece, originally conceived by Orff for a puppet theatre, was provided by the Brothers Grimm from their collection *Children's and Household Tales*. Orff selected the story about the moon which not only displays the futility of humans' attempts to destroy the world order, but also depicts the entanglement of humans in the general order of things. Admittedly, the text and action in the work extend far beyond the confines of the original fairy tale. The plot playfully alternates between farce and mystery play, pranks and tragedy and grotesquerie and demonic masquerade.

The term 'small world theatre' refers to the three locations of the action: earth, heaven and the underworld which, according to the composer's comment in the postscript to the final version of 1970, were to be visible in a simultaneous stage setting.

Orff regarded the music for *Der Mond* as his 'farewell to Romanticism'. Some of the melodies he took from collections of his *Schulwerk* already published at this time.

## WERKINFORMATIONEN / FACTS

**Der Mond**

Ein kleines Welttheater

Libretto vom Komponisten nach dem gleichnamigen Märchen der Gebrüder Grimm

Englische Übersetzung von Maria Pelikan

(dt./engl.)

erste Fassung 1938, letzte Fassung 1970 / first version 1938, final version 1970

**Personen / Cast:** Erzähler / Narrator · hoher Tenor – 4 Burschen, die den Mond stehlen / 4 youths who steal the moon · Tenor, 2 Baritone, Bass – Bauer / Peasant · Bariton – Schultheiß, Wirt · Sprechrollen / Village Mayor, Innkeeper · speaking roles – Ein anderer Schultheiß · stumme Rolle / Another Village Mayor · silent role – Ein alter Mann, der Petrus heißt und den Himmel in Ordnung hält / An old man named St. Peter who keeps order in the sky · Bass – Ein kleines Kind, das den Mond am Himmel entdeckt · Sprechrolle / A small child who discovers the moon in the sky · speaking role – Leute, die in der Schenke zechen und sich den Mond stehlen lassen; Leute, die sich über den gestohlenen Mond freuen und die Toten begraben; Leute, die längst gestorben sind und die der Mond aufweckt · gemischter Chor, Kinderchor, kleine Soli / People who are drinking in the tavern and allow the moon to be stolen; people who are happy about the stolen moon and who bury the dead; people long since dead who are awakened by the moon · mixed chorus, children's chorus, small solo parts

**Orchester / Orchestra:** 3 (alle auch Picc.) · 3 (3. auch Engl. Hr.) · 3 (3. auch Bassklar.) · 2 (2. auch Kfg.) – 4 · 3 · 3 · 1 – P. S. (Glsp. · Crot. · Xyl. · Metallophon · Röhrengl. · Gläserpiel · Trgl. · versch. Beck. · gr. Tamt. · Tamb. · kl. Tr. · Rührtr. · gr. Tr. · Ratsche · Rute · Schlittenschellen · Kast. · Uhrgl.) (5 Spieler) – Hfe. · Cel. · Klav. · Harm. · Akk. · Zither – Str. –

**Auf der Bühne / Music on stage:** Wächterhr. (Tuba) – S. (Gl. · 3 Rührtr. · gr. Tr. · versch. Beck. · versch. Tamt. · Donnermasch. · Windmasch. · Blitzeinschlag) – Org.

90'

**Der Mond**

Fassung für Sänger, Chor, 2 Klaviere, Orgel und Schlagzeug (5 Spieler) (ad lib. auch Harmonium und Zither) von Friedrich K. Wanek (1985); diese Fassung ist nur für Schul- und Laienaufführungen bestimmt / Version for solists, chorus, 2 pianos, organ and percussion (5 musicians) (ad lib. also harmonium and concert zither) by Friedrich K. Wanek (1985); this version is only provided for school- and amateur-performances.

**Personen / Cast:** siehe oben / see above

**Orchester / Orchestra:** P. S. (Glsp. · Crot. · Röhrengl. · kl. Tr. · gr. Tr. · Rührtr. · Tamb. · Trgl. · Xyl. · Beck. · gr. Tamt. · Ratsche · Schelle · Uhrgl.) (5 Spieler) – Zith. ad lib. · Harm. (od. E-Org.) ad lib. · 2 Klav.

90'

Klavierauszug / Vocal Score (dt./engl.) ED 6529 · Studienpartitur / Study Score (dt.) ED 6481 · Libretto (dt.) BN 3639

---

**ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIERES**

**Uraufführung / World Premiere:** 5. Februar 1939 Bayerische Staatsoper München (D) · Dirigent / Conductor: Clemens Krauss · Inszenierung / Director: Rudolf Hartmann · Bühnenbild / Stage Design: Ludwig Sievers

**Österreichische Erstaufführung / Austrian Premiere:** 10. März 1955 · Graz (A) · Dirigent / Conductor: Maximilian Kojetinsky · Inszenierung / Director: Stefan Haag · Bühnenbild / Stage Design: Hr. Ludwig · Kostüme / Costume Design: Hr. Ludwig

**USA-Erstaufführung / USA Premiere:** 16. Oktober 1956 · New York, NY, City Opera (USA) · City Opera Company · Dirigent / Conductor: Joseph Rosenstock · Inszenierung / Director: Anna Sokolow · Kostüme / Costume Design: Leo van Witsen

**Belgische Erstaufführung / Belgian Premiere:** 14. Februar 1959 · Bruxelles, Theatre de la Monnaie (B) · Dirigent / Conductor: René Defosse · Inszenierung / Director: Roger Lefèvre · Bühnenbild / Stage Design: Roger Broe · Kostüme / Costume Design: Roger Broe

**Ungarische Erstaufführung / Hungarian Premiere:** 29. März 1961 · Budapest (H)

**Kroatische Erstaufführung / Croatian Premiere:** 16. Januar 1966 · Zagreb (HR) · Dirigent / Conductor: Boris Papandopulo

**Tschechische Erstaufführung / Czech Premiere:** 26. April 1966 · Liberec (CZ) · Dirigent / Conductor: Rudolf Vasata · Choreinstudierung / Chorus: Milan Uberek · Inszenierung / Director: Ivan Glanc · Choreographie / Choreography: Milan Uberek · Bühnenbild / Stage Design: Vratislav Habr · Kostüme / Costume Design: Jan Schmid

**Schweizer Erstaufführung / Swiss Premiere:** 11. Dezember 1966 · Bern, Stadttheater (CH) · Dirigent / Conductor: Max Sturzenegger · Inszenierung / Director: Edgar Kelling · Bühnenbild / Stage Design: Max Röthlisberger · Kostüme / Costume Design: Krista Recker

**Schwedische Erstaufführung / Swedish Premiere:** 28. Februar 1980 · Stockholm (S) · Dirigent / Conductor: Glenn Mossop · Inszenierung / Director: Donya Feuer · Bühnenbild / Stage Design: Ramon Cavaller · Kostüme / Costume Design: Carina Dangoor

**Kanadische Erstaufführung / Canadian Premiere:** 16. Mai 1994 · Ottawa (CDN) · Ottawa Symphony Orchestra

**Indonesische Erstaufführung / Indonesian Premiere:** 24. Mai 1994 · Jakarta, Taman Ismail Marzuki Art Center (ID) · Indonesisch-Europäisches Puppenspielfestival · Inszenierung / Director: Anton Bachleitner · Bühnenbild / Stage Design: Sven Hansen; Walter Frömel · Kostüme / Costume Design: Verena Maier · Marionettenbauer / String puppet Design: Sven Hansen – Gastspiel des Düsseldorfer Marionettentheaters / Guest performance of Düsseldorf Puppetry

**Französische Erstaufführung / French Premiere:** 7. April 1995 · Douai, Cie Théâtre à Venir (F)

**Japanische Erstaufführung / Japanese Premiere:** 1. Oktober 2005 · Hokkaido, Hoppoken Gakujutsu Joho Center (J) · Sapporo Shitsunai Kagekijo · Dirigent / Conductor: Makiki Tokioka

**Taiwanische Erstaufführung / Taiwanese Premiere:** 4. August 2017 · Taipei, National Theater (TW) · Taipei Symphony Orchestra · Dirigent / Conductor: Mei-Ann Chen









# Die Kluge

## INHALT

---

Lautes Klagen aus dem königlichen Kerker: Ein Bauer bejammert seine Dummheit. Auf dem Acker hatte er einen goldenen Mörser gefunden und ihn untertänig dem König gebracht. Die Bauern-tochter allerdings hatte ihren Vater gewarnt: Der König würde denken, der Bauer hätte den Stöbel unterschlagen, und den treudummen Mann einker- kern.

Die Klage des Bauern lässt den König aufhorchen. Neugierig geworden zitiert er die offenbar so kluge Bauerntochter herbei. Drei Rätsel will er ihr stellen. Löst sie diese, sollen sie und der Vater frei sein. Wider Erwarten weiß das Mädchen die Lösungen; der König ist so begeistert, dass er die Kluge auf der Stelle zur Frau nimmt.

Drei Strolche zerreißen sich das Maul über des Kö- nigs neue Frau, an deren Klugheit sie nicht so recht glauben. Umso besser, dass sich da eine gute Ge- legenheit ergibt, die neue Königin in Augenschein zu nehmen: Es gilt, vor dem König ein Lügenspiel auf- zuführen, mit dem der gut zahlende Mauleselmann den täppischen Eselmann um ein neugeborenes Fohlen prellen will. Der König, beim Zabelspiel ge- rade gegen die Gattin verlierend, spricht tatsächlich ein falsches Urteil – und das scheint nicht einmal der Königin aufzufallen. Feixend ziehen die Strol- che mit ihrem Lohn von dannen und besaufen sich ausgelassen.

Der Königin jedoch entging das Fehlurteil mitnich- ten. Nachts huscht sie zum Eselmann - und schon am nächsten Morgen sitzt der Betrogene vor dem Königsschloss und fischt mit einem Netz im Trocken- en. Auf die Frage des Königs, was dieses Treiben denn zu bedeuten habe, antwortet der Fischen- de: Wenn Maulesel jetzt schon gebären können, dann lässt sich gewiss auch auf dem Trockenen ein Fisch fangen. Der König errät sofort seine Frau hinter diesem Geschehen. Wütend wirft er sie aus dem Haus - jedoch nicht ohne zu erlauben, das ihr Liebste in einer Truhe mitzunehmen - was sie auch

## SYNOPSIS

---

Loud lament can be heard from the royal dungeon: a farmer bemoans his stupidity. He had discovered a golden mortar in his field and as a loyal subject brought it to the king. The farmer's daughter had however warned her father that the king would suspect that the farmer had kept the pestle and would throw him into jail.

The king pricks up his ears when he hears the farmer's groans. His curiosity awakened, he sum- mons the apparently so clever farmer's daughter. He presents her with three puzzles: if she can solve them, both she and her father will go free. Against all expectations, the daughter solves all three chal- lenges and the king is so enthralled that he imme- diately takes this clever young woman as his wife.

Three tramps are bad-mouthing the king's new wife, not believing that she is really as clever as she seems. This is all the better as a new opportuni- ty arises to put the new queen on the spot: they plan to tell the king a tall story in which the rich mule man is attempting to do the scatter-brained donkey man out of a foal. The king who has just lost a board game against his wife passes a false judgement – and the queen doesn't even appear to have noticed this. Grinning all over their faces, the tramps depart with their reward and get rolli- ckingly drunk.

The queen did however realise that the judgement was false. She rushes over to the donkey man at night – and the next morning, the injured party is sitting in front of the royal palace and is fishing with a net on dry land. When asked by the king what he is doing, this is his response: if mules are now able to give birth to foals, then it must be equally possible to catch a fish on dry land. The king im- mediately suspects that his wife is behind this. In his rage, he throws her out of the palace, but per- mits her to take whatever she treasures the most with her in a chest which she then proceeds to do: she gives her husband a sleeping draught, has the

macht: Sie verabreicht ihrem Gatten einen Schlaftrunk, lässt den Schlummernden in die Truhe legen und zieht mit ihm vom Schloss. Als der König am nächsten Morgen erwacht, muss er eingestehen, dass ihm seine Frau an Klugheit weit überlegen, ja überhaupt die Klügste ist. Sie winkt bescheiden ab: Nicht Klugheit bestimmte ihr Handeln – die Liebe war's.

## KOMMENTAR

---

Aus zwei Quellen speist sich die Gestaltung von Orffs *Kluge*: aus dem internationalen Märchen vom König und der schlaun Bauerntochter sowie aus Karl Simrocks Sprichwörtersammlung *Deutsche Sprichwörter*, die Orff Anfang der 40er Jahre in die Hände fiel. Schon beim ersten Blick in den Band wirkten zahlreiche Sprüche so suggestiv auf den Komponisten, dass er daraus spontan einige Szenen gestaltete. In der Folge entwickelte er mithilfe dieser Sammlung einen herben, kernigen Knittelvers-Sprachstil, der dem geplanten Stil der Musik adäquat entsprach. Überdies entstand aus der Spruchsammlung eine tragende Figurengruppe des Stücks: die Bande der drei Strolche, die als Gegenpol zur Welt des Königs agiert und die Handlung rasant vorantreibt.

Genauso wie Orff in den *Carmina Burana* seinen musikalischen Stil gefunden hatte, fand er mit der *Klugen* seinen bühnendramatischen: holzschnittartige Szenen, die unmittelbar aus der pointierten, klangvollen Sprache erwachsen und zusammen mit einer volksliedhaft anmutenden Musik eine spontane Bühnenwirkung ergeben. Diese wird noch unterstützt durch die Idee, das Stück auf einer Simultanbühne spielen zu lassen und damit einen stringenten Handlungsablauf zu gewährleisten.

sleeper laid in the chest and takes him with her when she leaves the palace. When the king awakes the next morning, he has to admit that his wife is streets ahead of him in cleverness and is ultimately the most intelligent person in the whole world. She shakes her head modestly: it was not cleverness which governed her actions, but love.

## COMMENTARY

---

Orff's *Die Kluge* takes its origins from two sources: the international fairy tale of the king and the clever farmer's daughter and Karl Simrock's collection of German proverbs *Deutsche Sprichwörter* which Orff laid hands on in the 1940s. On first glance, numerous proverbs immediately triggered off the composer's imagination and he immediately set to work on creating several scenes. Inspired by the proverbs, he developed an austere, pithily doggerel verse style which corresponded closely to the imagined style of the music. Additionally, the collection of proverbs sparked off the creation of the main character group of the work: the gang of three tramps as an opposite pole to the king who greatly accelerate the action of the plot.

Just as Orff succeeded in discovering his musical style in *Carmina Burana*, *Die Kluge* led to the discovery of his dramatic theatre style: scenes quasi in the form of woodcuts, originating out of trenchant, sonorous language which in combination with music in a folk-song style produced a spontaneous dramatic effect. This is reinforced by the concept of presenting the work on a split stage to ensure the taut unfolding of the plot.

**WERKINFORMATIONEN / FACTS**

---

**Die Kluge**

Die Geschichte von dem König und der klugen Frau  
(1942)

Libretto vom Komponisten nach dem Märchen „Die kluge Bauerntochter“ der Gebrüder Grimm  
Englische Übersetzung von Gerhard Lenssen (dt./engl.)

**Personen / Cast:** Der König / The King · Bariton – Der Bauer / The Peasant · Bass – Des Bauern Tochter / The Peasant's Daughter · Sopran – Der Kerkermeister / The Gaoler · Bass – Der Mann mit dem Esel / The Donkey Man · Tenor – Der Mann mit dem Maulesel / The Mule Man · Bariton – Drei Strolche / Three Tramps · Tenor, Bariton, Bass

**Orchester / Orchestra:** 3 (alle auch Picc.) · 3 (3. auch Engl. Hr.) · 3 (2. auch Bassklar., 3. auch Es-Klar.) · 2 · Kfg. · 4 · 3 · 3 · 1 – P. (auch 1 kl. P.) S. (Glsp. · Crot. · Röhrengl. · Trgl. · versch. Beck. · Tamt. · Tamb. · 2 kl. Tr. · Rührtr. · gr. Tr. · Steinspiel · Sandrasseln · Ratsche · Schelle · Kast.) (4 Spieler) - Hfe. · Cel. · Klav. - Str. –

**Auf der Bühne / On stage:** 3 Trp. - S. (kl. Gl. · versch. Tr. · kl. hellklingende Tr.) - Org.

90'

Klavierauszug / Vocal Score (dt./engl.) ED 2868 · Partitur / Full Score (dt./engl.) ED 6631 · Studienpartitur / Study Score (dt.) ED 4580 · Libretto (dt.) BN 3636-60

**KLEINERE FASSUNGEN / SMALLER VERSIONS**

---

**Die Kluge**

Reduzierte Fassung für 15 Instrumentalisten von Wilfried Hiller und Paul Leonhard Schäffer  
(2018–2019)

**Orchester / Orchestra:** 1 (auch Picc.) · 1 (auch Engl. Hr.) · 1 (auch Bassklar.) · 1 (auch Kfg.) · 1 · 1 · 1 · 0 - P. (auch 1 kl. P.) S. (Glsp. · Crot. · Röhrengl. · Trgl. · versch. Beck. · Tamt. · Tamb. · 2 kl. Tr. · Rührtr. · gr. Tr. · Steinspiel · Sandrasseln · Ratsche · Schelle · Kast.) (2 Spieler) - Klav. (auch Cel. und Org., kann ggf. durch Synthesizer und/oder Zuspielband ersetzt werden) - Str. (min. 1 · 1 · 1 · 1 · 1, max. 5 · 4 · 3 · 2 · 1)

**Die Kluge**

Fassung für Sänger, 2 Klaviere und Schlagzeug (4 Spieler) von Friedrich K. Wanek (1980);  
diese Fassung ist nur für Schul- und Laienaufführungen bestimmt

**Orchester / Orchestra:** P. (auch 1 kl. P.) S. (Glsp. · Crot. · Xyl. · Röhrengl. · Trgl. · versch. Beck. · Tamt. · Tamb. · 2 kl. Tr. · Rührtr. · gr. Tr. · 2 Sandrasseln · Ratsche · Schelle · Kast. · kl. Steinplatte) (4 Spieler) - 2 Klav. –

**Auf der Bühne / On stage:** kl. Gl. · kl. hellklingende Tr. –

**Hinter der Bühne / Behind the scene:** versch. Tr.

---

**ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIERES**

- Uraufführung / World Premiere:** 20. Februar 1943 Städtische Bühnen Frankfurt am Main, Opernhaus (D) · Dirigent / Conductor: Otto Winkler · Inszenierung / Director: Günther Rennert · Bühnenbild / Stage Design: Helmut Jürgens
- Österreichische Erstaufführung / Austrian Premiere:** 1. April 1944 · Graz, Opernhaus (A) · Dirigent / Conductor: Romanus Hubertus · Inszenierung / Director: Rudolf Meyer
- USA-Erstaufführung / USA Premiere:** Dezember 1949 · Cleveland, Ohio (USA) · Dirigent / Conductor: Theodore Bloomfield · Inszenierung / Director: Benno Frank – Reduzierte Fassung
- Schwedische Erstaufführung / Swedish Premiere:** 11. Januar 1951 · Stockholm (S) · Dirigent / Conductor: Herbert Sandberg · Inszenierung / Director: Bengt Petterson
- Schweizer Erstaufführung / Swiss Premiere:** 5. März 1951 · Zürich, Stadttheater (CH) · Dirigent / Conductor: Viktor Reinhausen · Inszenierung / Director: Rudolf Hartmann · Bühnenbild / Stage Design: Max Röthlisberger · Kostüme / Costume Design: Max Röthlisberger
- Niederländische Erstaufführung / Dutch Premiere:** 16. Dezember 1951 · Utrecht, Stadsschouwburg (NL) · Dirigent / Conductor: Chris Burgers · Inszenierung / Director: Cees Laseur · Bühnenbild / Stage Design: Hans van Norden
- Finnische Erstaufführung / Finnish Premiere:** 1952 · Helsinki (FIN)
- Türkische Erstaufführung / Turkish Premiere:** November 1955 · Ankara (TR) · Dirigent / Conductor: Helmut Schäfer · Inszenierung / Director: Aydin Gün · Bühnenbild / Stage Design: Ulrich Damrau
- Belgische Erstaufführung / Belgian Premiere:** 26. Januar 1957 · Antwerpen, Koninklijke Vlaamse Opera (B) · Inszenierung / Director: Antoon van de Welde
- Spanische Erstaufführung / Spanish Premiere:** 12. April 1958 · Barcelona, Gran Teatre del Liceu (E) · Dirigent / Conductor: José Sabater · Bühnenbild / Stage Design: Bartolomé Llongueras · Kostüme / Costume Design: Bartolomé Llongueras
- Japanische Erstaufführung / Japanese Premiere:** 28. Oktober 1958 · Tokyo (J) · Musashino Academia Musicae Tokyo · Dirigent / Conductor: Paul Cadow · Inszenierung / Director: Alfred Borchardt
- Italienische Erstaufführung / Italian Premiere:** 19. Februar 1959 · Venezia, Teatro La Fenice (I) · Dirigent / Conductor: Walter Born · Inszenierung / Director: Siegmund Skraup · Bühnenbild / Stage Design: Heinrich Mager · Kostüme / Costume Design: Ellen-Carola Carstens – Gastspiel des Staatstheaters Karlsruhe / Guest performance of Staatstheater Karlsruhe
- Britische Erstaufführung / UK Premiere:** 1. Juli 1959 · London, Sadler's Wells Theatre (UK) · New Opera Company · Dirigent / Conductor: Brian Priestman · Inszenierung / Director: Colin Graham
- Tschechische Erstaufführung / Czech Premiere:** 20. Februar 1960 · Olomouc (CZ) · Dirigent / Conductor: Pavel Pokorný · Inszenierung / Director: Erwin Brugge · Bühnenbild / Stage Design: Oldrich Simáček
- Slowakische Erstaufführung / Slovakian Premiere:** 4. März 1961 · Bratislava (SK) · Dirigent / Conductor: Gerhard Auer · Inszenierung / Director: Miroslav Fischer · Bühnenbild / Stage Design: Ján Hanák · Kostüme / Costume Design: Ludmilla Purkynová

