

Handwritten musical notation at the top of the page, including notes, rests, and bar lines. Some notes are circled or marked with 'x'.

Handwritten musical notation in the middle section, featuring various rhythmic values and note heads.

Typh
 (x1 / x2 / x3)

x3 x4 x5
 16 12 2 8
 9 9 9 < 2

Hans Thomalla Fremd

x7

Handwritten musical notation below the section header, including notes and rests.

Handwritten musical notation with a red wavy line and a red arrow pointing to it. Includes notes and rests.

Handwritten musical notation in the lower middle section, featuring notes and rests.

Handwritten musical notation in the lower section, including notes and rests.

Handwritten musical notation at the bottom of the page, including notes and rests.

Hans Thomalla



SACD 1

1	1. Szene – Drift Introduction Recitativo secco	01:40
2	Barcarole 1	04:32
3	Barcarole 2	02:21
4	Fermate 1 Raue Stürme	00:37
5	Barcarole 3	03:27
6	Pastorale	01:20
7	Barcarole 4	02:05
8	Fermate 2	01:54
9	Barcarole 5	02:22
10	Barcarole 6	03:54
11	Fermate 3	01:15
12	2. Szene – Kolchis Aria	11:36
13	Aria Da capo	07:48
14	Recitativo accompagnato	06:39
15	Intermezzo für Orchester – Flüchtig	08:51

Gesamtspieldauer SACD 1 **60:22**

SACD 2

1	3. Szene – Finale Korinth	04:35
2	Lullaby I	02:43
3	con moto	02:52
4	Lullaby II	01:44
5	con moto	09:40
6	Epilog	09:29

Gesamtspieldauer SACD 2 **31:03**

Gesamtspieldauer SACD 1 und 2 **91:25**

FREMD

Hans Thomalla

Oper in drei Szenen, einem Intermezzo und einem Epilog
Auftragswerk der Staatsoper Stuttgart
Aufnahme der Uraufführung am 2. Juli 2011 sowie der Aufführung
am 6. Juli 2011, Staatsoper Stuttgart

Musikalische Leitung	Johannes Kalitzke
Regie, Bühne und Kostüme	Anna Viebrock
Mitarbeit Regie	Ludivine Petit
Chor	Michael Alber
Licht	Reinhard Traub
Klangregie	Dieter Fenchel
Video	Hans-Peter Böffgen Judith Konnerth
Dramaturgie	Sergio Morabito
Live-Elektronik	Forum Neues Musiktheater Andreas Breitscheid
Intendant	Albrecht Puhlmann
Medea Sopran	Annette Seiltgen
Jason Bass	Stephan Storck
1. Kind Sopran	Julia Spaeth
2. Kind Tenor	Carlos Zapfen

Staatsorchester Stuttgart

Staatsoperchor Stuttgart

Argonauten

Ankaios I Helden-Alt	Barbara Kosviner
Idmon Dramatischer Alt	Cristina Otey
Laokoon Dramatischer Alt	Naomi Behr
Meleager Kindlicher Alt	Pia Liebhäuser
Menoitios Kindlicher Alt	Simone Jackel
Akastos Bürgerlicher Alt	Gudrun Wilming
Hylas Koloratur-Alt	Ines Malaval
Kanthos Melancholischer Kontra-Alt	Maria Tokarska
Ankaios II Operetten-Tenor	Ivan Yonkov
Herakles Helden-Tenor	Metodi Morartzaliev
Idas Russischer Tenor	Alexej Shestov
Kalais Fantastischer Tenor	Young Chan Kim
Moppos Melancholischer Tenor	Alois Riedel
Polyphemos Helden-Tenor	Ivan Ivanov
Zetes Fantastischer Tenor	Bo Yong Kim
Aithalides Ensemble-Tenor	Urs Winter
Butes Helden-Tenor	Johannes Petz
Erginos Operetten-Tenor	Juan Pablo Marin
Lynkeus Russischer Tenor	Alexander Efanov