**Argentinische Erstaufführung / Argentinian Premiere:** 15. April 1961 · La Plata, Teatro Argentino (RA) · Dirigent / Conductor: Roberto Kinsky · Inszenierung / Director: Martin Eisler · Bühnenbild / Stage Design: José L. Eiras

**Dänische Erstaufführung / Danish Premiere:** Mai 1961 · København, Det Kongelige Teater (DK) · Dänische Ballett- und Musikfestspiele 1961 · Dirigent / Conductor: John Frandsen · Inszenierung / Director: Torben Anton Svendsen

**Serbische Erstaufführung / Serbian Premiere:** 1962 · Novi Sad (SRB)

**Brasilianische Erstaufführung / Brazilian Premiere:** 17. Februar 1962 · São Paulo (BR) · Orquesta Sinfonica do Colégio Musical · Dirigent / Conductor: Mario Ferraro – konzertante Aufführung / concert performance

**Französische Erstaufführung / French Premiere:** 28. April 1963 · Paris, Théâtre des Nations (F) · Dirigent / Conductor: Martin Mälzer · Inszenierung / Director: Karlheinz Gutheim · Bühnenbild / Stage Design: Kurt Horres · Kostüme / Costume Design: Jürgen Dreier – Gastspiel der Städtischen Bühnen Lübeck / Guest performance of Städtische Bühnen Lübeck

**Ungarische Erstaufführung / Hungarian Premiere:** 10. Mai 1964 · Budapest (H) · Dirigent / Conductor: Lukács Ervin · Inszenierung / Director: Mikó András

**Pakistanische Erstaufführung / Pakistani Premiere:** 4. November 1964 · Lahore, Goethe-Institut (PAK) · Gerhard Lenssen als „Ein-Mann-Theater“ / performed as “one man show” by Gerhard Lenssen – konzertante Aufführung / concert performance

**Polnische Erstaufführung / Polish Premiere:** 13. Juni 1970 · Poznań, Pánstwowa Opera (PL) · Dirigent / Conductor: Mieczysław Nowakowski · Inszenierung / Director: Slawomir Zerdzicki · Bühnenbild / Stage Design: Andrzej Sadowksi

**Griechische Erstaufführung / Greek Premiere:** 31. Januar 1982 · Athens, Greek National Opera (GR) · Dirigent / Conductor: Dimitri Agrafiotis · Inszenierung / Director: Sergios Vafiadis · Bühnenbild / Stage Design: Iannis Karidis

**Estnische Erstaufführung / Estonian Premiere:** 14. Dezember 2001 · Tallinn, Rahvusoooper Estonia (EST) · Dirigent / Conductor: Aivo Valja · Inszenierung / Director: Neeme Kuningas · Bühnenbild / Stage Design: Hardi Volmer

**Uraufführung der reduzierten Fassung für 15 Instrumentalisten / World Première of the reduced version for 15 instrumentalists:** 2. Oktober 2019 · München, Gärtnerplatztheater (D) · Dirigent / Conductor: Andreas Kowalewitz · Inszenierung / Director: Lukas Wachernig · Bühnenbild und Kostüme / Stage and Costume Design: Stephanie Thurmair





# Ein Sommernachtstraum

## INHALT

Mitten in die Hochzeitsvorbereitungen von Herzog Theseus platzt der Athener Egeus; hinter sich her zerrt er seine Tochter Hermia. Diese weigert sich, den vom Vater vorgesehenen Demetrius zu heiraten und riskiert hierfür Kopf und Kragen: Im Fall einer definitiven Weigerung droht ihr nämlich lebenslang die Klosterzelle – so der Urteilsspruch des Herzogs.

In höchster Verzweiflung stimmt Hermia der Idee des heißgeliebten Lysander zu, nachts mit ihm zu fliehen. Einzige Mitwisserin dieses Plans ist Hermias Freundin Helena, ehemals Braut von Demetrius. Voller Hoffnung, Demetrius damit zurückzugewinnen, verrät sie diesem den Fluchtplan des Liebespaars. Aber Helenas Wunschtraum zerbricht: Demetrius kehrt nicht wieder in ihre Arme zurück, sondern beschließt, das flüchtende Paar zu verfolgen.

Mit Einbruch der Nacht stolpern die beiden Paare in den Athener Forst. Bald jedoch gibt es weitere Gäste: Handwerker treffen sich, um ein Theaterstück für die Hochzeit des Herzogs einzustudieren, und da schwirrt auch noch Elfenkönig Oberon umher, schnaubend über seine Gattin Titania – weigert sich die Elfenkönigin doch vehement, dem Gatten ihren indischen Lieblingsknaben abzutreten.

Unwissentlich werden die vier Athener und die Handwerksburschen in den Rosenkrieg des Elfenpaares hineingezogen. Ein gutes Stück trägt freilich Oberons Diener Droll dazu bei, wirbelt er doch regelmäßig die Aufträge seines Herrn durcheinander. Und so hat Oberon alle Hände voll zu tun, damit sich am Ende die rechten Paare finden, die kopfflos gewordenen Handwerker ihr Theaterstück in Ruhe proben können und er selbst mit seiner Gattin wieder Frieden geschlossen hat.

Zur finalen Hochzeit des Herzogspaares, der sich die vier frischgebackenen Brautleute mit ihrem Jawort anschließen, stellen sich auch die Handwerker mit

## SYNOPSIS

In the middle of preparations for the wedding of Duke Theseus, the Athenian Egeus hurries onto the scene, dragging his daughter Hermia behind him. The latter steadfastly refuses to marry Demetrius who has been chosen by her father, thereby putting her life in jeopardy: in the case of a definite refusal, according to the Duke's judgement, she risks spending the remainder of her life closeted in a nunnery cell.

In utter desperation, Hermia agrees to the plan of her beloved Lysander to flee with him by night. The only person additionally aware of this plan is Hermia's friend Helena, formerly the fiancée of Demetrius. In the hope of regaining his affections, she tells him of the lovers' escape plan. Helena's dream does however not come true: Demetrius does not return into her arms, but instead plans to follow the fleeing couple.

Once night falls, both pairs stumble around in the forest of Athens. They are soon joined by further guests: a group of craftsmen convene in the forest to rehearse a theatre play for the Duke's wedding and Oberon, the king of the elves, is also whirring around, snorting at his spouse Titania who vehemently refuses to relinquish her favourite Indian boy to her husband.

Unwittingly, the four Athenians and the rude mechanicals are caught up in the marital quarrel between the elfin couple, whereby Oberon's servant Droll has a not insignificant part in this situation by regularly misinterpreting his master's orders. Oberon therefore has the difficult task of ensuring that the right couples ultimately find one another, the panic-stricken mechanicals can rehearse their play in peace and that he can become reconciled with his wife Titania.

At the concluding wedding of the ducal pair, bride and bridegroom are joined by the two recently engaged couples who also wish to exchange their

ihrem Theaterstück ein. Und Schlag Mitternacht huscht selbst Oberon herbei, den jungen Paaren unbemerkt seine Glückwünsche zu überbringen.

## KOMMENTAR

---

Shakespeares Gedanken- und Szenengut blitzt in zahlreichen Facetten von Orffs Werk auf, sei es in den vier Burschen des *Monds*, in den Strolchen der *Klugen*, in der Hexenszene der *Bernauerin* oder in den Soldatensequenzen des *Osterspiels* (um nur einige Beispiele zu nennen).

Zeitlebens hat der Komponist sich mit dem englischen Dichter befasst, vor allem mit dessen *Ein Sommernachtstraum*. Bei seiner Beschäftigung mit diesem Werk ging es Orff von Anfang an vornehmlich darum, das Abgründige in Shakespeares Dichtung wieder stärker hervorzuheben. Nur ein einfaches Simultanspielgerüst sollte Spielfläche sein, die Musiker zum Teil auf der Bühne platziert und ins Spielgeschehen einbezogen sowie dem klangvollen Shakespeare-Wort Primat vor der Musik gelassen werden. Orff sah in diesem Werk weniger eine romantische Traumwelt als vielmehr eine Welt, in der elementare Kräfte regieren – also letztlich ein gefährliches Marivauxsches Spiel von der Macht des Eros.

Die Musik soll dabei Akzente setzen, das Bühnengeschehen kraftvoll kolorieren, Stichworte bzw. -klänge geben, Raum schaffen für Bewegung, also den Handlungsimpuls für die Darsteller in sich tragen.

wedding vows and additionally by the mechanicals with their theatre play. What is more, on the stroke of midnight, Oberon makes a hasty appearance unnoticed by the young couples to offer his congratulations.

## COMMENTARY

---

Shakespeare's concepts and stage settings are intermittently visible in numerous facets of Orff's works, ranging from the four young men in *Der Mond*, the vagabonds in *Die Kluge*, in the witches' scene in *Bernauerin* and the soldiers in the *Easter play* (to mention only a few).

All his life, the composer had been fascinated by the English playwright, particularly his comedy *A Midsummer Night's Dream*. Right from the beginning of his work on this text, Orff chiefly concentrated on bringing the darker aspect of Shakespeare's poetry back to the fore. The work was to be performed within a simple simultaneous space with scaffolding; a number of musicians were placed onstage, also becoming involved in the action, and the sonorous language of Shakespeare would take priority over the music. Orff viewed this work less as a romantic world of dreams and more as a space governed by elementary powers – ultimately a hazardous Marivauxian game reflecting the power of Eros.

The music was conceived to emphasise individual features, bring vivid colouring to the action onstage, provide keywords and keynotes and provide room for manoeuvre rather than overpowering the resounding language of Shakespeare: this was music which inherently contained the impulse for action on the part of the performers.

## WERKINFORMATIONEN / FACTS

**Ein Sommernachtstraum**

Schauspiel von William Shakespeare

Nach der Übersetzung von August Wilhelm Schlegel eingerichtet von Carl Orff

(erste Fassung 1917, endgültige Fassung 1962 / first version 1917, final version 1962)

(dt.)

**Personen (Schauspieler) / Cast (actors):** Theseus, Herzog von Athen / Theseus, Duke of Athens – Egeus, Vater der Hermia / Egeus, father of Hermia – Lysander, Liebhaber der Hermia / Lysander, in love with Hermia – Demetrius, Liebhaber der Hermia / Demetrius, in love with Hermia – Philostrate, Aufseher der Lustbarkeiten am Hofe des Theseus / Philostrate, Master of the Revels – Squenz, der Zimmermann / Peter Quince, carpenter – Schnock, der Schreiner / Snug, joiner, plays Lion – Zettel, der Weber / Nick Bottom, weaver, plays Pyramus – Flaut, der Bälgenflicker / Francis Flute, bellows-mender, plays Thisbe – Schnauz, der Kesselflicker / Tom Snout – tinker, plays Wall – Schlucker, der Schneider / Robin Starveling – tailor, plays Moonshine – Hippolyta, Königin der Amazonen, mit Theseus verlobt / Queen of the Amazons, betrothed to Theseus – Hermia, Tochter des Egeus, in Lysander verliebt / Hermia, daughter of Egeus, in love with Lysander – Helena, in Demetrius verliebt / Helena, in love with Demetrius – Oberon, König der Elfen / Oberon, King of the Fairies – Titania, Königin der Elfen / Titania, Queen of the Fairies – Droll, ein Elf / Robin Goodfellow/Puck, servant to Oberon – Bohnenblüte, Spinnweb, Motte, Senfsamen, Elfen – Peaseblossom, Cobweb, Moth, Mustardseed, fairy servants – Pyramus, Thisbe, Wand, Mondschein, Löwe (Rollen in dem Zwischenspiel, das von den Rüpeln dargestellt wird) / Pyramus, Thisbe, Wall, Moonshine, Lion (roles in the intermezzo played by the mechanicals) – Andere Elfen im Gefolge des Königs und der Königin / Other fairies in the entourage of Oberon and Titania – Gefolge des Theseus und der Hippolyta / Entourage of Theseus and Hippolyta – Musikanten / Musicians

**Orchester vor der Bühne (möglichst verdeckt) / Orchestra in front of stage (preferably hidden):** 3 (alle auch Picc.) · 0 · 2 (1. auch Es-Klar., 2. auch Bassklar.) · 0 – 3 · 0 · 0 · 0 – P. S. (Glsp. · Crot. · Xyl. · Bassxyl. · Marimba · Metallophon · Gläserspiel · Röhrengl. · Trgl. · Beckenpaar · hg. Beck. · Tamt. · Tamb. · 2 Bong. · kl. Tr. · gr. Tr. · 3 Holzbl. · Angklung · Bambusstäbe · Guiro · Rassel · Peitsche) (4-5 Spieler) – Hfe. · Cel. · Klav. (auch 4hd.) · Org. – Str. (6 · 0 · 3 · 3 · 3)

**Orchester auf der Bühne (teilweise auch hinter der Bühne oder auf Band) / Orchestra on stage (partly also backstage or audio recorded):** 3 Tr. – Rüpelorchester: 2 Klar. in C · 2 Tr. · Pos · S. (kl. Tr. · gr. Tr. · Beck.) · 1 Kb.

**Hinter der Bühne / Backstage:** Schlitztr. · gr. Muschelhr. · Windmasch.

**Teilweise ad. lib. auf Band / Partly ad lib. or audio recorded:** Kinder-, Frauen- und Männerstimmen / Child voices, female voices, male voices · Chor – 3 Picc. – P. S. (Glsp. · Crot. · Xyl. · Bassxyl. · Marimba · Glasglockenspiel · Trgl. · Beck. · Tamt. · Tamb. · Sistrum · Bong. · 3 Holzbl. · Angklung · Bambusstäbe) – Cemb. · Klav. · Org. · Handharm. – Kb.

125'

Klavierauszug / Vocal Score ED 3992

**ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIERES**

---

**Uraufführung der endgültigen Fassung / World Première of the final version:** 12. März 1964 Württembergische Staatstheater Stuttgart (D) · Dirigent / Conductor: Klaus Nagora · Inszenierung / Director: Dietrich Haugk · Ausstattung / Stage and Costume Design: Roman Weyl

**USA-Erstaufführung (der vorletzten Fassung) / USA Première (of the penultimate Version):** 19. Juli 1956 · Ellenville, NY (USA) · Empire State Music Festival 1956 · Dirigent / Conductor: Leopold Stokowski · Inszenierung / Director: Basil Langton · Bühnenbild / Stage Design: Frederick Kiesler

**Österreichische Erstaufführung (endgültige Fassung) / Austrian Première (final version):** 21. Mai 1965 · Wien, Volkstheater (A) · Dirigent / Conductor: Robert Leukauf · Inszenierung / Director: Leon Epp · Bühnenbild / Stage Design: Hubert Aratym · Kostüme / Costume Design: Hubert Aratym – Tonband-Einspielung der Wiener Symphoniker / performed half playback using a recording of Vienna Philharmonic

# Die Bernauerin

## INHALT

In einer Augsburger Badstube lernt um 1428 der bayerische Herzogssohn Albrecht die Badmagd Agnes Bernauer kennen. Es ist Liebe auf den ersten Blick, und ohne Zögern heiraten die beiden. Albrechts Vater Herzog Ernst jedoch widersetzt sich dieser Ehe aus Standesgründen vehement und auch im einfachen Volk wird die Verbindung Albrechts nicht nur wohlwollend aufgenommen: Die Meinungen der Stammtischbrüder in einer Münchner Schänke reichen von Zustimmung über Misstrauen bis zu wütendem Widerspruch. Albrecht und Agnes ziehen sich vor allem auf das Straubinger Herzogsschloss zurück.

Die Heirat der beiden zeitigt jedoch zunehmend auch öffentliche Unruhe: Im Volk munkelt man, dass Albrechts Zwist mit dem Vater politische Folgen haben könnte. Auch Agnes selbst sieht die Zukunft gefährdet; und als Albrecht für einige Tage das Schloss verlassen muss, bittet sie ihn inständig, nicht lange fortzubleiben.

Agnes' dunkle Vorahnung bestätigt sich: In der Münchner Kanzlei von Albrechts Vater sinniert der Kanzler mit gemischten Gefühlen über das Todesurteil, das Herzog Ernst gegen Agnes verfügt hat. Und andernorts in München versucht ein geifernder Mönch, die Gläubigen gegen die Bernauerin aufzuhetzen; er wird aber von Anhängern Albrechts zum Schweigen gebracht.

Doch umsonst: Kaum hat Albrecht das gemeinsame Schloss verlassen, bricht das Unheil über Agnes herein: Zu mitternächtlicher Stunde dringen Herzog Ernsts Häscher in ihr Schlafgemach und reißen sie aus dem Bett, um sie vor den gedungenen Richter zu zerren. Ihr wird kurzer Prozess gemacht; und als man sie zu Straubing in der Donau ertränkt, begeifern sensationslüsterne Hexen die Hinrichtung. Albrecht ist dermaßen erbittert über den Mord, dass er beschließt, München dem Erdboden gleichzumachen; schon steht er vor den Toren der Stadt.

## SYNOPSIS

In a bath house in Augsburg, Albrecht, the son of a Bavarian count, makes acquaintance with the bath maidservant Agnes Bernauer around the year 1428. It is love at first sight and they get married without delay. Albrecht's father Duke Ernst opposes this marriage however for reasons of social status and even the common people do not all approve of this union: comments among the regulars in a Munich tavern range from agreement via mistrust to furious opposition. What is more, the Albrecht and Agnes take up residence in the Duke's castle at Straubing. The couple's marriage however also have public consequences: according to rumours among the people on the street, Albrecht's dispute with his father could have political implications. Agnes also does not see the future as being all too positive and when Albrecht has to leave the palace for a few days, she entreats him not to be away too long.

Agnes's dark forebodings are confirmed: in Albrecht's father's chancellery in Munich, the chancellor is contemplating the death sentence pronounced by Duke Ernst for Agnes with mixed feelings. And elsewhere in Munich, a raging monk is attempting to turn religious believers against Agnes, but is silenced by supporters of Albrecht.

This is however all in vain. Albrecht has hardly left the castle when disaster strikes: Duke Ernst's bailiffs break into Agnes's bedchamber at midnight and pull her out of bed to bring her to the judge. She is given short shrift and when she is drowned in the Danube in Straubing, sensation-seeking witches are looking on gleefully.

Albrecht is so embittered over the murder that he resolves to raze Munich to the ground and hurries to the gates of the city. At the last minute however, messengers bring him the news that his father has died and that he is now Duke of Bavaria. Profoundly shocked, the young man accepts his fate





In letzter Sekunde jedoch überbringen ihm Boten die Nachricht, dass sein Vater verstorben und er selbst jetzt Herzog von Bayern geworden sei. Erschüttert fügt der junge Mann sich in sein Schicksal; ja, die tote Gattin selbst scheint ihn zu bestärken: Gleich einer himmlischen Vision erscheint Agnes' Gestalt in den Wolken.

## KOMMENTAR

---

Als Orffs Tochter Godela 1942 ein Engagement ans Bayerische Staatsschauspiel bekam, wurde ihr die Titelrolle in Hebbels Drama *Agnes Bernauer* anvertraut. Da sie klagte, zu der sentimental gezeichneten Figur nur schwer Zugang zu finden, las Orff Hebbels Werk selbst und beschloss, eine eigene Version zu schreiben. Der Komponist wollte den Stoff in Kombination mit der urbayerischen Sprache, die er in Johann Andreas Schmellers bekanntem *Bayerischen Wörterbuch* fand, zu einem ganz und gar bayerischen Stück formen – wobei er mit der Neubildung von Worten sogar über Schmellers Buch hinausging.

Einen weiteren Einfluss auf das für Schauspieler konzipierte Werk nahm eine Handschrift aus dem 15. Jahrhundert, das *Liederbuch der Clara Hätzerlin* (Augsburg 1471). Mit seinen über 2000 Gedichten gab es Orff wertvolle Anregungen und wirkte tiefgreifend auf die Badstuben-, die Hexen- und die Schlafkammerszene ein.

Stark strukturbildend für das balladenhafte Werk sind die geradezu antikischen Chorszenen: So rekurrieren die Hexen auf die antike Teichoskopie. *Die Bernauerin* steht somit am Wendepunkt in Orffs Schaffen: Sie deutet bereits auf die Griechendramen des Komponisten hin.

and even his deceased wife seems to support him: the figure of Agnes appears as a heavenly vision in the sky.

## COMMENTARY

---

When Orff's daughter Godela was engaged by the Bayerische Staatsschauspiel theatre in 1942, she was given the title role in Hebbel's drama *Agnes Bernauer*. As the actress complained that she found it difficult to identify with this sentimental figure in the play, Orff also read Hebbel's work and resolved to write his own version of the drama. The composer aimed to combine this plot with original Bavarian dialect which he had come across in Johann Andreas Schmeller's well-known Bavarian dictionary *Bayerisches Wörterbuch* to create a piece of genuine Bavarian theatre. With his innovative word creations, he even went far beyond the scope of Schmeller's dictionary.

A further influence of the work intended for theatre players originated from a manuscript dating from the fifteenth century, entitled *Liederbuch der Clara Hätzerlin* (Augsburg 1471). The collection of over 2000 poems provided Orff with valuable inspiration and had a profound influence on the scenes in the bath house, the witches as bystanders and in the bedchamber. The chorus scenes with overtones of antiquity lend the balladesque work a clear structure: the witches hark back to the teichoscopy of antiquity. *Die Bernauerin* hereby represents a turning point in Orff's career, pointing towards the Greek dramas in the composer's later phase.

## WERKINFORMATIONEN / FACTS

**Die Bernauerin**

Ein bairisches Stück

Libretto vom Komponisten

(1946)

(dt.)

**Personen (Schauspieler) / Cast (actors):** Der Ansager / The Announcer – Albrecht, Herzog in Baiern und Graf zu Voheburg / Albrecht, Duke of Bavaria and Count of Voheburg – Drei junge Adelige, Albrechts Freunde / Three young Aristocrats, Albrecht's friends – Kaspar Bernauer, Bader zu Augsburg / Kaspar Bernauer, Barber-surgeon at Augsburg – Agnes Bernauer, Badmagd und Riberin, später Duchessa / Agnes Bernauer, Maidservant, later Duchessa – Badgäste beim alten Bernauer / Guests of the old Bernauer – Ein welscher Spielmann / A french Minstrel – Bürger von München / Burghers of München – Der Kanzler vom Herzog Ernst / The Chancellor of Duke Ernst – Hauptmann und Reisige / Captain and Soldiers – Richter und Häscher / Judges and Pursuers – Ein Mönch / A Monk – Eine junge Dienerin / A young Maidservant – Volk / Folk – Kriegsvolk / Soldiers – Hexen / Witches –

**Im Orchester, später hinter der Bühne / In the pit, later backstage:** Solo-Tenor –

**Hinter der Bühne, später auf der Bühne / Backstage, later on the scene:** gr. gem. Chor / large mixed chorus –

**Aus der Höhe / from the high:** Solo-Sopran

**Orchester / Orchestra:** 3 (3. auch Picc.) · 3 (2. u. 3. auch Engl. Hr.) · 3 (3. auch Es-Klar.) · Bassklar. · 2 · Kfg. – 4 · 3 · 3 · 1 – P. S. (2 Glsp. · Crot. · Xyl. · Bassxyl. · Metallophon · Röhrengl. · Trgl. · 3 Beck. · versch. Tamt. · 3 kl. Tr. · Holzschlitztr. · gr. Tr. · Ratsche · Kast. · 8-10 Rasseln) – Hfe. · Cel. · 2 Klav. – Str. –

**Hinter der Bühne / Backstage:** S. (2 Gl. · gr. Tamt. · mind. 6 kl. Tr. · mind. 3 Rührtr. · gr. Tr.) – 2 Klav. · Org.

**100'**

Klavierauszug / Vocal Score ED 3997 · Studienpartitur / Study Score ED 6856 · Libretto BN 3632-30

## ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIERES

**Uraufführung / World Premiere:** 15. Juni 1947 Württembergische Staatstheater Stuttgart (D) · Dirigent / Conductor: Bertil Wetzelsberger · Inszenierung / Director: Reinhard Lehmann · Bühnenbild / Stage Design: Wilhelm Reinking

**Österreichische Erstaufführung / Austrian Premiere:** 1. Februar 1955 · Wien, Volksoper (A) · Dirigent / Conductor: Heinrich Hollreiser · Inszenierung / Director: Adolf Rott · Bühnenbild / Stage Design: Robert Kautzky

**Schweizer Erstaufführung / Swiss Premiere:** 26. Januar 1958 · Bern, Stadttheater (CH) · Dirigent / Conductor: Otto Osterwalder · Inszenierung / Director: Stephan Beinl · Bühnenbild / Stage Design: Lois Egg · Kostüme / Costume Design: Elisabeth Nillius

**USA-Erstaufführung / USA Premiere:** 1968 · Kansas City, KS, University of Missouri (USA) · Dirigent / Conductor: William Fischer · Inszenierung / Director: Fritz André Kracht · Bühnenbild / Stage Design: Morton Walker · Kostüme / Costume Design: Vincent Scassellati

**Italienische Erstaufführung / Italian Premiere:** 9. Juni 1989 · Neumarkt, Unterdorf (I) · Freilichtspiele 1989 · Dirigent / Conductor: Sigi Schwab · Inszenierung / Director: Carl F. Pichler · Bühnenbild / Stage Design: Gabriele Jaenecke · Kostüme / Costume Design: Gabriele Jaenecke

**Russische Erstaufführung / Russian Premiere:** 1. Oktober 2005 · Nizhny Novgorod (RUS) · Philharmonic Orchestra of Nizhny Novgorod · Dirigent / Conductor: Alexander Skulsky – konzertante Aufführung / concert performance

# Astutuli

## INHALT

Die Superschlaunen der Welt gilt's über den Tisch zu ziehen! Wie? Man lädt marktschreierisch zu einem Spektakel. Und vom Bürgermeister bis zum Pöbel des Städtchens kommen sie auch schon gerannt. Trickreich lügen der Gagler und seine Spießgesellen ihrem Publikum ein Wolkenkuckucksheim vor: Zunächst zaubern sie Sankt Onuphri, den zotteligen Patron der Weber, auf ihre Bretterbühne. Ihm folgt die Erscheinung des sagenhaft(en) frechen Goggolori. Da keiner der überschlauen Zuschauer eingestehen will, die beiden Spukgestalten überhaupt nicht zu sehen, haben die Schwindler leichtes Spiel; denn wer sich solches vorschwindeln lässt, den kann man um mehr als nur seine Wahrnehmungsfähigkeit erleichtern. Mit Hokuspokus hext der Gagler ein Gewand, so fein gewebt, dass es mit bloßem Auge gar nicht zu erkennen ist. Alle bestaunen die Pracht des Gewirks, das zu allem Luxus auch noch die Fähigkeit verspricht, einen Blick in die Zukunft zu gewähren. Und so zögert der Bürgermeister nicht, sich Hemd und Hose vom Leib zu reißen und in das Prachtgewand zu springen. Freilich, alle anderen wollen da nicht hintanstehen und tun es ihm sofort nach; schließlich will sich ein jeder einmal das magische Gewand überwerfen. Allerdings dämmert's keinem, dass bald alle nur noch in Unterhemd und Unterhose dastehen, während die Helfershelfer des Gaglers die Kleider der Bürger samt Geld und Schmuck einsacken. Zunächst denken sich die Angeschmierten daher auch nichts, als es plötzlich zappenduster wird, weil die Spitzbuben die Laternen löschen. Aber im Dunkeln kommt den Bürgern plötzlich die Erleuchtung: Sie wurden um ihr Hab und Gut geprellt! Wütend brechen sie auf, die Gauner zu verprügeln. Die freilich sind längst über alle Berge. Doch halt, lachen da nicht ein paar Zuschauer im Publikum? Aha, die stecken also mit den Trickbetrüggern unter einer Decke; warum würden sie sonst so boshaft lachen?! Unter wüsten Beschimpfungen fordern alle Geprellten die Klei-

## SYNOPSIS

The aim is to hoodwink the know-it-alls of this world! How is this to be achieved? By issuing a vociferous invitation to a spectacular show! This brings everyone from the mayor to the riff-raff running into town. The juggler and his accomplices now proceed to present a pack of lies and tall stories to their audience: first they summon up St Onuphri, the hirsute patron saint of the weavers onto their improvised wooden stage; he is followed by the appearance of the fabulous(ly) impudent Goggolori. As none of the astute members of the audience is keen to admit that they cannot see these two apparitions, the swindlers have a simple job, as those who are willing to be so easily duped are all the more susceptible to being relieved of far more than merely their faculties of perception. With accomplished hocus-pocus, the juggler conjures up a robe that is so finely woven that it cannot be seen with the naked eye. The crowd marvels at the magnificence of this garment which additionally promises the ability to look into the future, and the mayor does not hesitate to pull off his shirt and trousers to slip on this fine robe. Naturally, the rest of the onlookers do not want to be left behind and follow his actions because of course they all want to try on the magic robe. They are all so enthusiastic that no-one notices that they are all standing around in their underwear while the juggler and his companions are secretly stashing away the citizens' clothes together with their money and jewellery. Initially, the duped crowd suspects nothing when it suddenly goes dark when the juggler's accomplices extinguish all the lanterns, but suddenly they realise what has happened: they have been relieved of all their possessions! Enraged, the crowd surges forward to beat up the tricksters who have however miraculously disappeared without trace. But wait: are there not a few people laughing among the crowd? They must be in with the rogues otherwise why would they be laughing so mischievous-

dungsstücke des Publikums. Beinahe kommt es zu Handgreiflichkeiten. Nur das erneute Auftreten des verkleideten Gaglers verhindert Schlimmstes. Was er diesmal im Schilde führt? Hosenknöpfe zu Goldmünzen kann er verwandeln ...

## KOMMENTAR

---

Orffs „bairische Komödie“ von den über den Tisch gezogenen Schlaubern verwendet ein Thema, das sich durch die ganze Weltliteratur zieht. Man findet es bei Plautus, Hans Sachs, Miguel de Cervantes und nicht zuletzt auch bei Hans Christian Andersen.

Der kuriose Stücktitel leitet sich vom lateinischen *astutus* (schlau) ab, wobei die Diminutivform *astutulus* mit „ziemlich schlau“ übersetzt werden kann. *Astutuli* bedeutet also so viel wie Die Schlaumeier. Und mit genau dieser lateinischen Bezeichnung setzt das Stück auch ein: Der Gagler (Gaukler) lockt sein Publikum mit dem Ruf *Astutuli!* hinter dem Ofen hervor.

*Astutuli* ist ein Stück für Schauspieler. Dabei findet der Verzicht auf Gesang seine Entsprechung im fast gänzlichen Verzicht auf Melodie. Im Gegenzug tritt das rhythmisierte Sprechen des deftigen Textes umso mehr in den Vordergrund. Der Verzicht auf melodische Gestaltung spiegelt sich letztlich auch im Orchester: Bis auf die Trompete ist es um jegliches Melodieinstrument beschnitten, bringt aber stattdessen ein Feuerwerk an Schlaginstrumenten, die das gesprochene Wort auf vielfältige Weise intensivieren.

ly?! The tricked citizens demand the return of their possessions, cursing and swearing and scuffles threaten to break out. Only the reappearance of the juggler in a new disguise prevents the situation from getting out of hand. What has got to offer now? He is able to transform buttons into gold coins...

## COMMENTARY

---

Orff's Bavarian Comedy about the deceived knowalls utilises a universal theme in world literature which can be found in works by Plautus, Hans Sachs, Miguel de Cervantes and not least also Hans Christian Andersen. The curious title of the piece is derived from the Latin word *astutus* (clever) in its diminutive form *astutulus* which could be translated as "quite clever": *Astutuli* could therefore be understood as "smart alecs". It is precisely this Latin word which sets off the action of the work: the juggler lures his audience from the fireside with his calls of *Astutuli!*

*Astutuli* is a work for actors rather than singers. The renunciation of singing corresponds to the almost complete renunciation of melody. In contrast, the rhythmical recitation of the ribald text comes all the more to the fore. The omission of melodic structures is also reflected in the orchestra which, except for the trumpet, is bereft of any melodic instrument, but creates a pyrotechnical display of fireworks in the percussion section which greatly intensify the spoken word.





**WERKINFORMATIONEN / FACTS**

---

**Astutuli**

Eine bairische Komödie

(1948)

(dt.)

**Personen (Schauspieler) / Cast (actors):** Zween Landsterzer / Two Vagabonds – Zween Burger / Two Burghers – Jörg Zagelstecher, der Burgermeister / Jörg Zagelstecher, the Mayor – Seine Tochter Fundula / Fundula, his Daughter – Hortula und Vellicula, Gespielinnen / Hortula and Vellicula, her Friends – Drei Sponsierer / Two male wooers/suitors – Die drei vom hochweisen Rat / The three from the Very Wise Council – Wunibald Hirnstößl, der Wachter / Wunibald Hirnstößl, the Guardian · Der fremde Gagler / The foreign juggler – Die Fahrende / The female Vagrant – Burger einer kleinen alten Stadt / Burghers of a small old town – Manner und Weiberleut / Menfolk and Broads – Junge und Alte / Young and old people

**Orchester / Orchestra:** Trp. · Tb. – 3 P. S. (Xyl. · Fingerzimb. · Beckenpaar · hg. Beck. · Handtr. · 3 Rührtr. · 2 kl. Tr. · Tamb. · gr. Tr. · gr. Tr. m. Beck. · 3 Holzbl. · Steinspiel · 4-5 Gläser · Rasseln · Kast. · Ratsche · Windmasch.) (8-9 Spieler)

**Auf der Bühne / On stage:** hg. Beck.

50'

Partitur (Faksimile) / Full score (Facsimile) ED 7398 · Libretto BN 3631-50

**ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIERES**

---

**Uraufführung / World Premiere:** 20. Oktober 1953 Münchner Kammerspiele (D) · Dirigent / Conductor: Karl List · Inszenierung / Director: Hans Schweikart · Bühnenbild / Stage Design: Helmut Jürgens

**Österreichische Erstaufführung / Austrian Premiere:** Januar 1955 · Wien, Akademietheater (A) · Forum des Burgtheaters · Kammerchor der Konzerthaus-Gesellschaft · Dirigent / Conductor: Heinrich Hollreiser

# Diptychon

Das Werk kombiniert die folgenden Werke in der angegebenen Reihenfolge:

I. *Ludus de nato Infante mirificus* · Ein Weihnachtsspiel  
II. *Comoedia de Christi Resurrectione* · Ein Osterspiel

Handlung der Stücke siehe unter den einzelnen Werken. Beide sind gesondert aufführbar; in Kombination ist jedoch die Reihenfolge *Ludus – Comoedia* bindend.

## KOMMENTAR

Um den Zusammenhang von *Ludus de nato Infante mirificus* und *Comoedia de Christi Resurrectione* zu verdeutlichen, kombinierte Orff beide Werke unter dem Titel *Diptychon*. Mit dieser Bezeichnung stellte er sie einerseits wie Bilder eines Zweiflügelaltars gegenüber, andererseits erreichte er durch diese Verknüpfung ein abendfüllendes, in Inhalt, Sprache und Musik geschlossenes Werk.

Grundidee, dramaturgischer Bau und szenische Gestaltungsprinzipien sind in beiden Stücken gleich und sollen im Folgenden grob skizziert werden. Die Grundidee wurzelt im an sich schon dramatischen Dualismus von Gut und Böse. Der dramaturgische Bau basiert auf einer dreiteiligen Struktur: Eine dialogische Kernszene wird von musikalischen Szenen gerahmt. Und die dramaturgische Gestaltung erwächst aus dem Verlegen der Heilshandlung auf eine zuschauerernahe Ebene: Nicht das göttliche Paar mit dem Neugeborenen wird präsentiert und auch nicht der Auferstandene selbst, sondern Menschen „wie du und ich“ werden bei ihrer Konfrontation mit dem Göttlich-Unfassbaren gezeigt; das Unfassbare wird für den Zuschauer im Bühnengeschehen also fassbar(er) gemacht. Hirten erzählen von ihren Erlebnissen mit dem umherirrenden Paar; Kinder tragen, symbolisch für die Geburt Christi, Kerzen durch die Winternacht; Wachsoldaten sprechen über die

This piece links the following works in the prescribed order:

I. *Ludus de nato Infante mirificus* · Ein Weihnachtsspiel  
II. *Comoedia de Christi Resurrectione* · Ein Osterspiel

See the plot below under the titles of the individual pieces. The sequence *Ludus – Comoedia* is however obligatory.

## COMMENTARY

To underline the connections between *Ludus de nato Infante mirificus* and *Comoedia de Christi Resurrectione*, Orff combined them under the heading *Diptychon*. The two separate works are therefore linked almost like the two wings of a double altar and in combination also form a full-length composition with coherent contents, language and music. The underlying concept, dramaturgic structure and stage design principles are common to both works and are sketched out here in brief form. The underlying concept is rooted in the intrinsic dramatic dualism between good and evil. In contrast, the dramaturgic structure has a tripartite form: a core scene in dialogue is framed by musical scenes. The dramaturgic structure also evolves out of the relocation of the nativity story to an audience-oriented level: instead of presenting the divine couple with their new-born child or the resurrected Christ, Orff depicts “ordinary” individuals encountering intangible divine action. This makes the intangible (more) tangible for the audience: shepherds relate their experiences with the wandering couple, children carry candles through the dark winter night, symbolising the birth of Christ, and sentries tell of prophecies and the crucifixion of Christ. In parallel, the intangible, divine elements of the plot are also expressed intangibly through the music, i.e. placed

Weissagungen und die Kreuzigung Christi. Konsequenterweise werden in der Musik die unfassbaren, himmlischen Handlungselemente ins Unsichtbare, also hinter die Bühne verlegt: Engelschöre, Stimmen der schlafenden Blumen, Stimme der Erdmutter usw. Das zunächst irritierende Faktum der Mehrsprachigkeit beider Stücke weicht einer zwingenden Logik, wenn man bedenkt, dass durch die sprachliche Vielgestaltigkeit den beiden zentralen Ereignissen der christlichen Heilsgeschichte eine universale, zeit- und raumlose Gültigkeit verliehen wird. Orff geht bei der Verwendung der Sprachen allerdings durchaus subtil vor: Soll das Handlungsgeschehen für den Zuschauer unmittelbar greifbar gemacht werden (also im Mittelteil der beiden Stücke), verwendet Orff die bairische Sprache. Mit ihr gelingt es ihm, Fakten viel kerniger, kraftvoller, packender zu fassen als es in der Hochsprache möglich wäre. Die Zunge des Überirdischen hingegen ist bei Orff das Griechische und vor allem Lateinische: Beiden haftet stets ein Nimbus des Geheimnisvollen an, zusätzlich dadurch unterstützt, dass lediglich in Verbindung mit diesen Sprachen, also in den Rahmenteilern der beiden Stücke, Musik erklingt. Verwirrend erscheint zunächst, dass Orff auch den dämonischen Kräften die lateinische Sprache zuweist. Jedoch wird bei diesen Figuren die lateinische Sprache ins Negativ verkehrt: Hier dient sie zu dunklen magischen Beschwörungen, zu rätselhaften Flüchen und mysteriösen Bannrufen. Schwierig scheint auf den ersten Blick die Platzierung des *Diptychons* im Spielplan eines Theaterjahres. Zieht man aber in Betracht, dass die *Comoedia* das Gesamtgeschehen beider Stücke mit einem glücklichen Ende abschließt, liegt zweifelsohne eine Aufführung des Zweiteilers im März oder April eines Jahres näher.

off-stage: choirs of angels, the voices of sleeping flowers, the voice of the earth mother and so on.

The initially disconcerting multilingualism of both works gives way to a compelling logic if one considers that the two central events of the Christian story of salvation are given a universal timeless and non-local validity through the vehicle of linguistic diversity. Admittedly, Orff takes a subtle approach in the utilisation of the different languages: if the events of the plot are to be made directly obvious to the audience (i.e. in the central sections of each work), the composer utilises Bavarian dialect, permitting him to express facts in a far more rugged, powerful and dramatic way than would have been possible in standard German. In contrast, the divine figures in Orff's works speak either Ancient Greek or more frequently Latin: these languages both possess an aura of mystery which is further underlined by the fact that only these languages are accompanied by music, namely in the framing sections of the compositions. It is perhaps initially disconcerting that Orff also assigns Latin to the demonic forces, but with these figures, the use of the Latin language assumes negative undertones, serving to express dark magical incantations, enigmatic curses and mysterious spells.

On first glance, the placement of the *Diptychon* in a theatre season is not an easy undertaking. If it is however considered that the *Comoedia* concludes the events of both works with a positive ending, a performance of this bipartite work in March or April would be conceivable.

## WERKINFORMATIONEN / FACTS

---

### Diptychon

(dt.-altgr.-lat.)

**Personen / Cast:** siehe unter den einzelnen Werken / please refer to the individual works

**Orchester / Orchestra:** siehe unter den einzelnen Werken / please refer to the individual works





# Ludus de nato Infante mirificus

## INHALT

In einer schrundigen alpenländischen Berghöhle belauern einige Hexen mit ihrem Zauberspiegel den abendlichen, schneelosen Winterhimmel. Ur-alte Weissagungen prophezeien für diese Nacht die Geburt eines wundersamen Kindes, das allem teuflischen Blendwerk ein Ende setzen werde. In Angst um seine höllische Macht will das Satansvolk diese Geburt mit aller Gewalt verhindern.

Ein geheimnisvoller Stern als Bote des Kommenden steigt funkelnd am Firmament auf. Als er sich trotz aller Versuche der Zauberinnen nicht auslöschen lässt, trachten sie wütend danach, die hochschwangere Mutter des angekündigten Kindes zu vernichten. Im Zauberspiegel sehen sie sie samt Mann und Reitesel auf schroffen Gebirgspfaden unterwegs. Dämonisch beschwören die Hexen einen Wetterzauber herauf: Dunkelheit bricht herein, Wind peitscht auf, es beginnt ungestüm zu schneien, und prompt gehen die Reisenden im Schneesturm irr. Teuflich triumphierend verziehen sich die Hexen; der Sturm schwindet.

Drei abgekämpfte Hirten tauchen aus dem Dunkel auf. Überglücklich sind sie, als sie ein schützendes Obdach finden. Es dauert nicht lange und zwei weitere Schäfer schleppen sich heran, auch sie auf der Suche nach einer schützenden Bleibe vor der tödlichen Kälte. Sie erzählen vom Zusammentreffen mit zwei Menschen, mit ihrem Esel in Eis und Schnee verirrt, denen sie eine rettende Hütte gewiesen hatten. Erschöpft von ihren Anstrengungen schlafen die fünf schließlich ein.

Plötzlich schreckt einer der Hirten aus einem seltsamen Traum hoch: Ihm erschienen drei morgenländische Fürsten, unterwegs nach Bethlehem zu einem wundersamen Neugeborenen. Ein zweiter Hirt berichtet von einem ähnlichen Erlebnis: Ihm träumte, in einem Stall zu Bethlehem sei ein glückbringendes Kind geboren - geboren just von der Frau, welcher die Hirten wenige Stunden vorher

## SYNOPSIS

In a rugged Alpine cave, a group of witches are observing the evening winter sky bereft of snow with their magic mirror. Ancient prophecies have predicted for this night the birth of a wonderful child who will bring all diabolical deception to an end. Fearing the loss of their evil powers, this satanic people plans to prevent this miraculous birth with all their might.