Argonauten

Tiphys Koloratur-Tenor	Shoung Ho Shin
Amphidamas Helden-Bass	Daniel Kaleta
Argos Koloratur-Bass	Matthias Nenner
Erytos Ensemble-Bass	Henrik Czerny
Euphemos Koloratur-Bass	Steffen Balbach
Jason Koloratur-Bass	Stephan Storck
Koronos Helden-Bass	Sebastian Bollacher
Orpheus Epischer Bass (Sprecher)	Siegfried Laukner
1. Bass	Kenneth John Lewis
1. Bass	Ulrich Wand
Echion Ensemble-Bass	Sebastian Peter
Kepheus Sub-Bass	Saša Vrabac
Nauplius Oratorien-Bass	Ulrich Frisch
Periklymenos Multifunktions-Bass	Kristian Metzner
Phlias Oratorien-Bass	Johannes Wiczorek
2. Bass	Tommaso Hahn
2. Bass	Yehonatan Haimovich
2. Bass	William David Halbert
2. Bass	Heiko Schulz

Handlung

Erste Szene – Drift

Text: Auszüge aus dem Argonautenepos des Apollonios von Rhodos (Mitte des 3. Jahrhunderts v. Chr.)

Die erste Szene überblendet den „Heldenkatalog“, in dem alle Mitglieder der illustren Besatzung der Argo namentlich gewürdigt sind, mit Episoden aus den ersten beiden Büchern des Epos. In ihnen sind die Ereignisse von der Sammlung der Argonauten im griechischen Jolkos bis zur Landung in Kolchis an der Ostküste des Schwarzen Meeres berichtet: der Aufenthalt bei den männerlosen Lemnierinnen, der Kampf mit den Erdgeborenen und den Elementen, das Zerbrechen des Ruders des Herakles, die Entführung Hylas' durch eine Nymphe, Herakles' und Polyphemos' vergebliche Suche nach ihm, der Tod oder Verlust weiterer Argonauten, darunter der Seher Idmon und Mopsos und des Steuermanns Typhis, endlich die erfolgreiche Durchfahrt durch die Symplegaden, die „Prallfelsen“, ins Schwarze Meer. Dort erscheint ihnen der Schatten des Sthenelos im Glanz seiner Waffen. Für viele Helden ist ihre erste Nennung auch schon der Nekrolog: Ihrer Namen, Kenntnisse und Fähigkeiten wird in den vier Büchern des Epos nie wieder gedacht.

Zweite Szene – Kolchis

Text: Aus dem 2. Bild des 3. Aufzugs des Dramas Die Argonauten (1821) von Franz Grillparzer; Zitate aus der Oper Médée von Luigi Cherubini (1797) in der Fassung von Franz Lachner (1858) mit italienischem Text von Carlo Zangarini (1909)

In der Begegnung Medeas, der barbarischen Königstochter, mit den Argonauten an der Ostküste des Schwarzen Meeres verkehrt sich die Erfahrung des Eigenen als fremd und des Fremden als vertraut. Medea verliebt sich in den Anführer der Argonauten, Jason.

Intermezzo – Flüchtling

Medea flieht mit Jason und dem mit ihrer Hilfe geraubten Goldenen Vlies vor der Verfolgung durch ihren Vater. Die Flucht Jasons und Medeas ist auch eine zu sich selbst. Zwei Kinder werden geboren.

Dritte Szene – Finale (Korinth)

Text: Monolog der Medea aus dem 3. Akt der Oper Médée; Hush, Little Baby (amerikanisches Wiegenlied, anonym)

Angesichts von Jasons Verrat, der sich in Korinth durch eine neue Heirat Bleiberecht erkaufte, setzt Medea sein Zerstörungswerk fort. Sie tötet die Kinder.

Epilog

Artikulationsversuche nach dem Verlust von Sprache – brüchig, tastend, stockend.