A mysterious star heralding the arrival of the child appears twinkling in the sky. Despite all attempts on the part of the sorceresses, the star cannot be eliminated and they turn their furious attention to the annihilation of the heavily pregnant mother of the heralded child. They espy her in their magic mirror accompanied by her husband and donkey travelling on rough mountain paths. The witches cast a demonic spell on the weather: darkness falls, a strong wind whips up and it begins to snow; the travellers immediately lose their way. The witches disperse in devilish triumph; the storm abates.

Three weary shepherds emerge from the darkness. They are overjoyed to discover a protective shelter. A short time later, two further shepherds trudge past, also on the search for refuge from the freezing cold. They tell of their encounter with two individuals who had lost their way in the ice and snow whom they directed towards a hut where they would find shelter. Exhausted by their exertions, the five ultimately fall asleep.

Suddenly, one of the shepherds wakes up with a start from his wonderful dream: three oriental kings had appeared before him on their way to Bethlehem to a miraculous newly born child. One of the other shepherds tells of a similar image: he dreamed that a child bringing good fortune to the world had been born in a stable in Bethlehem – born of the woman whom the shepherds had shown the way to a safe place to shelter just a few hours previously. The five resolve to investigate the



den rettenden Weg gezeigt hatten. Die fünf beschließen, den Träumen auf den Grund zu gehen; und da die Nacht aufklart, machen sie sich sogleich auf den winterlichen Weg. Über die traumverlorene, nächtlich verschneite Hochebene tragen Kinder funkelnde Kerzen nach Bethlehem. Die im Schnee schlummernden Blumen träumen von Frühling und Licht.

Und die Hexen? Wütend beschimpfen sie einander, am Misslingen des Plans schuld zu sein. Die alte Hexe beruhigt sie: Irgendwann würde sich schon noch eine Gelegenheit zur Vernichtung des Kindes finden. Einstweilen könne man sich ja an den Menschen schadlos halten; die seien leichtere Beute. Zähneknirschend verkriechen sich die Hexen, während die Nacht in jubelnden Engels- und Kinderstimmen zu klingen beginnt.

#### KOMMENTAR

---

Für Orff lag es nahe, seine *Comoedia de Christi Resurrectione* mit einem Weihnachtsspiel zu vervollständigen. Und dieses gelangte – nicht wie das Osterterspiel, das als Fernsehinszenierung uraufgeführt wurde – von vornherein als Bühneninszenierung zur Premiere.

Bemerkenswert an dieser Erstaufführung des *Ludus de nato Infante mirificus* war vor allem, dass die Musizierenden gänzlich unsichtbar blieben beziehungsweise per Tonband eingespielt wurden: eine Konzeption, die mit ihrer Auflösung des Raums ins Schwebende und Ungreifbare das Traumhafte, Visionäre des Stücks suggestiv verdeutlichte.

basis of these dreams and, as the night sky has become clearer, they now make their way along the wintry paths. Along the dreamless nocturnal snowy plateau, children are carrying glittering candles towards Bethlehem. The flowers still slumbering in the snow dream of spring and light.

And what about the witches? They curse furiously, blaming each other for the failure of their plan. The older witch comforts them: some time they will have the opportunity of eradicating the child. In the meantime, they could just as well focus on human beings who were far easier prey. The witches disperse, grinding their teeth, while the night becomes filled with the jubilant voices of angels and children.

#### COMMENTARY

---

For Orff it was an obvious choice to augment his *Comoedia de Christi Resurrectione* with a nativity play. And, in contrast to his Osterterspiel which was premiered in a televised performance, the Weihnachtsspiel was an immediate success when premiered on stage. The most remarkable feature of the first performance of *Ludus de nato Infante mirificus* was that the musicians remained invisible throughout, playing offstage and intermittently in tape recordings: a conception which transformed the stage area into a floating, intangible space, highlighting the dream-like visionary quality of the work.

**WERKINFORMATIONEN / FACTS**

---

**Ludus de nato Infante mirificus**

Ein Weihnachtsspiel (1960)

Libretto vom Komponisten

(dt.-altgr.-lat.)

**Personen / Cast:** Eine Hexe / A Witch – Hexen / Witches – Hirten / Shepherds – Eine alte Hexe / An old Witch – Kinder im Schnee / Children in deep snow – Chor der Hexen, von Männern dargestellt / chorus of witches, played by men

**Auf Band / recorded:** Chor der Engel / Chorus of Angels · Knaben- und Frauenstimmen / children's voices and female voices – Stimmen des schlafenden Blumen / Voices of the sleeping flowers · sehr helle Kindersprechstimmen / High speaking voices of children – Stimme der Erdmutter / Voice of Earth Mother · tiefer Alt / low-pitched alto

**Orchester vor der Bühne (möglichst verdeckt) / Orchestra in front of stage (preferably hidden):** P. S. (Tenorxyl. · Bassxyl. · 4 Beck. · 3 Gongs · 3 Tamt. · Schlitztr. · 2 Bong. · Tomt. · gr. Tr. · Gläserpiel · Steinpiel · Guiro · Angklung · 3 Holzbl. · Rasseln · Bambusstäbe · Ratsche) (8 Spieler) – Klav.

**Hinter der Bühne / Backstage:** Windmasch. / Wind machine · Donnermasch. / Thunder machine

**Auf Band / recorded:** Picc. – P. S. (Glsp. · Crost. · Xyl. · Marimba [2 Spieler] · Metallophon · 3 Trgl. · Beck. · gr. Tr.) – 2 Hfn. · Cel. · 2 Klav. · Org. – 3 Kb.

45'

Klavierauszug / Vocal Score ED 5265 · Libretto BN 3638-20

**ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIERES**

---

**Uraufführung / World Premiere:** 11. Dezember 1960 Württembergische Staatstheater Stuttgart (D) · Dirigent / Conductor: Hans Mende · Inszenierung / Director: Paul Hager · Ausstattung / Stage and Costume Design: Leni Bauer-Ecsy

**Österreichische Erstaufführung / Austrian Premiere:** 8. November 2011 · Hallein (A) · Studenten des Mozarteum Salzburg · Kinderchor der Musikschule Hallein · Dirigent / Conductor: Kurt Schwaiger – konzertante Aufführung / concert performance



# Comoedia de Christi Resurrectione

## INHALT

Am Grabe Christi beklagen Frauen den Toten. Eine geheimnisvolle irdische Stimme spricht ihnen Hoffnung zu, ein Engelschor gemahnt an die Grabesruhe.

Sechs Soldaten halten nachts bei der Begräbnisstätte Wacht, ausgehorcht vom Teufel, der auf der Grabplatte lauert. Die Männer schwatzen übers Wetter, schwadronieren über Gott und die Welt und sprechen nicht zuletzt über den Verstorbenen: Die hiesige Ordnung hat er ganz schön durcheinandergewirbelt! Ging da nicht sogar die Rede, er werde nach drei Tagen von den Toten auferstehen? Und überhaupt: Wer ist eigentlich dieser spendable Geschwänzte, der auf dem Grab hockt und anscheinend schläft? Ein Trauernder? Und warum werden sie auf einmal so müde?

Kaum, dass die Wachtposten eingenickt sind, versiegelt der Teufel mithilfe eines Zaubersteins das Grab: Christus darf unter keinen Umständen durch seine Auferstehung den Tod besiegen! Rasch zieht sich der „Gottseibeius“ zurück, als die sechsköpfige Wachablösung antritt. Die Soldaten beäugen den Bocksbeinigen ebenfalls recht misstrauisch, kuschen aber, als er auch ihnen Geld zuschanzt. Das Gespräch kommt natürlich sofort auf den Toten. Ein Wundertäter sei er gewesen! Wohl eher ein Aufrührer! Egal - die alte Wache zieht ab, nicht ohne die neue augenzwinkernd anzuweisen, den Toten ja nicht entwischen zu lassen.

Die neue Wache landet rasch bei ihrer Lieblingsbeschäftigung: dem Kartenspiel. Und da freilich juckts den „Sparifankerl“ in den Fingern! Flugs mischt er mit, verlässt dafür sogar die heikle Grabplatte; aber die Soldaten hauen ihn übers Ohr. Soweit nehmen sie ihn aus, dass er zuletzt sogar um seinen blinkenden Zauberstein spielen muss. Den lässt er sich aber nicht abluchsen: In dieser Spielrunde gewinnt er die Seelen der Wächter, und in einem begeisterten Aufschrei plärrt er sein „Gewonnen!“

## SYNOPSIS

Women are mourning the death of Christ at his grave. A mysterious voice from earth promises them hope while a choir of angels reminds them of the peace of the grave.

Six soldiers are keeping watch over the burial place, observed by the devil who is hanging around the gravestone. The men are talking about the weather, blethering on about God and all subjects under the sun and also utter their thoughts on the deceased in the tomb: he has really stirred up public order around here! Was it not also said that he would rise from the dead after three days? And anyhow: who could this generous tailed man be who is sitting on the grave and apparently asleep? A mourner? And why do they suddenly all feel so sleepy?

The watchmen have hardly fallen asleep when the devil seals the grave with a magic stone: Christ should on no account conquer death through his resurrection! The evil spirit retreats when he spies the six watchmen of the new guard appearing. They take a mistrustful look at the apparition with his cloven hooves, but are reassured when he also throws them money. Naturally, the conversation of the twelve soldiers turns immediately to the dead man. Wasn't he supposed to be a worker of miracles? Probably more likely an agitator! Whatever – the old guard marches off not before humorously warning the new guard not to let the dead man escape.

The new watchmen soon turn to their favourite occupation: playing cards. And of course Beelzebub itches to be included! He joins in the game, even jumping off the gravestone for this purpose, but the six watchmen cheat without respite. They rip him off down to his winking magic stone, but here he does not let them get the better of him. In this round he wins the souls of the watchmen and triumphantly shouts out “Gewonnen!!” [“I've won!!”]

Aber Pech gehabt! Vor lauter Spielfieber hat er seine Grabwacht so außer Acht gelassen, dass ihn die von Engeln bejubelte Auferstehung Christi überumpelt. Dermaßen wütend ist der Teufel darüber, dass er sich sogar den Schwanz abhackt.

### KOMMENTAR

---

Nach dem Erfolg der *Weihnachtsgeschichte* wurde an Orff der Wunsch nach einem Osterspiel herangetragen. Zwar vom Fernsehen in Auftrag gegeben, entwarf der Komponist das Werk gleichwohl für eine Theaterrealisierung. Mithin verwundert es nicht, dass diese *Comoedia* bereits ein Jahr nach der Fernsehpremiere auf die Bühne kam. Hatte aber der Film die Reduktion zum stilbildenden Prinzip erhoben, arbeitete Wieland Wagners Bühneninszenierung ebenso erfolgreich mit den Mitteln sinnlicher Opulenz: Das Szenenbild stellte ein bayerisch-barockes Heiliges Grab dar, in seiner Gestaltung Orffs Welttheatergedanken aufgreifend.

Im Sinne eines Welttheaters vereint das Werk auch verschiedene Sprachen, von Orff unterschiedlichen Figurengruppen zugeordnet: den Wachtsoldaten Bayerisch, dem Teufel Bayerisch und Latein, den Engelschören Latein sowie den Klageweibern Latein und Griechisch.

Zusätzlich zum Element des Grablegungs- und Auferstehungsritus verarbeitet Orff in seinem Werk Versatzstücke mittelalterlicher Mysterienspiele: die einleitenden Silentium-Rufe etwa lassen eine Zeit anklingen, als noch kein Öffnen eines Vorhangs die Aufmerksamkeit auf das Bühnengeschehen lenkte. Und nicht zuletzt greift auch die Verwendung des Teufels eine mittelalterliche Tradition auf; diese differenziert Orff allerdings: Sein „Gottseibeius“ zeigt individuellere, dämonischere Züge.

This time however, he encounters tough luck. In his enthusiasm, he has forgotten the gravestone and the angels are already rejoicing at the resurrection of Christ. The devil is so incensed that he even hacks off his own tail.

### COMMENTARY

---

After the success of the *Weihnachtsgeschichte*, Orff was requested to compose an Easter play. Although the commission was issued by a television company, the composer drafted the work to be suitable for performance in the theatre. It is therefore no surprise that this *Comoedia* was staged a year after its television broadcast. While the televised film had focused on reduction as a stylistic principle, the stage production by Wieland Wagner was equally successful with its emphasis on sensuous opulence: the scene onstage represented a holy sepulchre in a Bavarian Baroque style, thereby picking up on Orff's principle of world theatre.

In adherence to this world theatre concept, the work also contains different languages which Orff assigned to the various groups of figures: the watchmen speak Bavarian dialect, the devil Bavarian and Latin, the choirs of angels Latin and the mourning women Latin and Greek.

Alongside the elements of the burial and resurrection rites, Orff also incorporated set pieces from medieval mystery plays: the initial calls of silentium hark back to a time before curtains were opened to attract attention for the beginning of a performance. The utilisation of the devil is also a medieval tradition, albeit substantially altered by Orff: his Beelzebub displays far more individualised, demonic features.



---

**WERKINFORMATIONEN / FACTS**

---

**Comoedia de Christi Resurrectione**

Ein Osterspiel (1955)

Libretto vom Komponisten

(dt.-altgr.-lat.)

**Personen (Schauspieler) / Cast (actors):** Der Teufel / The Devil – Die erste Wacht: sechs Soldaten / Six soldiers – Die zweite Wacht: sechs andere Soldaten / Six further soldiers

**Personen (Sänger) / Cast (singers):** Vox mundana · Sopran – Vox luctuosa · Bass-Solo – Chorus mulierum lugentium · Altstimmen – Chorus angelorum (im Prooemium) · Knabenstimmen – Chorus angelorum (im Schluss-Hymnus „Christ ist erstanden“) · Knabenstimmen und gemischter Chor – Anachoretæ (im Schluss-Hymnus „Christ ist erstanden“) · Kleiner Männerchor

**Orchester / Orchestra:** P. S. (2 Glsp. · Crot. · Xyl. · Bassxyl. · Marimba · Röhrengl. · Trgl. · Beck. · Tamt. · gr. Tr. · Steinspiel · Guiro · 2 Doppelratschen · Schlagkiste) – 2 Hfn. · 3 Klav. · Org. – 4 Kb.

40'

Klavierauszug / Vocal Score ED 4932 · Libretto BN 3635-80

---

**ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIERES**

---

**Ursendung TV / First tv-broadcast:** 31. März 1956 Fernsehstudio des Bayerischen Rundfunks München (D) · Dirigent / Conductor: Karl List · Inszenierung und Bühnenbild / Director and Stage Design: Gustav Rudolf Sellner · Bühnenbild / Stage Design: Franz Mertz

**Bühnenuraufführung / First staged performance:** 21. April 1957 Württembergische Staatstheater Stuttgart (D) · Dirigent / Conductor: Hans Mende · Inszenierung und Bühnenbild / Director and Stage Design: Wieland Wagner

**Japanische Erstaufführung / Japanese Premiere:** 3. November 1962 · Tokyo (J) · Orchester der Musashino Academia Musicae Tokyo · Chor der Musashino Academia Musicae Tokyo · Dirigent / Conductor: Paul Cadow

**Österreichische Erstaufführung / Austrian Premiere:** 10. April 1982 · Salzburg, Universitätskirche (A) · Landestheater Salzburg · Orchester des Orff-Instituts · Herrenensemble des Schauspiels Salzburg; Salzburger Chorknaben · Dirigent / Conductor: Wolfgang Rot · Inszenierung / Director: Federik Mirdita · Kostüme / Costume Design: Hildegard Dicker





# Antigonae

## INHALT

Bei dem Angriff auf Theben kämpfte Eteokles auf Seiten König Kreons, des Herrschers der Stadt; Polynikes hingegen, Eteokles' Zwilling Bruder, focht auf Seiten der Belagerer. Im Verlauf der Kämpfe töteten sie sich gegenseitig. Eteokles wurde von Kreon ein Staatsbegräbnis ausgerichtet; der Leichnam des anderen aber soll nun, unter Androhung der Todesstrafe, unbestattet vor Thebens Mauern den Geiern zum Fraß verbleiben.

Antigonae, Schwester der Zwillingbrüder, betrachtet es als Pflicht, auch Polynikes ein würdiges Begräbnis zu verschaffen, und bittet ihre Schwester Ismene, bei der Bestattung zu helfen. Ismene, ängstlich, versagt ihr die Hilfe. Und so beerdigt Antigonae den Bruder, Kreons Verbot zum Trotz, auf eigene Faust. Ein Wächter beobachtet sie dabei und meldet die Tat dem König.

Kreon lässt die junge Frau vorladen und stellt sie ungehalten zur Rede. Antigonae jedoch vermag keinen Fehler in ihrem Handeln zu sehen, verteidigt es vielmehr selbstbewusst. Wütend verurteilt Kreon sie zum Tode. Ismenes Versuch, einen Teil der Schuld auf sich zu nehmen, weist Antigonae stolz von sich.

Der Verlobte Antigonaes, Kreons Sohn Hämon, versucht das Todesurteil abzuwenden, aber Kreon bleibt unerbittlich. Selbst die Warnungen des Ältestenrats schlägt er in den Wind. Antigonae wird bei lebendigem Leibe eingemauert.

In dieser verhängnisvollen Situation erscheint der blinde Seher Tiresias und warnt den König vor möglichen Folgen seiner Starrköpfigkeit. Kreon wird unsicher, will die Entscheidung revidieren. Aber zu spät: Ein Bote bringt die Nachricht, Antigonae habe sich in ihrem Verlies erhängt und Hämon daraufhin Selbstmord begangen. Doch nicht genug des Grauens: Eurydike, Kreons Gattin und Hämons Mutter, kann den Tod ihres Sohnes nicht verwinden und gibt sich gleichfalls den Tod. Kreon, völlig gebrochen ob der tödlichen Folgen seines Fehlurteils, wünscht nur noch zu sterben.

## SYNOPSIS

During the attack on Thebes, Eteocles is fighting on the side of King Creon, the ruler of the city; Eteocles' twin brother Polynices is however supporting the besiegers. During the progress of the battles, they succeed in killing each other. Creon orders a state funeral for Eteocles, but decrees under penalty of death that the corpse of the other brother is to remain outside the walls of Thebes to be eaten by vultures.

Antigone, the sister of the twin brothers, sees it as her duty to provide Polynices with a worthy funeral and asks her sister Ismene to help with the burial, but Ismene is afraid and refuses to help. Antigone therefore buries her brother on her own in defiance to Creon's decree. She is observed by a watchman who reports her deed to the king.

Creon summons the young woman and impatiently takes her to task. Antigone however refuses to see any error in her actions and defends herself with consummate self-confidence. Creon is furious and sentences her to death. Ismene's attempt to shoulder part of the guilt is proudly refused by Antigone. Creon's son Haemon, betrothed to Antigone, attempts to have the death sentence revoked, but Creon remains unmoved, even ignoring the warning issued by the council of elders. Antigone is to be interred alive behind walls.

The blind seer Tiresias appears on the scene during this fateful situation and warns the king of possible consequences of his stubbornness. Creon hesitates and decides to revoke his decision. It is however too late: a messenger brings the news that Antigone has hanged herself in her cell and, in consequence, Haemon has committed suicide. What is more: Eurydice, Creon's wife and Haemon's mother cannot get over the death of her son and also kills herself. Creon, completely shattered by the consequences of his misjudgement, only wishes to die.

## KOMMENTAR

Schon bei seiner ersten Begegnung mit Hölderlins *Antigona*-Übersetzung gelangte Orff zur Überzeugung, dass für eine authentische Aufführung das reine Wort nicht ausreicht, sondern dieses – ganz im Sinne der griechischen Tragödie – der Verknüpfung mit Musik und Gebärde bedarf. Orff entwickelte daher einen gänzlich neuen Deklamationsstil: eine musikalisch gesteigerte, affektive Sprechweise, die alle Ausdrucksmöglichkeiten der menschlichen Stimme durchmisst und bis hin zu ariosen Aufschwüngen reicht. Zwangsläufig verlangte diese neue sängerische Ausdrucksform auch ein neues Instrumentarium: Orff entwarf ein facettenreiches Schlagwerkorchester, das völlig neuartige Optionen zur Behandlung der Sprech- und Singstimme bot. Durch die Zurücknahme des Orchesters und die Verlagerung des Ausdrucks in die menschliche Stimme rückte Orff den Darsteller und damit sein Spiel entschieden ins Zentrum des Bühnengeschehens.

In seiner Partitur gab der Komponist jeder einzelnen Szene eine unverwechselbare, stark schlagwerkgeprägte Gestalt – stets auf der klanglichen Grundfarbe der Klaviere. „Die Musik folgt einem Grundgesetz der griechischen Tragödie, alles Hörbare sichtbar und alles Sichtbare hörbar zu machen“, beschrieb Orff seine Konzeption.

Mit Beendigung des Werks hatte Orff in seiner kompositorischen Entwicklung einen entscheidenden Schritt gemacht. Zwar war das Ziel, Sprache, Musik, Bewegung zu vereinigen, auch in den vorhergehenden Werken bereits spürbar, doch erst durch die Sprache Hölderlins kam Orffs Bemühen nun zur Reife.

## COMMENTARY

His initial encounter with Hölderlin's translation of *Antigona* convinced Orff that the spoken word would be insufficient for an authentic performance and music and gesture would form an integral part of the drama as in the tradition of Greek tragedies. The composer therefore developed a completely new style of declamation: a musically enhanced affective manner of speaking spanning the entire spectrum of expressive possibilities provided by the human voice, even extending to arioso upswings. This new vocally based form of expression also required a new type of instrumentation: Orff created a multi-faceted percussive orchestra which provided highly innovative options for the utilisation of the spoken and singing voice. Through the reduction of the orchestra and the shift of expressivity to the human voice, Orff placed the actors and their performance at the centre of dramatic action.