Szenenbild *Fremd*

Libretto

Erste Szene – Drift

Argonauten, Marching-Band und Instrumental-Soli (Saxophon, Trompete, Posaune, Schlagzeug) im Saal (Marching-Band später auch auf der Bühne), Orchester

1. Introduction – Recitativo secco

Orpheus: Beginnend mit dir, Phoibos, will ich an die Ruhmestaten jener Heroen erinnern, die die Argo zwischen den Kyanischen Felsen hindurchruderten, um auf Weisung des Königs Pelias das Goldene Vlies zu erringen. Von folgendem Orakel nämlich hatte Pelias erfahren: Er werde auf Betreiben eines Mannes aus dem Volk gestürzt werden, den er mit nur einer Sandale bekleidet sähe. Nicht lange danach durchquerte Jason die winterlich angeschwollenen Fluten des Anauros.

Auftritt Jason

Dabei musste er eine Sandale zurücklassen, da sie von der Strömung festgehalten wurde. Als Pelias ihn sah, gab ihm dies gleich zu denken, und er ersann für ihn eine Aufgabe: eine gefährliche Seefahrt, damit er im Meer oder bei fremden Völkern umkomme. Ich dagegen sollte jetzt wohl eher von den Namen der Helden berichten, von ihrer Fahrt über das Meer und von den Taten, die sie vollbrachten.

2. Barcarole 1

So schlugen sie mit den Rudern die weite Fläche des Meeres und ließen es aufbrausen. Schäumend erhob sich auf beiden Seiten die dunkle Flut mit gewaltigem Rauschen unter dem Andrang der kräftigen Männer. Dann hissten sie das Segel, und hinein warf sich ein rauschender Fahrtwind. Als sich aber mit den letzten Strahlen der Sonne auch der Wind legte, gelangten sie ruderdnd zur felsigen Insel der Sintier.

Zuerst nun will ich Polyphemos nennen, der früher in seiner Jugend unter den starken Lapithen gekämpft hatte.

Auftritt Polyphemos

Jetzt war er schon etwas schwerfällig in den Gliedern.

Auftritt Aithalides, Erytos, Echion

Auch die beiden begüterten Söhne des Hermes, Erytos und Echion, die in Listen wohlbewandert waren, blieben nicht in Alope. Denen schloss sich als dritter Bruder Aithalides an.

Koronos!

Auftritt Koronos

Er war zwar tapfer, reichte aber nicht an seinen Vater heran.

Phlias, ...

Auftritt Phlias, Nauplios

... dank seines Vaters reich begütert.
Aktor schickte seinen Sohn Menoitios.

Auftritt Menoitios

Von Euboa aber kam Kanthos.

Auftritt Kanthos

2a. Kadenz 1 – Lemnier-Episode

Da nahmen die Lemnierinnen die Gäste in ihre Häuser mit: willig, denn Kypris hatte in ihnen süßes Verlangen erregt, damit das männerlose Lemnos auch später wieder bewohnt sei. Bald freute sich die ganze Stadt an Tänzern und Festmählern, und überall war sie vom Duft nach Gebratenem erfüllt. So wurde die Abfahrt von einem Tag auf den anderen verschoben, und sie wären wohl lange noch müßig dort geblieben, hätte Herakles nicht die Gefährten getrennt von den Frauen versammelt und sie heftig gescholten.

3. Barcarole 2

Argos aber löste für sie die Haltetaue vom meerumspülten Felsen. Da schlugen sie mit den langen Rudern kraftvoll das Wasser. Und so bewältigten sie, indem das Schiff den Kurs jeweils dem Wind anpasste, bei Nacht die Passage durch den aufgewühlten Hellespont.

Der kriegstüchtige Butes.

Auftritt Butes, Tiphys

Tiphys war in der Lage, vorherzusagen, wann sich schwere See erheben würde.

Mopsos.

Auftritt Mopsos

Periklymenos.

Auftritt Periklymenos

3a. Kadenz 2 – Erdgeborenen-Episode

In der Propontis liegt eine steil aufragende Insel. „Bärengelände“ nennen sie die Anwohner; gesetzlose und unzivilisierte Erdgeborene bewohnten sie.