In his score, each scene was allotted a distinctive timbre, strongly characterised by percussion – all based on the tonal foundation of the pianos. "The music always follows the principle of Greek tragedy to make everything visible audible and make everything audible visible", Orff described his concept. By the time he had completed the work, Orff had taken a decisive step forwards in his compositional development. Although his earlier works had provided a glimpse of his aim to combine language, music and movement, it was the language of Hölderlin which had helped to bring Orff's endeavours to maturity.

## WERKINFORMATIONEN / FACTS

**Antigona**

Ein Trauerspiel des Sophokles in der deutschen Übersetzung von Friedrich Hölderlin (1947/48)  
(dt.)

**Personen / Cast:** Antigoneae · dramatischer Sopran – Ismene – Alt – Kreon – Bariton – Ein Wächter / A Guardian · Tenor – Hämon · Tenor – Tiresias · hoher Tenor – Ein Bote / A Messenger · Bass – Eurydice · Sopran – Chorführer / Leader of the chorus · Bariton – Chor der Thebanischen Alten / Chorus of the Theban Council of Elders · Tenöre und Bässe

**Orchester (nach Möglichkeit verdeckt) / Orchestra (preferably hidden):** 6 (alle auch Picc.) · 6 (4.-6. auch Engl. Hr.) · 0 · 0 – 0 · 6 · 0 · 0 – P. S. (3 Glsp. · Crot. · 2-3 Xyl. · 8 Trogyl. [Tenor u. Bass] · 2 Marimba · 2 Gl. · 3 Trgl. · 3 Beckenpaare · 3 hg. Beck. · Steinspiel · Holztr. · Holzschlitztr. · Amboss · 2 gr. Tr. · 6 Tamb. · 6 Kast. · 10 Buckelgongs) (10-15 Spieler) – 4 Hfn. · 6 Klav. – 9 Kb.

140'

Klavierauszug / Vocal Score ED 4026 · Studienpartitur / Study Score ED 5025 · Libretto BN 3630-70

## ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIERES

---

**Uraufführung / World Premiere:** 9. August 1949 Salzburger Festspiele, Felsenreitschule (A) · Dirigent / Conductor: Ferenc Friscay · Inszenierung / Director: Oscar Fritz Schuh · Ausstattung / Stage and Costume Design: Caspar Neher

**Deutsche Erstaufführung / German Premiere:** 27. Januar 1950 · Dresden, Staatsoper (D) · Dirigent / Conductor: Joseph Keilberth · Inszenierung / Director: Heinz Arnold · Bühnenbild / Stage Design: Karl von Appen · Kostüme / Costume Design: Karl von Appen

**Italienische Erstaufführung / Italian Premiere:** November 1955 · Roma, Foro Italiano (I) · Dirigent / Conductor: Nino Sanzogno – konzertante Aufführung / concert performance

**Kroatische Erstaufführung / Croatian Premiere:** 20. April 1958 · Rijeka (HR) · Dirigent / Conductor: Boris Papandopulo · Inszenierung / Director: Leo Romasic · Bühnenbild / Stage Design: Rainer Avenarius · Kostüme / Costume Design: Rainer Avenarius

**Belgische Erstaufführung / Belgian Premiere:** 24. September 1958 · Bruxelles (B) · Weltausstellung Brüssel 1958 · Dirigent / Conductor: Ferdinand Leitner · Inszenierung / Director: Wieland Wagner · Bühnenbild / Stage Design: Wieland Wagner · Kostüme / Costume Design: Wieland Wagner – Gastspiel der Württembergischen Staatsoper Stuttgart auf der Weltausstellung Brüssel 1958 / Guest performance of Württembergische Staatsoper Stuttgart at the EXPO 58, Brussels 1958

**Griechische Erstaufführung / Greek Premiere:** 3. September 1967 · Athens, Odeon of Herodes Atticus (GR) · Athens Festival 1967 · Dirigent / Conductor: Heinz Mende · Inszenierung / Director: Paul Hager · Bühnenbild / Stage Design: Gerd Richter · Kostüme / Costume Design: Wieland Wagner – Gastspiel der Württembergischen Staatsoper Stuttgart / Guest performance of Württembergische Staatsoper Stuttgart

**USA-Erstaufführung / USA Premiere:** 23. April 1968 · New York, NY, Lincoln Center (USA) · The Little Orchestra Society · Dirigent / Conductor: Thomas Scherman · Inszenierung / Director: Vlado Habunek

**Schweizer Erstaufführung / Swiss Premiere:** 27. März 1970 · Bern, Stadttheater (CH) · Dirigent / Conductor: Ewald Körner · Inszenierung / Director: Hans Hartleb · Bühnenbild / Stage Design: Ekkehard Grübler · Kostüme / Costume Design: Ekkehard Grübler





# Oedipus der Tyrann

## INHALT

Einst war dem Korinther Prinzen Oedipus prophezeit worden, er werde seinen Vater morden und seine Mutter heiraten. Aus diesem Grunde verließ er überstürzt seine Familie und tötete auf der Flucht blindlings einen Fremden. Zuletzt gelangte er nach Theben, das von der Sphinx tyrannisiert wurde. Dem Korinther glückte ihre Vernichtung und die Freude der befreiten Stadt war so groß, dass man den jungen Mann zum Regenten ausrief und ihn mit der Witwe des jüngst ermordeten Königs Laios vermählte.

Aber die Freude war nur von kurzer Dauer: Eine verheerende Seuche grassiert in der Stadt. Auf der Suche nach einer Lösung schickt Oedipus seinen Schwager Kreon nach Delphi. Des Orakels Antwort: Die Seuche wird erst dann ein Ende finden, wenn der rätselhafte Mord an Laios aufgeklärt ist. Oedipus setzt alles daran, den Mörder zu enttarnen. Im Verlauf der Ermittlungen lässt er auch den blinden Seher Tiresias vorladen. Dieser jedoch antwortet so ausweichend auf Oedipus' Fragen, dass sich der König selbst verdächtigt sieht. Wütend beschuldigt er Tiresias, zusammen mit dem königlichen Schwager Kreon einen Umsturz zu planen.

Königin Jokasta versucht ihren Mann zu beruhigen: Wie sollte denn Laios von Oedipus getötet worden sein, wurde er doch seinerzeit von einem Wanderer gemeuchelt! Oedipus ist verunsichert: Wäre es möglich, dass der Mann, den er damals erschlug, König Laios und damit sein eigener Vater war? Jokasta widerlegt auch diesen Verdacht: Laios' Nachkomme wurde bereits als Säugling ausgesetzt, da ein Orakel geweissagt hatte, Laios werde von seinem eigenen Sohn getötet.

In dieser Situation bringt ein korinthischer Bote die Neuigkeit, der dortige König sei verstorben und Oedipus solle sein Nachfolger werden. Jokasta frohlockt: Nun könne Oedipus gar nicht mehr seinen Vater töten, da dieser jetzt offensichtlich eines

## SYNOPSIS

It was prophesised that Prince Oedipus would kill his father and marry his mother. For this reason, he hastily left his family and on his way blindly killed a strange man. Oedipus finally reached Thebes which was tyrannised by the Sphinx. The Corinthian succeeded in ridding the city of the Sphinx and the citizens were so overjoyed that the young man was appointed as a regent and married to the widow of the recently murdered King Laius.

This state of happiness was however short-lived, as a devastating plague spread through the city. On the search for a solution, Oedipus sent his brother-in-law Creon to Delphi. The oracle answered: the plague would only come to an end when the mystifying murder of Laius was solved.

Oedipus made all possible efforts to find the murderer. During his investigations, he summoned the blind seer Tiresias. His answers to Oedipus's questions were however so elusive that the king believed that he was also being considered as one of the suspects. Enraged, he accused Tiresias of planning a coup d'état with his brother-in-law Creon.

Queen Jocasta attempts to pacify her husband: how could Laius have been killed by Oedipus when he was in actual fact murdered by a wayfarer? Oedipus is unnerved: could it be possible that the man he slayed on his travels was actually King Laius who was his own father? Queen Jocasta also attempts to disprove this suspicion: Laius's descendent was abandoned while still a small baby, as an oracle had prophesised that Laius would be killed by his own son.

In this situation, a messenger from Corinth brings the news that the King of Corinth has died and that Oedipus was to be proclaimed as his successor. Jocasta is exultant: now Oedipus could no longer kill his father as he had now apparently died a natural death. Oedipus is not convinced: in his youth, he had heard the rumours at the Corinthian court that



natürlichen Todes gestorben ist. Oedipus ist nicht überzeugt, denn in seiner Jugend ging am korinthischen Hof das Gerücht, Oedipus sei gar nicht der leibliche Sohn des Königs.

Ein korinthischer Hirte bestätigt diese Fama: Laios' kleiner Sohn wurde seinerzeit gar nicht ausgesetzt, sondern mitleidig an das korinthische Königspaar weitergegeben; dieses habe den Knaben an Kindes Statt aufgezogen. Entsetzt erkennt Jokasta nun, dass sie ihren eigenen Sohn und zugleich den Mörder ihres Gatten geheiratet hat; in ihrer Schande erhängt sie sich. Oedipus sticht sich mit Jokastas Fibeln die Augen aus.

### KOMMENTAR

---

Noch während der Probenzeit zur Uraufführung seiner *Antigonae* entschloss sich Orff, die zweite Sophokles-Übersetzung von Hölderlin, also *Oedipus der Tyrann*, zu vertonen. Allerdings vermochte der Komponist erst nach der Fertigstellung des *Trionfo di Afrodite* das geplante Werk ernsthaft in Angriff zu nehmen.

Während Orff freilich für seine *Antigonae* noch eine völlig neue Orchesterbesetzung schaffen musste, konnte er sich im *Oedipus* auf seine Erfahrungen stützen und diese weiterentwickeln. Dasselbe traf auch auf den bei *Antigonae* erarbeiteten Deklamationsstil zu: Im neuen Werk jedoch gab er dem gesprochenen Wort noch mehr Raum, behandelte es teils rezitativisch, teils in Form gesprochener „Arien“ oder melodramatisch - alles mit dem Ziel, die Reflexion der Figuren noch suggestiver zu gestalten. Nicht von ungefähr spricht Orff bei diesem Werk von Sänger-Darstellern, und nicht von ungefähr sieht er die Rolle des Kreon mit einem Schauspieler besetzt und gibt in der Partitur keine Stimmgattung an.

Oedipus was in actual fact not the real son of the king.

A Corinthian shepherd confirms this rumour: the young son of Laius had not been abandoned, but given in sympathy to the Corinthian royal couple to bring up as their own child. Jocasta realises in horror that she has married her own son and at the same time the murderer of her husband and hangs herself in her shame. Oedipus stabs his own eyes out with the pin of Jocasta's brooch.

### COMMENTARY

---

Orff was in the middle of rehearsals for the first performance of his *Antigonae* when he resolved to set a further translation by Hölderlin of a Sophocles play, *Oedipus der Tyrann*, to music, but it was not until after the completion of *Trionfo di Afrodite* that he was properly able to set to work on his planned work.

For *Antigonae*, Orff had created a completely new orchestration, whereas for *Oedipus* he was able to rely on his previous experience and build up on this with additional developments. He was also able to utilise the declamatory style developed in *Antigonae*, but created even more space for the spoken word in his new work, partly in recitative style and partly in the form of spoken "arias" or melodramas - all aimed at presenting the reflection of the figures in a more evocative manner. It is no coincidence that Orff speaks of singer-actors in this composition and also no coincidence that he allots the role of Creon to an actor without stipulating a particular vocal range in the score.

**WERKINFORMATIONEN / FACTS**

---

**Oedipus der Tyrann**

Ein Trauerspiel des Sophokles in der deutschen Übersetzung von Friedrich Hölderlin (1959)  
(dt.)

**Personen / Cast:** Oedipus · Tenor – Ein Priester / A Priest · Bass – Kreon · Bass – Chorführer / Leader of the chorus · Bariton – Tiresias · Tenor – Jokasta · Mezzosopran – Ein Bote aus Korinth / A messenger of Korinth · Sprechrolle – Ein anderer Bote / Another messenger · Bass – Ein Hirte des Lajos / A shepherd from Lajos · Sprechrolle – Chor der Thebanischen Alten / Chorus of the Theban Council of Elders

**Orchester / Orchestra:** 6 (alle auch Picc., 5. u. 6. auch Altfl.) · 6 · 0 · 0 – 0 · 0 · 6 · 0 – P. S. (2 Glsp. · Tastenglsp. · Crot. · 2 Xyl. · 5-6 Tenorxyl. · 2 Bassxyl. · Marimba · Metallophon · Röhrengl. · Trgl. · 3 Beckenpaare · 3 hg. Beck. · 2 javan. Gongs · 3-5 Tamt. · 2 Bong. · 2 Timbales · 3 Tamb. · Tomt. · 3 Cong. · 5 Holztr. · 2 gr. Tr. · Steinspiel · Klappholz · Guiro · Kast. · Sistrin) (12-18 Spieler) – Mand. · Cel. · 4 Hfn. · 6 Klav. (Flügel, 10 Spieler) · Glashfe. – 9 Kb.

**Hinter der Bühne / Backstage:** 8 Trp. – mehrere gr. Tamt. mit Beck. geschlagen

**160'**

Klavierauszug / Vocal Score ED 4996 · Studienpartitur / Study Score ED 5525 · Libretto BN 3640-40

**ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIERES**

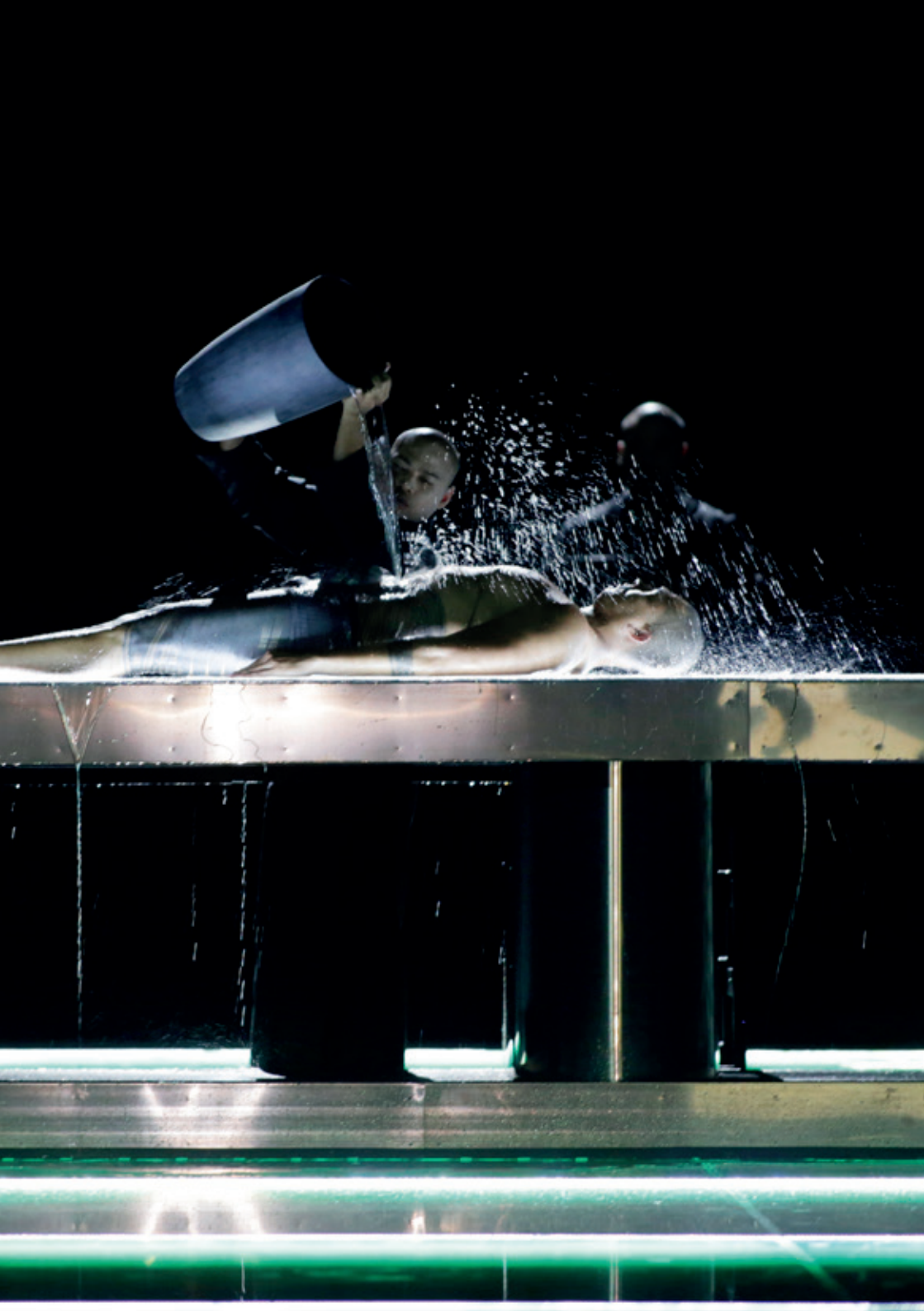
---

**Uraufführung / World Premiere:** 11. Dezember 1959 Württembergische Staatstheater Stuttgart (D) · Dirigent / Conductor: Ferdinand Leitner · Inszenierung / Director: Günther Rennert · Bühnenbild / Stage Design: Caspar Neher

**Österreichische Erstaufführung / Austrian Premiere:** 27. April 1961 · Wien (A) · Dirigent / Conductor: Heinrich Hollreiser · Inszenierung / Director: Günther Rennert · Bühnenbild / Stage Design: Caspar Neher · Kostüme / Costume Design: Caspar Neher

**Französische Erstaufführung / French Premiere:** 24. April 1963 · Paris, Théâtre Sarah Bernhardt (F) · Dirigent / Conductor: Ferdinand Leitner · Inszenierung / Director: Günther Rennert · Bühnenbild / Stage Design: Caspar Neher · Kostüme / Costume Design: Caspar Neher – Gastspiel der Württembergischen Staatsoper Stuttgart / Guest performance of Württembergische Staatsoper Stuttgart

**Griechische Erstaufführung / Greek Premiere:** 1967 · Athens, Odeon of Herodes Atticus (GR) · Dirigent / Conductor: Heinrich Hollreise · Inszenierung / Director: Günther Rennert · Bühnenbild / Stage Design: Caspar Neher · Kostüme / Costume Design: Caspar Neher – Gastspiel der Württembergischen Staatsoper Stuttgart / Guest performance of Württembergische Staatsoper Stuttgart



# Prometheus

## INHALT

Einst hatte der Titan Prometheus dem Zeus geholfen, die Oberherrschaft über die Götter zu erlangen. Doch als er, sich dem Befehl des neuen Herrschers widersetzend, den Menschen das Feuer brachte und sie in allerlei Künsten unterwies, flammte der Zorn des Göttervaters auf: Und so schmiedeten Zeus' Schergen den Rebellen nun an ein meerumtostes Felsenriff.

Allein geblieben, schreit der Titan seinen Schmerz heraus. Die Töchter des Meeresherrn Okeanos eilen herbei, versichern dem Angeketteten ihr Mitleid. Da naht auf seinem Flügelpferd Okeanos selbst: Bei Zeus will er für den Gequälten bitten. Dieser allerdings möge sich künftig dem Göttervater beugen. Prometheus weist dieses Ansinnen stolz zurück, und Okeanos entfernt sich unverrichteter Dinge. Ein Trost bleibt dem gemarterten Titanen: Er allein weiß, wie der geweissagte Untergang des Göttervaters verhindert werden kann, und Zeus will durch seine Folter eben dieses Geheimnis erzwingen.

Io hetzt heran. Zeus' Spruch hatte sie in eine Kuh verwandelt, nachdem sein Verhältnis mit der Najaide Gattin Hera zu Ohren gekommen war. Die Göttermutter freilich hatte die List durchschaut und Io als Rache eine Rinderdassel gesandt, welche die Unglückliche nun durch die ganze Welt jagt. In diesem Taumel erreicht Io den Felsen des Prometheus. Seine seherische Gabe vermag ihr kurz Trost zu schenken, denn der Titan eröffnet der Verfolgten, Zeus selbst werde sie einst in die menschliche Gestalt zurückverwandeln; ja mehr noch: Io werde Zeus einen Sohn gebären, aus dessen Geschlecht Prometheus' Retter hervorgehen werde. Kaum kann Io aus diesem Orakel Kraft schöpfen, denn schon schlägt der Stachel des Insekts wieder zu. Prometheus' Prophezeiung für Io gibt ihm neues Selbstbewusstsein. Als daher, von Zeus beauftragt, Hermes naht, dem Titanen sein wohlgehütetes Geheimnis zu entlocken, stößt dieser auf taube Oh-

## SYNOPSIS

In former times, the Titan Prometheus had helped Zeus to gain sovereignty over the gods. When the Titan however ignored the orders of the new ruler, bringing fire to humans and teaching them additional skills, he unleashed the rage of the father of the gods: as a result, the rebel Prometheus was chained to a rock surrounded by stormy seas by Zeus' henchmen.

Left in isolation, Prometheus howls with pain. The daughters of the sea-god Okeanos swiftly approach him, sympathising with the chained Titan. Then Okeanos appears on the scene on his winged horse and agrees to plead to Zeus for mercy towards the tortured Prometheus on the condition that he will in future heed the orders issued by the father of the gods. The proud Prometheus refuses to comply and Okeanos leaves, abandoning his plans to help. A single consolation remains however for the Titan: he is the only one to possess knowledge of how the prophesied fall of the father of the gods can be hindered and it is Zeus' intention to extract this secret through his enforced torture.