Dorthin gelangte die Argo. Am nächsten Morgen stiegen sie auf den hohen Dindymon, um mit eigenen Augen die Fahrtrouten auf jenem Meer zu erkunden. Da stürzten die Erdgeborenen von der anderen Seite des Berges herab und versperrten die Ausfahrt des Hafens bis auf den Grund mit gewaltigen Steinmassen.

3b. Kadenz 3 – Widrige Winde

Da lösten die Helden die Haltetaue des Schiffes unter Wehen des Windes und fuhren weiter durch die Wogen des Meeres. Widrige Winde trugen es in reibendem Wirbel zurück.

4. Fermate 1 – Rauhe Stürme

Danach erhoben sich zwölf Tage und zwölf Nächte lang rauhe Stürme und hielten sie dort von der Weiterfahrt ab.

5. Barcarole 3

Als sich die Winde gelegt hatten, verließen sie rudern die Insel. Doch als das Meer von heftigen Winden aufgepeitscht wurde, die sich gegen Abend aufs Neue von den Flüssen her erhoben hatten, ließen sie völlig erschöpft im Rudern nach. Herakles aber zog die anderen durch die Kraft seiner Arme mit sich. Da brach Herakles sein Ruder entzwei, während er Furchen durch die aufgewühlte See zog: Das eine Bruchstück noch mit beiden Händen umklammernd, fiel er hintenüber, das andere spülte das zurückflutende Meer mit sich fort. Er setzte sich wieder auf und blickte sprachlos umher, denn seinen Händen war die Untätigkeit ungewohnt.

Nicht einmal die Kraft des Herakles hat sich den Bitten Jasons verweigert.

Auftritt Herakles, Hylas, Idmon

Mit ihm kam Hylas, sein noch ganz junger Gefährte. Idmon kam, obwohl er um sein Todesschicksal wusste. Lynkeus und Idas.

Auftritt Lynkeus, Idas, Euphemos

Euphemos.

Auftritt Amphidamas, Kepheus

Amphidamas und Kepheus.

Auftritt Ankaios

Ankaios.

6. Pastorale

Unterdessen hatte sich Hylas fernab von den Gefährten mit einem ehernen Krug auf die Suche nach einer heiligen Quelle gemacht, um rechtzeitig vor dessen Rückkehr für Herakles Wasser zum Abendessen zu schöpfen und alles andere eifrig zu bereiten. Hylas traf rasch auf eine Quelle. Sobald er aber den Krug in den Wasserstrahl hielt, schlang plötzlich eine Nymphe den linken Arm von oben um seinen Nacken, voller Begierde seinen lieblichen Mund zu küssen, und zog ihn mit der rechten Hand am Arm: Da stürzte er mitten in den Strudel hinab.

Hylas ab

7. Barcarole 4

Hylas' Schrei hörte als einziger der Gefährten Polyphemos. Sogleich zog er sein großes Schwert und machte sich auf die Suche. Wie ein wildes Tier klagte damals lautstark der Eilatide und lief rufend in der Gegend umher.

Auftritt Erginos, Ankaios (II)

Erginos und Ankaios – beide rühmten sich.

Als Herakles dies hörte, floss ihm der Schweiß in Strömen von den Schläfen herab. Voller Panik warf er die Fichte zu Boden und lief ungestüm in irgendeine Richtung, wohin die Füße den Dahinstürmenden gerade trugen. So raste Herakles; bald rannte er mit flinken Füßen ohne Unterlaß dahin, bald wiederum hielt er vor Erschöpfung inne und rief immer wieder mit lauter Stimme.

Polyphemos, Herakles ab

8. Fermate 2

Der Aisonide aber war vor Rastlosigkeit wie gelähmt und saß nur so da, sein Herz in tiefer Verwirrung verzehrend.

Jason.

Meleager, obwohl er noch sehr jung war, und Laokoon.

Auftritt Meleager, Laokoon

Zetes und Kalais – staunenswert anzusehen: über den Nacken und um die Schultern wehten ihre schwarzen Haare hierhin und dorthin im Wind.

Auftritt Zetes, Kalais

8a. Kadenz 4 – Riesenwellen-Episode

Akastos – der Sohn des mächtigen Pelias selbst.