Io now suddenly rushes past. She had been transformed into a heifer by Zeus after his wife Hera had learned of his seduction of the Naiad. The mother of the gods had however seen through this ruse and took revenge by sending a gadfly to torment Io who was pursued by this insect all around the world. In her frenzy, Io had now come past the rock of Prometheus. She is briefly comforted by the Titan who has visionary gifts and tells the pursued Io that Zeus himself will transform her back into her human form. What is more, Io will bear a son to Zeus and the rescuer of Prometheus will be a descendent of his family. Io's joy at this prophecy is however short-lived as the gadfly returns to torment her.

Prometheus has developed renewed self-confidence with his prophecy for Io. When Hermes approaches, sent by Zeus to prise the well-kept secret

ren. Selbst die schlimmsten Drohungen machen Prometheus nicht wanken. Der Götterbote macht sich wütend fort, und Zeus' Rache lässt nicht lange auf sich warten: Sein Blitz schlägt in Prometheus' Felsen und lässt ihn im Tartarus versinken.

### KOMMENTAR

---

In Orffs Augen konnte nur eine musikalische Gestaltung dieses Aischylos-Werks wirklich suggestives Bühnengeschehen gewährleisten. Nach seiner Entscheidung, *Prometheus desmotes* von Aischylos zu vertonen, erkannte der Komponist allerdings, dass weder einer deutschen noch einer lateinischen Übersetzung die Musikalität des Altgriechischen innewohnt. Und so entschloss er sich zur Vertonung des Originals.

Da es keine definitive Deklamationsform der griechischen Verse gibt, ging Orff daran, das Altgriechische auf seine Weise in Musik zu setzen, brachte die Verse in nuancierten Rezitationsweisen zum Tönen und schuf fließende Übergänge vom gesprochenen zum gesungenen Wort.

Dass es sich bei der Prometheus-Thematik, dieser zeitlosen Anklage gegen herrscherliche Willkür, um einen weltimmanenten Urmythos handelt, der zwar in der griechischen Tragödie seine vollendete Form gefunden hat, aber gleichwohl in Afrika wie im Fernen Osten beheimatet ist, macht Orff nicht zuletzt auch dadurch hörbar, dass er Instrumente aus diesen Kulturkreisen in seinen Orchesterapparat einbezieht. Konkret unterstreicht er mit dieser Instrumentenwahl beispielweise die weltumspannende Irrfahrt Ios, deren „leitmotivisches“ Instrument die Darabukka, Instrument arabischer Wandermusiker, ist.

out of Prometheus, the latter remains steadfast and gives no answer. He cannot even be persuaded to give up his secret by the most terrible threats. The messenger of the gods departs enraged and Zeus's revenge is not long in coming: his bolt of lightning strikes Prometheus's rock which then sinks into the Tartaros.

### COMMENTARY

---

In Orff's opinion, only a musical interpretation of this Aeschylus play would guarantee a truly evocative action onstage. After resolving to set Aeschylus's *Prometheus desmotes* to music, the composer however soon realised that neither a German nor Latin translation would be sufficient to convey the musicality of Ancient Greek, so he decided to use the original version of the text. As there is no definitive declamatory form for the Greek verses, Orff was forced to employ his own methods of adapting Ancient Greek for a musical setting, bringing the verses in highly nuanced recitation to life and creating fluid transitions from the spoken word to sung texts.

The subject matter of Prometheus with its timeless accusations of monarchical wilfulness is an ancient myth on a universal theme which, despite finding its consummate form in Greek tragedy, has equal relevance for other parts of the world from Africa to the Far East; Orff therefore wished to make this universality audible in his incorporation of instruments encountered on his numerous cultural tours in the orchestration of this work. As a concrete example, he represents Ios's frenzied journey around the world with his selection of international instruments and allots the darabukka, a drum played by itinerant Arabic musicians, as her "leitmotif" instrument.

**WERKINFORMATIONEN / FACTS**

---

**Prometheus**

Tragödie des Aischylos (1963-1967)  
(altgr.)

**Personen / Cast:** Kratos et Bia – Hephaistos – Prometheus – Chorus Okeanidum – Okeanos – Io Inachis – Hermes

**Orchester / Orchestra:** 6 (alle auch Picc., 6. auch Altfl.) · 6 (5. u. 6. auch Engl. Hr.) · 0 · 0 – 0 · 6 · 6 · 0 – P. (auch Holzpauke) S. (Glsp. · 8 Crot. · 2 Xyl. · 2 Tenorxyl. · Bassxyl. · 2 Marimba · Metallophon · Bassmetallophon · Röhrengl. · Trgl. · 3 Gongs · Beckenpaar · 3 hg. Beck. · 5 türk. Beck. · 3 chin. Beck. · 3 Tamt. · 3 Tamb. · 2 Cong. · kl. Tr. · 2 gr. Tr. · Steinspiel · 2 Metallpl. · Plattengl. · Guiro · 5 Holzbl. · 4 Tempelbl. · afrikan. Schlitztr. · Holzplatte · 2 Bambusstäbe · O-Daiko · Taiko · 4 Darabukka · 2 Hyoshigi · Wasamba · Bin Sasara · 4 Mar. · 2 Angklung · 7 Gläser · Windmasch. · Donnermasch.) (15-18 Spieler) – 4 Ten.-Banjos · 4 Hfn. · 4 Klav. (Flügel, 8 Spieler; auch Beck., Crot., Holz- u. Paukenschlägel) · Org. · E-Org. – 9 Kb.

**130'**

Klavierauszug / Vocal Score ED 5840 · Studienpartitur / Study Score ED 6337 · Libretto (altgr.; mit deutscher Übersetzung von Ernst Buschor / ancient greek; with German translation by Ernst Buschor) BN 5940

**ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIERES**

---

**Uraufführung / World Premiere:** 24. März 1968 Württembergische Staatstheater Stuttgart (D) · Dirigent / Conductor: Ferdinand Leitner · Inszenierung / Director: Gustav Rudolf Sellner · Ausstattung / Stage and Costume Design: Teo Otto

**Österreichische Erstaufführung / Austrian Premiere:** 21. Mai 1968 · Wien (A) · Dirigent / Conductor: Ferdinand Leitner · Inszenierung / Director: Gustav Rudolf Sellner · Bühnenbild / Stage Design: Teo Otto · Kostüme / Costume Design: Teo Otto – Gastspiel der Württembergischen Staatsoper Stuttgart / Guest performance of Württembergische Staatsoper Stuttgart

**USA-Erstaufführung / USA Premiere:** 14. Oktober 1969 · New York (USA) · Dirigent / Conductor: Thomas Scherman · Inszenierung / Director: Vlado Habunek · Bühnenbild / Stage Design: Diana und Zlato Bourek · Kostüme / Costume Design: Diana und Zlato Bourek – szenisch-konzertante Aufführung / mixed scenic-concert performance





# De temporum fine comoedia

## INHALT

---

In einer phantastischen Landschaft schälen sich aus magischem Dunkel neun Sybillen. Wehschreiend sagen sie Gottes Jüngstes Gericht vorher: Grausamste Strafen harren der sündigen Menschen. Hingegen in einer zerklüfteten Felsgegend verweisen neun Einsiedler diese Prophezeiung in das Reich der Ammenmärchen. Die uralten Weisen sehen für das Ende aller Zeit ein Vergeben und Vergessen jeglicher menschlichen und satanischen Schuld. Wann genau dieses Zeitenende sein wird, können allerdings auch sie nicht sagen: Es liegt allein im Wissen und in der Hand des Weltenschöpfers. Die Anachoreten versenken sich in Trance, um in einer Traumvision von Gott dieses Wissen zu erlangen. Und was sie sehen, ist dies:

Das Ende aller Zeiten ist gekommen, in panischer Angst irrluchtern die letzten Menschen über die Erde. Die Sonne scheint nicht mehr; und auch Mond und Sterne sind in ewiger Nacht versunken. Nichts gibt den Angstgepeitschten noch Orientierung. Hilferufe an Gott scheinen im Nichts zu verhallen; und so betteln die Menschen letztlich nur noch: Mach ein Ende! Da öffnen sich die Pforten der Hölle, und wie ein gieriger Drache steigt der Satan vor den aufschreienden Menschen empor.

Aber es kommt gänzlich anders, denn Lucifer bittet Gottvater um Vergebung. Und sie wird ihm gewährt: Ein überirdischer Lichtstrahl von oben entkleidet den Dämon aller höllischen Embleme, verwandelt ihn zurück in die Lichtgestalt von einst. Und während anwachsendes Licht die Erde aufleuchten lässt, verkünden irdische und himmlische Stimmen in ätherischen Klängen den Beginn eines neuen Äons.

## KOMMENTAR

---

Orff hat den Text zu seinem letzten Bühnenwerk, dessen Titel auf Dantes *Divina Commedia* anspielt, dessen Untertitel *Vigilia* an die Nachtwache römischer Soldaten und christlicher Mönche erinnert

## SYNOPSIS

---

In an imaginary landscape, nine sibyls emerge from the enchanted darkness. Screaming in woe, they prophecy God's Day of Last Judgement: horrible punishments await human sinners! In contrast, nine hermits rebuke this prophecy as being mere old wives' tales. Instead, the extremely aged wise men predict a period of forgiving and forgetting of all human and satanic guilt for the end of time, but even they are unable to say exactly when this end of time will occur: that lies alone in the hands of the Creator of the World. The Anchorites sink into a trance to receive in a dream vision the wisdom of God. This is what they see:

The end of time has come and the last humans scurry across the earth in fear and anxiety. The sun no longer shines, and even the moon and stars have disappeared into eternal night, leaving the petrified humans with no orientation. All invocations to God for help appear to die away unheard and the individuals can therefore do no more than to beg for the end to come! The gates of hell suddenly open and Satan emerges, ascending like a voracious dragon in front of the startled humans.

However, things take a different course than expected, as Lucifer begs God the Father for forgiveness. And – this is granted to him: a supernatural beam of light divests the demon of all his hellish emblems, transforming him back into his original form of shining light. And while the increasing light flashes over the surface of the earth, voices from heaven and earth proclaim the beginning of a new world in ethereal sounds.

## COMMENTARY

---

The text for Orff's final stage work - its title a play on words of Dante's *Divina Commedia*, the sub-title *Vigilia* a reference to the night watch of Roman soldiers and Christian monks and the visi-

und dessen visionäre Handlung bis zu mittelalterlichen Mysterienspielen zurückreicht, aus verschiedenen Büchern zusammengestellt, so aus den altgriechischen Sibyllinischen Weissagungen und den spätantiken Orphischen Hymnen. Dabei greift der Dichter-Komponist, wie bereits das Personenverzeichnis andeutet, weltumspannendes, synkretistisches Gedankengut auf: Die Sibyllen gemahnen an die antike griechische Welt; Lucifer evoziert die frühchristliche Offenbarung des Johannes, die Apokalypse, und die Anachoreten lassen mönchische Einsiedler aus dem dritten nachchristlichen Jahrhundert wieder aufleben. Darüber hinaus atmet die Orchesterbesetzung fernöstliche Mystik, etwa in der Verwendung einer japanischen Tempelglocke. Der Gedanke einer Endzeit-Handlung ist weitestmöglich zurückgenommen. Stattdessen tritt der Gedanke der Endzeit-Vision in den Vordergrund. Die Unfassbarkeit dieser Vision vom Ende aller Zeiten entspricht der Wahl der Sprachen Altgriechisch und Lateinisch – überhöht noch durch eine Sprachlosigkeit, die sich im Umlaut des Schreies äußert.

Ähnlich bilderreich wie die Imagination vom Ende aller Tage ist die oszillierende, schlagwerkfarbige Musik, mit der Orff sein Spiel ausstattet: Sie reicht von flirrenden Klangzügen, harten Interpunktationen und ostinaten Clustern bis hin zu pointillistischen Klangfarbflächen, orchestralen Aufschreien und Klangzeichen als szenische Chiffren. Im Finale hingegen, gänzlich überraschend, schwingt das Werk mit einem innig schwebenden vierstimmigen Violonkanon aus, der J. S. Bachs Choral *Vor deinen Thron tret' ich hiemit* in Erinnerung ruft.

onary fiction plot harking back to Medieval mystery plays - was compiled by the composer from a variety of sources, for example the Ancient Greek Sibylline Oracles and the Orphic Hymns from Late Antiquity. As can be inferred from the cast list, the librettist-composer utilises material from a variety of global syncretic sources: the Sibyls hark back to the Ancient Greek world, Lucifer evokes the Early Christian Revelations of John, the Apocalypse and the Anchorites reference monastic hermits from the third century AD. The orchestral forces even exude Far Eastern mysticism, for example in the use of a Japanese temple bell.

The concept of a plot based on the end of time remains for the most part very much in the background, upstaged by the concept of a vision of the end of time. The inconceivability of the vision of the end of time corresponds to the selection of the languages Ancient Greek and Latin – further elevated by a speechlessness expressed in the elemental form of a scream.

The music matches the richness in imagery in the concept of the end of all time with its oscillating music and vivid percussive colouring which Orff creates to accompany the action onstage. We hear shimmering tonal progressions, harsh punctuations and ostinato clusters alongside passages of pointillist tonal colour, orchestral eruptions and tonal symbols as scenic ciphers. In contrast, the work suddenly changes direction in the finale with a heartfelt soaring four-part rendition reminiscent of J. S. Bach's chorale *Vor deinen Thron tret' ich hiemit* played by a quartet of violas.

## WERKINFORMATIONEN / FACTS

**De temporum fine comoedia**

Das Spiel vom Ende der Zeiten

Vigilia

Texte aus den Sibyllinischen Büchern und den Orphischen Hymnen

Übersetzung von Wolfgang Schadewald

(altgriech.-lat.-dt.)

1. Fassung 1971, letzte Fassung 1981 / 1. Version 1971, final version 1981

**Personen / Cast:** I. Die Sibyllen: Neun Sibyllen · 3 dramatische Soprane, 4 Mezzosoprane, 1 Alt, 1 tiefer Alt – II. Die Anachoreten: Neun Anachoreten · 1 Tenor, 5 Baritone, 2 Bässe, 1 tiefer Bass – III. „Dies illa“: Die letzten Menschen (drei große gemischte Chöre, kleiner Frauenchor im Orchester) – Der Chorführer · Sprecher – Lucifer · Sprecher – Alt solo, Tenor solo, Knabenstimmen

**Orchester / Orchestra:** 6 (alle auch Picc.) · 0 · 6 Es-Klar. (1.-3. auch Klar.) · 0 · Kfg. · 6 · 8 · 6 · 1 · P. (auch Holzp.) S. (2 Glsp. · 5 Crot. · 3 Xyl. · 2 Marimba · Metallophon · Gong · Beckenpaar · hg. Beck. · 5 Tamt. · 6 Tamb. · 3 Rührtr. · 3 Tomt. · 6 Cong. · 1 tiefe Cong. · 3 kl. Tr. · 2 gr. Tr. · 3 Darabukka · Dobaci · 5 Bronzegl. · Guiro · Peitsche · Mar. · 6 Kast. · Hyoshigi · Angklung · 3 Holzgl. · 5 Holzbl. · 2 Ratschen · 3 Kirchenratschen · 11 Gläser [od. Glashfe.] · 2 kl. Gl. · Steinspiel) · 3 Hfn. · Cel. · 3 Klav. · Org. · E-Org. · 8 Kb.

**Tonband (von den Veranstaltern selbst zu erstellen) / Audio recorded (to be produced by the theatre):** Picc. (ad lib.) · 2 Trp. · P. S. (Crot. · Marimba · Gl. · Windmasch.) · 3 Klav. · 3 Kb. – Knabenchor

**65'**

Klavierauszug / Vocal Score ED 5840 · Studienpartitur / Study Score ED 6337 · Libretto (altgr.; mit deutscher Übersetzung von Ernst Buschor / ancient greek; with German translation by Ernst Buschor) BN 5940

## ERSTAUFFÜHRUNGEN / PREMIERES

**Uraufführung der 1. Fassung / World Première of the 1. version:** 20. August 1973 Salzburger Festspiele, Großes Festspielhaus (A) · Dirigent / Conductor: Herbert von Karajan · Inszenierung / Director: August Everding · Bühnenbild / Stage Design: Günther Schneider-Siemssen

**Deutsche Erstaufführung der 1. Fassung / German Première of the 1. version:** 23. Oktober 1977 · Stuttgart, Liederhalle (D) · Württembergisches Staatsorchester · Chöre der Staatsoper und des SDR · Dirigent / Conductor: Ferdinand Leitner

**Uraufführung der letzten Fassung 1981 / World Première of the final version 1981:** 15. Mai 1994 Theater Ulm (D) · Dirigentin / Conductor: Alicja Mounk · Inszenierung / Director: Michael Simon · Ausstattung / Stage and Costume Design: Anna Eiermann

**Russische Erstaufführung / Russian Premiere:** 14. Oktober 2007 · Moscow, Tchaikovsky Conservatory, Great Hall (RUS) · Festival of Contemporary Art Territoria 2007 · Festival Orchestra · Festival Chorus · Dirigent / Conductor: Theodor Kurentsis – halbszenische Aufführung / half-scenic performance

# Die Weihnachtsgeschichte

## INHALT

---

Nahe Bethlehem kauern drei Hirten am Lagerfeuer. Zwar grübeln sie, warum in dieser bitterkalten Nacht die Schafe und Hütehunde so gar nicht zur Ruhe kommen wollen, aber noch ehe die drei sich weitere Gedanken darüber machen können, schlummern sie auch schon ein. Da, ein eigentümlich schwebender Ton, ein überirdisches Leuchten: In himmlischer Gloriole steht plötzlich ein Engel vor ihnen. Zur nämlichen Stunde sei in Betlehem der Erlöser der Welt geboren, verkündet der Cherub den Aufgeschreckten, und dieser Erlöser liege nun als kleines Kind in einer Futterkrippe. Tausende von Engeln, die plötzlich am Himmel flirren, bestätigen mit rauschenden Gloria-Rufen die Nachricht des Gottesboten.

Eilig raffen die Hirten ein paar Geschenke zusammen und brechen auf, das verheißene Kind zu finden. Wie vom Engel vorhergesagt liegt es in einem Stall. Anbetend sinken die drei auf die Knie vor dem Neugeborenen, das liebevoll von seinen Eltern gewiegt wird.

Erneut seltsame Klänge: Diesmal sind es die Heiligen Drei Könige. Zu Elefant und schwerbeladen mit Geschenken ziehen sie aus dem Morgenland daher, um dem Kind ihre Verehrung darzubringen. Erstaunt wird das exotische Aussehen und Verhalten der Fremden von den Hirten beschwatzt. Dass aber das morgenländische Dreigespann nach dem Erweisen seiner Referenz gleich wieder abreist, finden die Hirten dann doch unerhört: Man hatte von königlicher Seite wirklich mehr Hilfe für die arme dreiköpfige Familie erwartet! Aber wie ein Hirt erklärt: Das scheint nicht Gottes Wille zu sein.

Und so fügen sich die Schäfer in das gottgegebene Schicksal des Neugeborenen, lauschen dem sanften Schlummerlied der vielköpfigen Engelsschar und werden zuletzt vom erneuten Aufbrausen des himmlischen Gloria mitgerissen.

## SYNOPSIS

---

Near Bethlehem, three shepherds are crouching round a fire. They are wondering why the sheep and sheepdogs cannot settle down despite the bitter cold night, but before the trio can reflect any further, they all fall asleep. Then there is a strange, floating tone accompanied by an unearthly luminescence: suddenly an angel stands before them framed by a celestial halo. At this very hour, a saviour has been born in Bethlehem the cherub proclaims before the startled trio, and this saviour is now lying as a small child in a manger. Thousands of angels who are suddenly visible in the shimmering sky confirm the news of the messenger of God in rousing hymns of glory.

The shepherds quickly assemble a few gifts and set off to find the prophesised child. As described by the angel, they find it lying in a stable. They bend down on their knees in prayer before the new-born child who is being cradled in its parents' arms.

Once more, strange sounds are heard. This time it is the Three Magi. Travelling on elephants and heavily laden with gifts, they have come from the Far East to venerate the child. The shepherds stare in amazement at the exotic appearance and bearing of the strangers. The fact that the oriental trio depart immediately after paying homage is considered as outrageous by the shepherds: you might have expected more help for the poor family from these royal men! However, as one of the shepherds remarks: that does not appear to be God's will.

The shepherds therefore accept the divine destiny of the new-born child, listen to the tender lullaby intoned by the choir of four angels and are enchanted by the renewed chorus of heavenly glorias.



## KOMMENTAR

---

Nach den ersten, überaus erfolgreichen Rundfunksendungen zur musikalischen Früherziehung wurde im September 1948 der Wunsch an Orff herangetragen, für den kommenden Dezember ein Weihnachtsspiel zu entwerfen. Es sollte Kindern zugedacht und von diesen auch gespielt werden. In Anbetracht der Kürze der Zeit wandte sich der Komponist an Gunild Keetman, mit der zusammen er die Schulwerksendungen gestaltete. Innerhalb weniger Tage entwarf Orff den Text und Keetman komponierte die Musik.

Bei der Stückgestaltung half Orff die Tatsache, dass ihm urwüchsige alpenländische Krippen und Krippenspiele seit frühester Jugend vertraut waren, ja dass er sich solche bereits als kleiner Junge leidenschaftlich gebastelt und ausgedacht hatte. Aufgrund dieser biografischen Prägung konnte sich Orff das Krippenspiel gar nicht anders als in bayerischer Landschaft und Mundart vorstellen. Überdies war durch den kraftvollen bayerischen Dialekt ein Abrutschen des Stücks in peinliche Sentimentalität von vornherein ausgeschlossen.

Die erstmalige Rundfunksendung des Stücks am 24. Dezember 1948 war ein solcher Erfolg, dass das kleine Werk von nun an alljährlich wiederholt wurde. Und nicht nur das: Der große Erfolg ermutigte andere Sender, *Die Weihnachtsgeschichte* zu übernehmen und weiterzuverbreiten. Fernerhin kam es zu zahlreichen Aufführungen an Schulen und in Kirchen – ergänzt durch zwei Fernsehinszenierungen, von denen eine auch mit Marionetten arbeitete.