Auftritt Akastos

9. Barcarole 5

Argos.

Auftritt Argos

9a./9b. Kadenz 5/6 – Tod Kanthos' / Tod Mopsos'

Dich, Kanthos, entrafften in Lybien die verderblichen Todesgöttinnen: Du trafst auf weidende Herden, doch es folgte dir ein Hirte, der dich im Kampf um sein Vieh mit einem Steinwurf tötete. Dort traf am selben Tag auch Mopsos das

grausame Todeslos. Im Sand lag eine gefährliche Schlange. Einer solchen nun trat Mopsos auf das Ende des Rückgrats; die aber ringelte sich vor Schmerzen in der Mitte um Schienbein und Wade und biß ihm ins Fleisch.

Kanthos. Mopsos.

Kanthos, Mopsos ab

9c. Kadenz 7 – Symplegaden-Episode

Schon traf das Dröhnen der zusammenprallenden Felsen unablässig ihre Ohren, und es brüllten die meerumspülten Ufer. Gewaltig erhob sich die kochende Gischt wie eine Wolke, schrecklich brüllte das Meer, und weithin dröhnte der gewaltige Äther.

Da erfasste die Strömung das Schiff von allen Seiten. Zitternd vor Furcht ruderten sie weiter, bis derselbe Sog wieder einsetzte und die Strömung das Schiff zwischen die Felsen hinabzog. Da erfasste alle blankes Entsetzen. Schon war hier und da der breite Pontos zu sehen, als plötzlich vor ihnen ein gewaltiger Wellenberg auftauchte, einer steilen Felswand gleichend. Als sie ihn sahen, duckten sie sich mit den Köpfen zur Seite. Mitten zwischen den Symplegaden aber ergriff die wirbelnde Strömung das Schiff, die Felsen näherten sich dröhnend von beiden Seiten, und das Schiff saß fest. Da drückte Athene mit der Linken kräftig einen Felsen zurück und stieß mit der Rechten das Schiff, damit es ganz hindurchfuhr.

10. Barcarole 6

Periklymenos.



Tiphys war nicht bestimmt, noch weiterzusegeln. Er starb fern der Heimat, und zwar nach kurzer Krankheit. Voreilig stürzte sich Butes ins Meer, da sein Gemüt von der schönen Stimme der Sirenen betört war.

Tiphys, Butes ab

Von da aus sahen sie auch Sthenelos, der dort durch einen Pfeilschuss gestorben war. Persephone selbst hatte die tränenüberströmte Seele des Aktoriden auf ihre Bitten hin, die gleichgesinnten Männer wenigstens für kurze Zeit zu sehen, gehen lassen. Er sah genauso aus wie zu der Zeit, als er in den Krieg gezogen war. Weithin leuchtete der schöne, vierfach gebuckelte Helm mit dem purpurnen Helmbusch. Jener aber tauchte wieder ein in das schwarze Dunkel.

Idmon.

Da jedoch ereilte das verhängte Geschick den Abantiaden Idmon. Denn in der schilfbewachsenen Niederung des Flusses lag, um seine Weichen und den gewaltigen Bauch im Schlamm zu kühlen, ein weißzahniger Eber, ein schreckliches Untier. Als der Abantiade aber über die Anhöhen der sumpfigen Ebene ging, sprang plötzlich von irgendwoher der Eber hoch aus dem Schilf hervor und traf mit voller Wucht dessen Schenkel: Er zerfetzte ihm die Sehnen mit samt dem Knochen. Idmon starb in den Armen seiner Gefährten.

Idmon ab

Sie eilten am Land der Tibarener vorbei. Dort sinken die Männer, sobald die Frauen ihre Kinder geboren haben, stöhnend zu Bett, den Kopf umwickelt mit Umschlägen. Die Frauen aber versorgen die Männer reichlich mit Speise und bereiten ihnen Bäder, wie sie für Wöchnerinnen üblich sind. Danach fahren

sie am „Heiligen Berg“ vorbei und am Land, wo die Mossynoiken wohnen. Alles, was man üblicherweise öffentlich tut, vollführen sie in ihren Häusern, alles jedoch, womit wir uns im Haus beschäftigen, tun sie draußen auf offener Straße, ohne Anstoß zu erregen. Wie Schweine in einer Herde paaren sie sich auf dem Boden in Liebe zu wechselnden Frauen.

11. Fermate 3

Schnell ruderten sie in die starke Strömung des Phasis. Jason ließ auf den Rat des Argos hin das Schiff schwimmend vor Anker legen, nachdem sie es in einen dichtbewachsenen Sumpf gerudert hatten.

Zweite Szene – Kolchis

Medea, Argonauten, Instrumental-Soli im Saal, Orchester, Elektronik

Aria

Wilde Gegend mit Felsen und Bäumen. Eine waldige Gegend an der Straße, die zum Lager der Argonauten führt.

I.1 Aria

Jason: Wenn ich so vor dir steh und dich betrachte,
Beschleicht mich ein fast wunderbar Gefühl:
Als hätt' des Lebens Grenz' ich überschritten
Und stünd' auf einem unbekanntem Stern,
Wo anders die Gesetze alles Seins und Handelns,
Wo ohne Ursach', was geschieht, und ohne Folge,
Da seiend, weil es ist.

I.2 Aria „Da capo“

Dahergekommen durch ein wildes Meer,
 Aus Ländern, so entfernt, so abgelegen,
 Daß Wünsche kaum vorher die Reise wagten,
 Auf Kampf und Streit gestellt, lang ich hier an
 Und sehe dich und bin mit dir bekannt.
 Wie eine Heimat fast dünkt mir dies fremde Land,
 Und, abenteuerlich ich selbst, schau ich
 Verwunderungslos, als könnt' es so nur sein,
 Die Abenteuer dieses Wunderbodens.
 Und wieder, ist das Fremde mir bekannt,
 So wird dafür mir, was bekannt, ein Fremdes:
 Ich selber bin mir Gegenstand geworden,
 Ein andrer denkt in mir, ein andrer handelt.

II. Recitativo accompagnato

So komm! – Doch nein, da sitzt sie trüb und düster,
 Ein rauhes Nein auf meine milde Deutung,
 Den Dolch noch immer in geschloßner Hand.
 Oh, fort.

(Ihre Hand fassend und den Dolch entwindend)

Medea *(aufspringend)*: Fort!

Jason *(sie zurückhaltend)*: Bleib!

Wagt es das Weib, dem Mann zu bieten Trotz?

(Er fasst ihre Arme mit beiden Händen.)

Medea *(in die Knie sinkend)*:

(Medea liegt auf einem Knie am Boden, auf das andere stützt sie den Arm, das Gesicht mit der Hand bedeckend.)

(Er hebt sie vom Boden auf, sie sitzt auf der Rasenbank.)

Jason: Du bist nicht, was du scheinen willst, Medea!

Umsonst verbirgst du dich, ich kenne dich!

Du liebst, Medea!

(Medea will aufspringen. Jason, sie niederziehend.)

Bleib – du liebst, Medea!

Liebst mich! Mich, wie ich dich! Ja, wie ich dich!

(Er kniet vor ihr.)

Schlag deine Augen auf und leugne, wenn du's kannst!

Blick mich an und sag nein! – Du liebst, Medea!

(Er fasst ihre beiden Hände und wendet die sich Sträubende gegen sich, ihr fest ins Gesicht blickend.)

Du weinst! Umsonst, ich kenne Mitleid nicht!

Mir Aug' ins Aug' und sage nein! – Du liebst!

Ich liebe dich, du mich! Sprich's aus, Medea!

(Er hat sie ganz gegen sich gewendet. Ihr Auge trifft das seinige. Sie schaut ihm mit einem tiefen Blick ins Auge.)

Dein Auge hat's gesagt, nun auch der Mund!

Sprich's aus, Medea, sprich es aus: Ich liebe!

Fällt dir's so schwer, ich will dich's lehren, Kind;

Sprich's nach: Ich liebe dich!