In der Folge wurde das kleine Spiel in zahlreiche Sprachen und Dialekte übertragen und ging somit aus dem Bayerischen hinaus in die internationale Weihnachtswelt.

## COMMENTARY

---

After the very first successful pre-school musical education radio broadcasts, Orff received a request in September 1948 to compose a nativity play for the coming December. This piece should be suitable for and also be performed by children. As time was short, the composer approached Gunild Keetman with whom he had cooperated on the music education programmes. Within a few days, Orff had sketched out the text and Keetman had composed the music.

In the construction of the piece, Orff was helped by the fact that he had been familiar with original Alpine nativity scenes and nativity plays since his early youth and had also designed and created them with great passion as a child. Due to his childhood experiences, Orff had a distinct vision of a nativity play set in the Bavarian countryside and written in local dialect. The dialect would also avoid the play descending into embarrassing sentimentality. The first broadcast of the play on 24 December 1948 was such a resounding success that the short work was subsequently repeated every year. What is more: the success of the composition encouraged other radio stations to broadcast *Die Weihnachtsgeschichte* and increase its popularity. There were additionally numerous performances in schools and churches and two television productions, one of which was filmed with marionettes.

Later, the short play would be translated into numerous languages and dialects and consequently enjoyed wide distribution beyond the confines of Bavaria throughout the international world of Christmas.



WERKINFORMATIONEN / FACTS

---

**Die Weihnachtsgeschichte**

Musik von Gunild Keetman, Text von Carl Orff

(1948)

(dt.; Bearbeitungen auch fläm., plattdt., rheinhess., schwäb., bayr. und schwed.)

**Personen / Cast:** Sprecher / Narrator – Drei Hirten / Three Shepherds – Der Engel / The Angel – Maria und Josef / Virgin Mary and Saint Joseph – Kinderchor und Soli / Children's chorus and soli

**Ensemble:** Blockflöten ( 2 Diskant f', 3 Sopran c'', 2 Alt f', Tenor c, Bass f) – P. S. (3 Sop.–Glspl. · 4 Alt-Glspl. · Sop.-Xyl. · Alt-Xyl. · Cymb. · Beck. · Trgl. · Schellen · Schellentntr. · Tomt. · gr. Tr.) (14 Spieler) – Git. · Laute – 3 Gamben · Vc. · Kb.

**30'**

Partitur / Full Score ED 3565 (Orff-Schulwerk Jugendmusik) · Chorpartitur / Chorus Score (lat., dt.) ED 3565-01 · (schwed.) ED 3565-09 · Textblätter / Texts ED 3565-02 bis -07 (flämisch, plattdeutsch, schwäbisch, rheinhessisch, schwedisch, bayrisch) · Stimmen ED 3565-11 (Blf.), -12 (Stabspiele), -13 (P. S.), -14 (Str. Git. Laute)

**Erstsendung / First broadcast:** 24. Dezember 1948 Bayerischer Rundfunk München (D) · Dirigent / Conductor: Karl List · Regie / Director: Carl Orff

# Konzertwerke nach den Bühnenwerken / Derived Concert Works

---

## ORCHESTER / ORCHESTRA

---

### Carmina Burana

Uf dem Anger

Tanz für Orchester

1936

Orchester / Orchestra: 3 · 2 · Engl. Hr. · 2 ·  
Es-Klar. · 2 - 4 · 3 · 3 · 0 - P. S. (kl. Tr. · gr. Tr. ·  
Beck. · Glsp.) (2 Spieler) - Str.

2'

### Music from „Carmina Burana“

(O Fortuna)

in an easy arrangement for String Orchestra with  
Piano and Percussion by / für Streichorchester  
mit Klavier und Schlagzeug leicht bearbeitet von  
Stephen Bulla

Orchester / Orchestra: 1 Conductor - 8 Violin I - 8  
Violin II - 4 Violin III - Viola (Treble Clef) - 4 Viola -  
4 Cello - 4 Bass - 1 Piano - 2 Percussion I (Piatti,  
Gong, Large Sus. Cym.) - 1 Percussion II (Timpani) -  
1 Percussion III (Bells)

Partitur / Score ED 20040 · Partitur und Stimmen /  
Score and parts ED 20040-70

## BLASORCHESTER / WIND ORCHESTRA

---

### Carmina Burana

Cantiones profanae

Suite für großes Blasorchester bearbeitet von John  
Krance

1. O Fortuna, velut Luna – 2. Fortune plango vul-  
nera – 3. Ecce gratum – 4. Tanz - Uf dem anger –  
5. Floret silva – 6. Were diu werlt alle min – 7.

Amor volat undique – 8. Ego sum abbas – 9.  
In taberna quando sumus – 10. In trutina – 11.  
Dulcissime – 12. Ave formosissima – 13. Fortuna  
Imperatrix Mundi

Picc. · 2 Fl. · 2 Ob. · 2 Fag. · Klar. in Es · 3 Klar.  
in B · Altklar. · Bassklar. · 2 Altsax. · Tenorsax ·  
Baritonsax – 3 Flhr. · 2 Trp. · 4 Hr. · 3 Pos. (3. auch  
Basspos.) · Bar. · 2 Tb. – Kb. · 2 Klav. (ad lib.) · Cel.  
(ad lib.) – P. (2 Spieler) S. (3 Glsp. · 2 Xyl. (ad lib.)\* ) ·  
3 Gl. · Plattengl. · Schlittenglöckchen · Trgl. ·  
Beck. · Beckenpaar. · Tamt. · Tamb. · gr. Tr. ·  
Chimes · Woodbl. · Ratsche · 2 Bierkrüge [Kera-  
mik] od. 2 Trinkgläser) (6 Spieler)

\* Wenn die Klaviere besetzt sind, wird das 2. Xylo-  
phon nicht benötigt / The second xylophon is not  
needed when the pianos are available.

24'

Partitur / Score SHS 1015 ·  
Stimmen / Parts SHS 1015-50

### Music from „Carmina Burana“

(Fortuna Imperatrix Mundi)

in an easy arrangement for Wind Band by / für  
Blasorchester leicht bearbeitet von Jay Bocook

1. O Fortuna – 2. Fortune plango vulnera

Picc. · Fl. · Ob. · 3 Klar. in B · Bassklar. · 2 Altsax. ·  
2 Tenorsax. · Baritonsax. – 3 Trp. in B · 2 Hr. · 2  
Pos. · 2 Bar. · Tb. – P.S. (I: gr. Tr. · kl. Tr. - II: gr.  
Beck. · Tamt. - III: Xyl. · Mar. · Chimes)

5'

Partitur / Score ED 20296 · Partitur und Stimmen /  
Score and parts ED 20296-10

**Vier burleske Szenen**

aus der Oper „Der Mond“

für Blasorchester bearbeitet von Hermann Regner

1. Tanz der Bauern in der Schenke – 2. „Der Mond ist fort ...“ – 3. „Ah, da hängt ja der Mond“ – 4. „Der Wein ist gut, der Mond scheint hell ...“

2 Fl. (2. auch Picc.) · 2 Ob. · Fag. – Klar. in Es · 3 Klar. in B · B.-Klar. · 2 Altsax. · 2 Tenorsax. · Baritonsax. in B – 4 Hr. · 3 Trp. · 3 Pos. · 2 Flhr. · Tenhr. · Bar. (Euph.) · 2 Tb. – Kb. – Zither (ossia Keyb.) – P. S. (Gspl. · Xyl. · Trgl. · Beck. · hg. Beck. · Tamt. · kl. Tr. · Rührtr. · Schellent. · gr. Tr. · Ratsche) (4 Spieler)

11'

Partitur / Score SHS 1017 ·

Stimmen / Parts SHS 1017-50

**BLÄSERENSEMBLE / WIND ENSEMBLE****Carmina Burana**

Fünf Sätze für zehn Bläser

eingrichtet von Friedrich K. Wanek

1. Fortune plango vulnera – 2. In trutina – 3. Tanz - Uf dem anger – 4. Amor volat undique – 5. In taberna

2 (2. auch Picc.) · 2 (2. auch Engl. Hr.) · 2 · 2 (2. auch Kfg.) – 2 · 0 · 0 · 0

13'

Partitur / Score ED 6950 ·

Stimmen / Parts ED 6951

**Der Mond**

Drei Tänze und Schlußszene

für zwölf Bläser eingerichtet von Friedrich K. Wanek

1938

I. Tanz – II. Tanz – III. Tanz – Schlußszene

2 (2. auch Picc.) · 2 · 2 · 2 (2. auch Kfg.) – 2 · 1 · 1 · 0

12'

**Die Kluge**

Als die Treue ward geboren

Szene der drei Strolche aus der Oper „Die Kluge“

für zwölf Bläser eingerichtet von Friedrich K. Wanek

1942

2 (2. auch Picc.) · 2 · 2 · 1 · Kfg. – 2 · 1 · 1 · 0

4'

**CHAMBER MUSIC / KAMMERMUSIK****O Fortuna**

aus „Carmina Burana“

für Violine solo bearbeitet von Adrián Varela

3'

VLB 177

**O Fortuna**

aus „Carmina Burana“

für Viola solo bearbeitet von Adrián Varela

3'

VAB 80

## KLAVIER / PIANO

---

### Carmina Burana

Fassung für Klavier von Eric Chumachenco

ED 8119

Uraufführung / World Premiere: 10. Oktober 1990  
Salzburg (A) · Eric Chumachenco, Klavier

### Carmina Burana

Auszüge bearbeitet von Hermann Regner für Klavier zu vier Händen

Tanz – Floret silva – Chramer, gip die varwe mir –  
Reie – Swaz hie gat umbe – Chume, chume geselle  
min – Were diu werlt alle min – O Fortuna

ED 09766

### Orff-Klavierbuch

Leichte Stücke und Bearbeitungen aus „Carmina Burana“, „Klavierübung“, „Musik für Kinder“, „Der Mond“ und „Die Bernauerin“ von Hermann Regner

Darin enthalten aus „Der Mond“: Tanz der Bauern in der Schenke · Ah, da hängt ja der Mond! – aus „Carmina Burana“: Fortune plango vulnera · Veris leta facies · Ecce gratum – aus „Die Bernauerin“: Fischer in Zillen · Agnes Bernauerin, dein elender Tod · Schlußmusik

ED 8264

### Orff-Klavierbuch

Klavier zu vier Händen

Leichte Bearbeitungen aus „Carmina Burana“, „Die Kluge“, „Der Mond“, „Die Bernauerin“ und „De temporum fine comoedia“ von Hermann Regner

„Carmina Burana“: O Fortuna · Tanz · Were diu werlt alle min – „Die Kluge“: Wilder Tanz des Königs · Die Kluge, am Abend „sich ergehend“ ·

Du bist die Kluge, die Klügste – „Der Mond“: Wir wollen nimmer in den Särgen liegen · Ah, da hängt ja der Mond! – „Die Bernauerin“: Willt du mir ein Ailein geben · Fischer in Zillen · Agnes Bernauerin, dein elender Tod · Finale – „De temporum fine comoedia“: Gott schenk uns den Traum · Finale

ED 8268

## CHORMUSIK / CHORAL MUSIC

---

### Orpheus

daraus:

- **Zwei Chöre aus „Orpheus“**  
für fünfstimmigen gemischten Chor a cappella (deutsch: Dorothee Günther; englisch: Robert Hess)  
Preist diesen Tag der Freude (Praised be this day) (SSATB) · Froher Tag, lichter Tag (Joyous day, shining day) (SATTB)  
5'  
Chorpartitur / Chorus Score C 44621

### Carmina Burana

daraus:

- **Ecce gratum**  
für gemischten Chor (SAATBB) und Orchester  
1936  
(lat.)  
Orchester / Orchestra: 3 (3. auch Picc.) · 3 · 3 · 2 · Kfg. - 4 · 3 · 3 · 0 - P. S. (ant. Zimb. · Beck. · Gl. · Schellent. · Glsp.) (4 Spieler) - 2 Klav. · Cel. - Str.  
5'
- **In taberna quando sumus**  
für Männerchor (TTBB) und Orchester  
1936  
(lat.)  
Orchester / Orchestra: 3 · 3 · 3 · 2 · Kfg. - 4 · 3 · 3 · 1 - P. S. (Röhrengl. · 2 Beck. · Tamt. · Schellent. · kl. Tr. · gr. Tr. · Ratsche · Glsp. · Xyl.) (5 Spieler) - Str.  
3'

- **O Fortuna**  
für gemischten Chor (SSATTB) und Orchester  
1936  
(lat.)  
Orchester / Orchestra: 3 (3. auch Picc.) · 3  
(3. auch Engl. Hr.) · 3 (3. auch Es-Klar.) · 2 ·  
Kfg. - 4 · 3 · 3 · 1 - P. S. (Beck. · Tamt. ·  
gr. Tr. · Glsp.) (3 Spieler) - 2 Klav. - Str.  
4'
- **Ecce gratum**  
für gemischten Chor (SAATBB) und Klavier  
zu vier Händen eingerichtet von Hilger  
Schallehn  
(lat.)  
Partitur / Score ED 6996 · Chorpartitur /  
Chorus Score ED 6996-01  
5'
- **In taberna quando sumus**  
für Männerchor (TTBB) und Klavier zu vier  
Händen  
(lat.)  
Partitur / Score ED 5844 · Chorpartitur /  
Chorus Score ED 5844-01
- **Si puer cum puellula**  
für drei Tenöre und drei Bässe (auch cho-  
risch)  
(lat.)  
1'  
Chorpartitur / Chorus Score CHBL 79
- **Lugete o Veneres**  
für fünfstimmigen gemischten Chor  
(SMezATB) a cappella  
1930  
3'  
Chorpartitur / Chorus Score C 44687
- **Odi et amo**  
für vierstimmigen gemischten Chor (SATB) a  
cappella  
1'  
Chorpartitur / Chorus Score CHBL 398
- **Concento di voci**  
I Sirmio  
(Tria Catulli Carmina)  
für sechsstimmigen gemischten Chor  
(SMezATBarB) a capella  
1930  
1. Iam ver egelidos · 2. Multas per gentes ·  
3. Sirmio  
8'  
Chorpartitur / Chorus Score C 38748

## Catulli Carmina

daraus:

- **Vier A-Cappella-Chöre**  
für vier- bis sechsstimmigen gemischten Chor  
(SMezATTBB) und Tenor-Solo  
Deutsche Textfassung von Rudolf Bach  
1943  
1. Odi et amo · 2. Vivamus, mea Lesbia · 3.  
Miser Catulle · 4. Nulla potest mulier  
6'  
Chorpartitur / Chorus Score C 37774





## Biographie

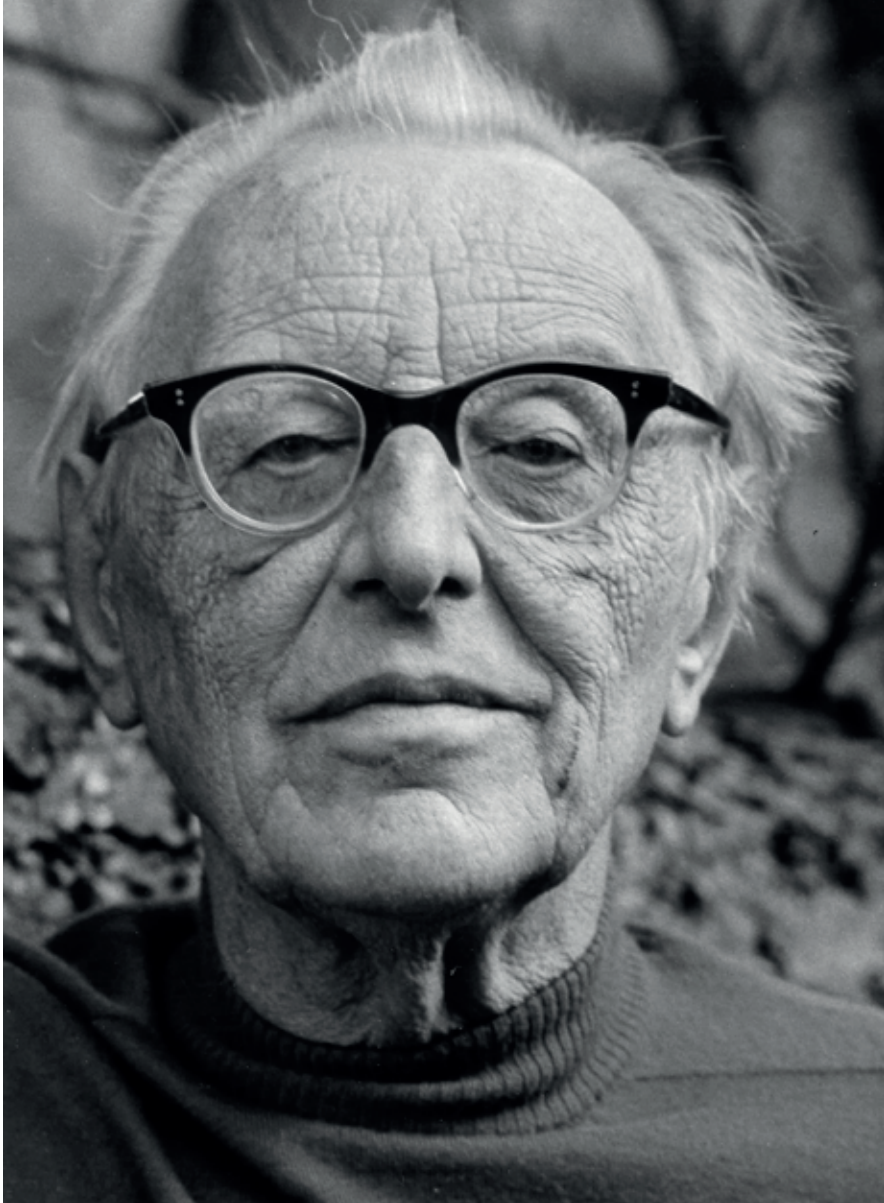
Carl Orff wurde am 10. Juli 1895 in München geboren. Bereits mit fünf Jahren bekam er Klavierunterricht, später kamen Cello- und Orgelstudien hinzu. Ab 1903 lassen sich regelmäßige Theater- und Opernbesuche nachweisen. 1911 erschien sein erstes gedrucktes Werk, der Liederzyklus *Eliland, ein Sang vom Chiemsee*, noch bevor Orff systematische Kurse in Musiktheorie besucht hatte. Von 1912 bis 1914 studierte er an der Münchner Akademie der Tonkunst bei Anton Beer-Walbrunn Komposition, ab 1914 bei Hermann Zilcher Klavier. 1915 sammelte Orff erste praktische Erfahrungen am Theater, er arbeitete als Korrepetitor und wurde ein Jahr später Kapellmeister an den Münchner Kammerspielen. Nach kurzem Kriegsdienst wechselte er 1918 als Kapellmeister zu Wilhelm Furtwängler an das Mannheimer Nationaltheater und das Landestheater Darmstadt. Bei Heinrich Kaminski nahm Orff erneut Kompositionsunterricht und beschäftigte sich intensiv mit Bach, Buxtehude, Pachelbel und besonders Monteverdi. Als Mitbegründer der „Günther-Schule“ für Gymnastik, Musik und Tanz in München (1924) übernahm er die Leitung der Abteilung für Tänzerische Musikerziehung. Hier fand Orff ein ideales pädagogisches Experimentierfeld, um das „Orff-Schulwerk“ (1931-1934/1950-1954) zu entwickeln, das sich mit großem Erfolg weltweit verbreitete und bis heute auch in der Sozial- und Heilpädagogik eingesetzt wird. Von 1950 bis 1960 leitete er eine Meisterklasse für Komposition an der Staatlichen Hochschule für Musik in München. Ab 1955 lebte er in Dießen am Ammersee; er starb am 29. März 1982 in München.

Von Anfang an konzentrierte sich Orff ausschließlich auf textgebundene Musik. Sein Anliegen war, Theater, Musik, Tanz und Schauspiel zu einer Einheit zu verbinden, wobei die rhythmische Organisation der Sprache oft das kompositorische Gerüst bildet. 1912 komponierte Orff sein erstes Chorwerk (*Also sprach Zarathustra*, nach Nietzsche) und eine frühe, noch stark unter dem Eindruck Debussys stehende Oper *Gisei – Das Opfer*, die 1913 fertiggestellt wurde. Über Studien der Kontrapunktik alter Meister fand Orff schließlich zu einem eigenen Stil.

Die *Carmina Burana* sind Carl Orffs bekannteste Komposition. Die als szenische Kantate zusammengefügte Gesänge entstanden auf Texte einer mittelalterlichen Handschrift aus dem Kloster Benediktbeuern. In einer Mischung von archaisierender Harmonik und tänzerisch-pulsierender Rhythmik hat Orff eine Musik von enormer Dynamik geschaffen. Nicht zuletzt der mächtige, die Frühlings-, Trink- und Liebeslieder umrahmende „Fortuna“-Chor machte die *Carmina Burana* zu einem der meist gespielten Werke der Musik des 20. Jahrhunderts. Carl Orff erhielt die Ehrendoktorwürde der Universitäten Tübingen (1959) und München (1972) sowie das Große Verdienstkreuz mit Stern und Schulterband der Bundesrepublik Deutschland (1972). Im Jahr 1947 wurde ihm der Musikpreis der Stadt München und 1974 der Romano Guardini Preis der Katholischen Akademie in Bayern verliehen. Carl Orff war Ehrenbürger der Stadt München und Mitglied des Ordens pour le mérite für Wissenschaften und Künste.

1961 veranlasste der Komponist die Gründung des Seminars und der Zentralstelle für das *Orff-Schulwerk* an der Akademie Mozarteum in Salzburg; 1963 erfolgte dort die Eröffnung des Orff-Instituts. Seine Witwe Liselotte Orff initiierte die Errichtung des Orff-Zentrums München, das als Staatsinstitut für Forschung und Dokumentation seit 1990 besteht.

In Dießen am Ammersee erinnert das Carl Orff Museum an Leben und Werk des Komponisten. Mehrfach wurden pädagogische Einrichtungen, Schulen und Institutionen nach ihm benannt.



*Orffs Musik, seine musikē – ich gebrauche mit Absicht den griechischen Ausdruck –, bietet weniger für das Ohr als die traditionelle Opernmusik. Dafür bezieht sie aber alle Sinne ein; denn sie ist nicht nur Ton, sondern auch Tanz, nicht nur Klang, sondern auch Spiel, nicht nur Gesang, sondern auch Szene, Theater – sie ist Musik im Sinne einer alle Künste vereinenden und zusammenschließenden Musenkunst, wie sie zuerst die Griechen entwarfen. (Hans Maier)*



*Orff's music, his musikē—I deliberately utilise the Greek expression—offers less for the ear than traditional opera music. In exchange, it involves all the senses; it is not just sound, but also dance; not just tone but also playing; not only singing but also scenes and theatre – it is music in the sense of an artistic muse uniting and fusing all the arts , as originally conceived by the Ancient Greeks. (Hans Maier)*

## Biography

Carl Orff was born on 10 July 1895 in Munich. He received his first piano tuition at the early age of five, and subsequently also cello and organ lessons. Evidence shows that he regularly attended the theatre and opera from 1903 onwards. In 1911, his first work was published: the lied cycle *Eliland, ein Sang vom Chiemsee*, although Orff up to this point had not yet begun systematic courses in music theory. From 1912 to 1914, he studied composition with Anton Beer-Walbrunn at the Munich Akademie der Tonkunst and from 1915 piano with Hermann Zilcher. In 1915, Orff was able to gather initial practical experience in the theatre, worked as repetiteur and one year later was appointed as kapellmeister of the Munich Chamber Theatre. Following a brief period of military service, he was appointed as kapellmeister assisting Wilhelm Furtwängler at the National Theatre in Mannheim and the Landestheater Darmstadt. He received further training in composition from Heinrich Kaminski and undertook an extensive study of Bach, Buxtehude, Pachelbel and particularly Monteverdi. A co-founder of the "Günther School" for gymnastics, music and dance in Munich (1924), Orff became the director of the department for dance and musical education. This was for Orff an ideal experimental educational field for the development of the "Orff Schulwerk" (1931-1934/1950-1954) which was distributed with great success worldwide and continues today to be utilised within the areas of social and therapeutic education. From 1950 to 1960, he held a masterclass for composition at the Staatliche Hochschule für Musik in Munich. From 1955, he was resident in Dießen on Lake Ammer and died on 29 March 1982 in Munich.

Right from the beginning, Orff concentrated exclusively on textually related music. His aim was to combine theatre, music, dance and acting to form a single unified whole in which the rhythmical organisation of language frequently provided the compositional framework. Orff composed his first choral work (*Also sprach Zarathustra*, based on Nietzsche) and an early opera strongly influenced by Debussy entitled *Gisei – Das Opfer*, which was completed

in 1913. Orff found his way to his own individual style through the study of the counterpoint of the old masters.

*Carmina Burana* is Orff's most famous composition. The staged cantata consisting of a collection of songs was based on texts from a mediaeval manuscript housed in the monastery Benediktbeuern. Orff created incredibly dynamic music combining archaic harmony and pulsating dance-like rhythms. The powerful chorus "Fortuna" which frames the vernal, drinking and love songs has made *Carmina Burana* one of the most frequently performed works of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century.

Carl Orff received honorary doctorates from the Universities of Tübingen (1959) and Munich (1972) and also the Great Order of Merit with Star and shoulder ribbon of the Federal Republic of Germany (1972). In 1947, he was awarded the Music Prize of the City of Munich and in 1974 the Romano Guardini Prize by the Catholic Academy of Bavaria. Carl Orff was made honorary citizen of the City of Munich and became a member of the Order pour le Mérite for science and the arts.

In 1961 Orff initiated the foundation of the seminar and centre for Orff-Schulwerk at the Akademie Mozarteum in Salzburg; in 1963 the Orff-Institute was inaugurated in Salzburg. His widow Liselotte Orff initiated the foundation of the Orff-Zentrum Munich which exists as State Institute for Research and Documentation since 1990.

The Carl Orff Museum in Dießen on Lake Ammer, commemorates the life and work of the composer; numerous educational establishments, schools and institutions have been named after him.

## Chronologie / Chronology

---

<b>1895</b>	Geboren am 10. Juli in München	Born in Munich on 20 July
<b>1900</b>	Erster Klavierunterricht	First piano lessons
<b>1910-12</b>	Lieder für Singstimme und Klavier; <i>Zarathustra</i> (nach Nietzsche)	Lieder for voice and piano; <i>Zarathustra</i> (texts by Nietzsche)
<b>1912-14</b>	Studium an der Akademie der Tonkunst in München; <i>Gisei - Das Opfer</i> (Musikdrama); <i>Tanzende Faune</i> (Orchesterspiel); <i>Treibhauslieder</i> (nach Maeterlinck); Privatstudium bei Hermann Zilcher	Study course at the Academy of Music in Munich; <i>Gisei - Das Opfer</i> (musical drama); <i>Tanzende Faune</i> ('orchestral play'); <i>Treibhauslieder</i> (on texts by Maeterlinck); Private studies with Hermann Zilcher
<b>1915-17</b>	Kapellmeister an den Münchner Kammer-spielen	Kapellmeister at the Munich Kammer-spiele
<b>1917</b>	Einberufung zum Kriegsdienst	Called up for war service
<b>1918-19</b>	Kapellmeister in Mannheim und Darmstadt; Bühnenmusik zu Büchners <i>Leonce und Lena</i> ; Studium alter Meister; Lieder nach Texten von Klabund, Dehmel, Lenau und Nietzsche	Kapellmeister in Mannheim and Darmstadt; incidental music for Büchner's <i>Leonce und Lena</i> ; study of ancient master composers; Lieder to texts by Klabund, Dehmel, Lenau and Nietzsche
<b>1920-21</b>	Privatstudium bei Heinrich Kaminski; <i>Lieder und Gesänge</i> für Singstimme und Klavier nach Texten von Franz Werfel; <i>Des Turmes Auferstehung</i> (nach Werfel); Entwurf einer Einrichtung von Bachs <i>Die Kunst der Fuge</i> für mehrere Instrumental-körper und Chöre	Private studies with Heinrich Kaminski; <i>Lieder and songs</i> for voice and piano on texts by Franz Werfel; <i>Des Turmes Auferstehung</i> (texts by Werfel); draft of an arrangement of Bach's <i>Die Kunst der Fuge</i> for several instrumental groups and choirs
<b>1920-25</b>	Verheiratet mit Alice Solscher	Married to Alice Solscher
<b>1921</b>	Geburt der Tochter Godela; Beginn des Monteverdi-Studiums	Birth of daughter Godela; begins studies devoted to Monteverdi
<b>1923-24</b>	Neugestaltung von Monteverdis <i>L'Orfeo</i>	New arrangement of Monteverdi's <i>L'Orfeo</i>
<b>1924</b>	Zusammen mit Dorothee Günther Gründung der Günther-Schule in München (Ausbildungsstätte für Gymnastik, Rhythmik, Musik und Tanz)	Foundation of the Günther School in Munich in cooperation with Dorothee Günther (educational institute for gymnastics, rhythm, music and dance)
<b>1925</b>	Neugestaltung von Monteverdis <i>Lamento d'Arianna</i> ; 17. April: Uraufführung Erstfassung <i>Orpheus</i> (nach Monteverdi) in Mannheim; 28. Dezember: Uraufführung Erstfassung <i>Tanz der Spröden</i> (nach Monteverdi) in Karlsruhe	New arrangement of Monteverdi's <i>Lamento d'Arianna</i> ; 17 April: premiere of the first version of <i>Orpheus</i> (based on Monteverdi) in Mannheim; 28 December: premiere of the first version of <i>Tanz der Spröden</i> (based on Monteverdi) in Karlsruhe

<b>1925-32</b>	<i>Cantus-Firmus-Sätze</i>	<i>Cantus-Firmus-Sätze</i>
<b>1928</b>	11. Dezember: Uraufführung <i>Kleines Konzert</i> in München	11 December: first performance of <i>Kleines Konzert</i> in Munich
<b>1929</b>	13. Oktober: Uraufführung Zweitfassung <i>Orpheus</i> in München	13 October: premiere of second version of <i>Orpheus</i> in Munich
<b>1930</b>	<i>Kantaten nach Texten von Franz Werfel</i> (Werkbuch I); Uraufführung <i>Entrata</i> (nach Byrd) über Funk und Lautsprecher in Königsberg	<i>Kantaten nach Texten von Franz Werfel</i> (Werkbuch I); first performance of <i>Entrata</i> (based on Byrd) in a radio broadcast and via loudspeakers in Königsberg
<b>1930-31</b>	Kantaten nach Texten von Bert Brecht (Werkbuch II)	Kantaten nach Texten von Bert Brecht (Werkbuch II)
<b>1931-34</b>	Publikation der ersten Schulwerk-Ausgabe: <i>Orff-Schulwerk - Elementare Musikübung</i> (in Zusammenarbeit mit Gunild Keetman)	Publication of first Schulwerk edition: <i>Orff-Schulwerk - Elementare Musikübung</i> (in cooperation with Gunild Keetman)
<b>1932</b>	Szenisch-konzertante Erstaufführung <i>Lukaspassion</i> ; Bearbeitung bayerischer Volksmusik mit Kurt Huber	Staged concertante first performance of the <i>St. Luke's Passion</i> ; arrangement of Bavarian folk music with Kurt Huber
<b>1932-33</b>	Leitung des Münchner Bachvereins	Conductor of the Münchner Bachverein [Bach Society Munich]
<b>1933</b>	Szenisch-konzertante Erstaufführung von Heinrich Schütz' <i>Historia der Auferstehung Jesu Christi</i>	Staged concertante first performance of <i>Historia der Auferstehung Jesu Christi</i> by Heinrich Schütz
<b>1936</b>	Teilnahme der Günther-Schule an der Eröffnungsfeier der Olympischen Sommerspiele in Berlin	Participation of the Günther School at the opening ceremony for the Olympic Summer Games in Berlin
<b>1937</b>	8. Juni: Uraufführung <i>Carmina Burana</i> in Frankfurt am Main	8 June: first performance of <i>Carmina Burana</i> in Frankfurt am Main
<b>1939</b>	5. Februar: Uraufführung <i>Der Mond</i> in München	5 February: premiere of <i>Der Mond</i> in Munich
<b>1939-53</b>	Verheiratet mit Gertrud Willert	Married to Gertrud Willert
<b>1940</b>	24. August: Erstaufführung Neufassung <i>Entrata</i> in Frankfurt am Main; 4. Oktober: Uraufführung Endfassung <i>Orpheus</i> in Dresden; 30. November: Aufführung aller drei Monteverdi-Bearbeitungen in Gera	24 August: first performance of the new version of <i>Entrata</i> in Frankfurt am Main; 4 October: premiere of the final version of <i>Orpheus</i> in Dresden; 30 November: performance of all three Monteverdi arrangements in Gera
<b>1943</b>	20. Februar: Uraufführung <i>Die Kluge</i> in Frankfurt am Main; 6. November: Uraufführung <i>Catulli Carmina</i> in Leipzig	20 February: premiere of <i>Die Kluge</i> in Frankfurt am Main; 6 November: first performance of <i>Catulli Carmina</i> in Leipzig



<b>1947</b>	15. Juni: Uraufführung <i>Die Bernauerin</i> in Stuttgart	15 June: premiere of <i>Die Bernauerin</i> in Stuttgart
<b>1948</b>	Beginn der Schulwerksendungen am Bayerischen Rundfunk; 24. Dezember: Ursendung <i>Die Weihnachtsgeschichte</i>	Beginning of Schulwerk broadcasts in Bavarian Radio; 24 December: original broadcast of <i>Die Weihnachtsgeschichte</i>
<b>1949</b>	9. August: Uraufführung <i>Antigonae</i> bei den Salzburger Festspielen	9 August: premiere of <i>Antigonae</i> at the Salzburg Festival
<b>1950-54</b>	Publikation der zweiten Schulwerk-Ausgabe <i>Musik für Kinder</i> (in Zusammenarbeit mit Gunild Keetman)	Publication of second Schulwerk edition <i>Musik für Kinder</i> (in cooperation with Gunild Keetman)
<b>1950-60</b>	Leitung der Meisterklasse für Komposition an der Staatlichen Hochschule für Musik in München	Supervision of masterclass for composition at the Staatliche Hochschule für Musik in Munich
<b>1953</b>	14. Februar: Uraufführung <i>Trionfo di Afrodite</i> in Mailand (in Verbindung mit <i>Carmina Burana</i> und <i>Catulli Carmina</i> unter dem Titel <i>Trionfi</i> ); 20. Oktober: Uraufführung <i>Astutuli</i> in München	14 February: premiere of <i>Trionfo di Afrodite</i> in Milan (together with <i>Carmina Burana</i> and <i>Catulli Carmina</i> under the title <i>Trionfi</i> ); 20 October: premiere of <i>Astutuli</i> in Munich
<b>1954-59</b>	Verheiratet mit Luise Rinser	Married to Luise Rinser
<b>1956</b>	31. März: Ursendung <i>Comoedia de Christi Resurrectione</i> im Bayerischen Fernsehen; 3. August: Uraufführung <i>Die Sänger der Vorwelt</i> (nach Schiller) in Stuttgart; 4. Dezember: Uraufführung <i>Nänie</i> und <i>Dithyrambe</i> (nach Schiller) in Bremen; Mitglied des Ordens Pour le mérite	31 March: original broadcast of <i>Comoedia de Christi Resurrectione</i> in Bavarian TV; 3 August: first performance of <i>Die Sänger der Vorwelt</i> (based on Schiller) in Stuttgart; 4 December: first performance of <i>Nänie und Dithyrambe</i> (based on Schiller) in Bremen; member of the order Pour le mérite
<b>1957</b>	21. April: Bühnenuaufführung <i>Comoedia de Christi Resurrectione</i> in Stuttgart	21 April: stage premiere of <i>Comoedia de Christi Resurrectione</i> in Stuttgart
<b>1958</b>	15. Mai: Erstaufführung der drei Monteverdi-Bearbeitungen unter dem Titel <i>Lamenti</i> bei den Schwetzingen Festspielen	15 May: first performance of the three Monteverdi arrangements under the title <i>Lamenti</i> at the Schwetzingen Festival
<b>1959</b>	11. Dezember: Uraufführung <i>Oedipus der Tyrann</i> in Stuttgart; Ehrendoktor der Universität Tübingen	11 December: premiere of <i>Oedipus der Tyrann</i> in Stuttgart; honorary doctorate from the University of Tübingen
<b>1960</b>	Heirat mit Liselotte Schmitz; 11. Dezember: Uraufführung <i>Ludus de nato Infante mirificus</i> in Stuttgart	Marriage to Liselotte Schmitz; 11 December: first performance of <i>Ludus de nato Infante mirificus</i> in Stuttgart
<b>1961</b>	Gründung des Seminars und der Zentralstelle für das Orff-Schulwerk in Salzburg	Foundation of the seminar and centre for Orff-Schulwerk in Salzburg

<b>1962-63</b>	Schulwerk-Vortragsreisen nach Kanada, Japan und Portugal	Schulwerk lecture tours to Canada, Japan and Portugal
<b>1963</b>	Eröffnung des Orff-Instituts in Salzburg	Inauguration of the Orff Institute
<b>1964</b>	12. März: Uraufführung Endfassung <i>Ein Sommernachtstraum</i> in Stuttgart (frühere Entwürfe und Fassungen 1917, 1928, 1939, 1944, 1952)	12 March: premiere of the final version of <i>Ein Sommernachtstraum</i> in Stuttgart (earlier drafts and versions in 1917, 1928, 1939, 1944, and 1952)
<b>1968</b>	24. März: Uraufführung <i>Prometheus</i> in Stuttgart	24 March: premiere of <i>Prometheus</i> in Stuttgart
<b>1972</b>	Ehrendoktor der Universität München; Großes Verdienstkreuz mit Stern und Schulterband des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland	Honorary doctorate from the University of Munich; Grand Cross with star and ribbon for Distinguished Service of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany
<b>1973</b>	20. August: Uraufführung <i>De temporum fine comoedia</i> bei den Salzburger Festspielen	20 August: premiere of <i>De temporum fine comoedia</i> at the Salzburg Festival
<b>1974</b>	Verleihung Romano Guardini Preis	Awarded Romano Guardini Prize
<b>1975-81</b>	Arbeit an der achtbändigen Dokumentation <i>Carl Orff und sein Werk</i>	Work on the eight-volume documentation <i>Carl Orff und sein Werk</i>
<b>1982</b>	Gestorben am 29. März in München	Died on 29 March in Munich

## Bild- und Textnachweise / Credits

---

Wo nicht anders angegeben, sind alle Texte Originalbeiträge von Johannes Schindlbeck. Für die Originalbeiträge sind alle Rechte vorbehalten. Urheber, die nicht zu erreichen waren, werden zwecks nachträglicher Rechteabgeltung um Nachricht gebeten.

Wir danken Herrn Dr. Thomas Rösch, Direktor des Orff-Zentrums München, und Herrn Johannes Schindlbeck M.A., Mitarbeiter des Orff-Zentrums München, für ihre fachliche Beratung bei der Erstellung dieses Katalogs, insbesondere für die erläuternden Texte zu den Werken und für den Einführungstext in das Bühnenschaffen von Carl Orff.

Unless otherwise stated, all text are original contributions to this catalogue by Johannes Schindlbeck. For original contributions all rights reserved. Although we made efforts to contact all authors and photographers we kindly ask those whom we could not reach to contact us concerning subsequent copyright clearance.

Many thanks to Dr. Thomas Rösch, Director of the Orff Zentrum Munich and to Johannes Schindlbeck M.A., Orff Zentrum Munich, for their academic consultation, especially for the work texts and the introduction to the stage works of Carl Orff.

### **Chronologie / Chronology:**

Orff-Zentrum, München

### **Biographie / Biography:**

Schott Music, Mainz

### **Abbildungen auf Seite / Images on page:**

Cover, 18, 92: Barbara Aumüller · 9: Grete Koster · 11, 16; Madeline Winkler-Betzendahl · 15: Hannes Kilian · 24, 28, 32: o.A. · 36, 57: Lutz Edelhoff · 42: Deutsche Oper Berlin · 48: Sabine Toepffer · 52: Düsseldorfer Marionettentheater · 58: Paul Leclair · 64: Staatstheater am Gärtnerplatz · 70, 80: Württembergisches Staatstheater Stuttgart · 76: Stefan A. Schuhbauer · 84: Foto Kronburger Oberammergau · 88: Sabine Toepffer / Deutsches Theatermuseum München · 96: Staatstheater am Gärtnerplatz · 100: Lutz Edelhoff · 113: Hilde Zemann · 114: Anne Kirchbach

## Hinweise / Remarks

---

Die Aufführungsmateriale zu den Bühnenwerken dieses Kataloges stehen leihweise zur Verfügung, sofern nicht anders angegeben. Bitte richten Sie Ihre Bestellungen per E-Mail an [hire@schott-music.com](mailto:hire@schott-music.com) oder an die für Ihr Liefergebiet zuständige Schott-Niederlassung. Regionale Vertretungen finden Sie auf unserer Website.

Alle Ausgaben mit Editionsnummern erhalten Sie im Musikalienhandel oder über unseren Online-Shop. Kostenloses Informationsmaterial zu allen Werken können Sie per E-Mail an [infoservice@schott-music.com](mailto:infoservice@schott-music.com) anfordern.

Alle Angaben zu Spieldauern sind approximativ. Die vorliegende Auflage wurde im Juni 2019 abgeschlossen.

Performing material for the stage works in this catalogue is obtainable on hire unless otherwise stated. Please email your order to [hire@schott-music.com](mailto:hire@schott-music.com) or to the Schott agent in your territory. Regional representatives are listed on our website.

Titles with edition numbers are available through music shops or our online shop. More detailed information about individual works can be obtained free, please email [infoservice@schott-music.com](mailto:infoservice@schott-music.com).

All durations are approximate. This edition of the catalogue was completed in June 2019.

## Schott weltweit / International Contacts

---

### **Schott Music GmbH & Co. KG · Mainz**

Weihergarten 5, 55116 Mainz / Germany  
Tel +49 6131 246-86  
[infoservice@schott-music.com](mailto:infoservice@schott-music.com)

### **Schott Music Ltd. · London**

48 Great Marlborough Street  
London W1F 7BB / United Kingdom  
Tel +44 20 7534 0750  
[promotions@schott-music.com](mailto:promotions@schott-music.com)

### **Schott Music S.L. · Madrid**

Calle Seminario de Nobles, 4 – 3 Izquierda B  
28015 Madrid / Spain  
Tel +34 91 577 0751  
[info@sermus.es](mailto:info@sermus.es)

### **Schott Music Corp. · New York**

254 West 31st Street, New York NY 10001-6212 / USA  
Tel +1 212 461 6940  
[ny@schott-music.com](mailto:ny@schott-music.com)

### **Schott Music Co. Ltd. · Tokyo**

Hiratomi Bldg., 1-10-1 Uchikanda  
Chiyoda-ku, Tokyo 101-0047 / Japan  
Tel +81 3 66952450  
[promotion@schottjapan.com](mailto:promotion@schottjapan.com)

## Impressum / Imprint

---

**Redaktion und Gestaltung / Editor, Layout:** Christopher Peter

**Englische Übersetzungen / English translations:** Lindsay Chalmers-Gerbracht

KAT 3245-99 · Printed in Germany