(Er zieht sie an sich; sie verbirgt, dem Zuge folgend, das Gesicht an seinem Busen.)



Und noch kein Wort!

(Zu Medeen.)

Du aber, die hier stumm und bebend liegt,

Das Angesicht so feindlich abgewandt,

Leb wohl! Wir scheiden jetzt auf immerdar.

Es war ein Augenblick, wo ich gewöhnt,

Du könntest fühlen, könntest mehr als hassen.

Sie will nicht. Nun wohlan, so sei es denn!

Du siehst mich nimmermehr auf dieser Erde.

Leb wohl, Medea! Leb auf ewig wohl!

(Er geht rasch.)

Medea *(das Gesicht hinwendend und den Arm ihm nachstreckend):* Jason!

Franz Grillparzer, Die Argonauten, aus dem 2. Bild des 3. Aufzugs

Dritte Szene – Finale (Korinth)

Medea, Kind 1, Kind 2,

Instrumental-Soli und Marching-Band im Saal, Orchester

Medea

E che? Io son Medea! Io sono madre

e li lascio in vita? Che mai fu?

Dove son? Son ciechi gli occhi miei!

Pei figli di Giason

potrei aver pietà?

Son figli miei! ...

Se sono figli a me,

padre è Giasone a loro!

Infelice! Infelice!

Come puoi tu pensar d'esser madre?

Come puoi ascoltar

del cor la voce arcane?

Come mai puoi sentir

materne ebbrezze al cor?

Or che far? Ah! Vo' fuggir! ...

Io lascio i figli miei,

il sangue mio diletto,

in man del infame!

Preceder ei mi può,

può ferir pria di me!

Medea

Doch wie? Ich bin Medea! Ich bin

Mutter und lasse sie am Leben? Was

geschah? Wo sind sie [Wo bin ich]?

Meine Augen sind blind!

Ich könnte Mitleid haben

mit den Kindern Jasons?

Sie sind meine Kinder! ...

Sind sie meine Kinder,

ist Jason ihr Vater!

Unglückliche! Unglückliche!

Wie kannst du denken, Mutter zu sein?

Wie kannst du des Herzens

Stimme lauschen?

Wie kannst du mütterliche Wonnen

im Herzen hegen wollen?

Was ist zu tun? Ach! Ich will fliehen! ...

Ich lasse meine Kinder,

mein geliebtes Blut,

in der Gewalt des Ehrlosen!

Er kann mir zuvorkommen,

er kann vor mir treffen!

**No! Compirò l'impresa
che il fato mi diè!**

Oh, fosca Erinni! Implacabile Dea!
Distuggi nel mio sen
l'amore e la pietà!
Rendi il pugnàl
che di man mi sfuggì!
Ben io scordar farò
un vile istante sol d'incertezza!
Oh debil cor! **Tremante man!**
Non sempre tu sarai dubbiosa!
La sposa di Giason
da lui appreso avrà
a non tremar d'alcun delitto!

No, giammai, no,
non trionfi l'amor!

*(Giungono dalla reggia grida
di terrore disperato.)*

Coro (dentro)

Oh Dei, pietà di noi!
Orribile vendetta!
Orror! Traditi siam!
Oh feroce vision!

Nein, ich vollende die Tat,
die das Schicksal mir auftrug.
Oh, düstere Erynnis! Unerbittliche Göttin!
Zerstöre in meinem Busen
Liebe und Mitleid!
Gib mir den Dolch zurück,
der meiner Hand entschlüpfte!
Den einen feigen Augenblick des Zweifels
will ich gründlich vergessen lassen!
Oh schwaches Herz! Zitternde Hand!
Nicht ewig wirst du zaudern!
Jasons Braut
wird von ihm gelernt haben,
vor keinem Verbrechen zurück-
zuschrecken!
Nein, niemals, nein,
soll die Liebe triumphieren!

*(Schreie des Schreckens und der
Verzweiflung aus dem Palast)*

Chor (innen)

Oh Götter, erbarmt euch unser!
Schreckliche Rache!
Grauen! Wir sind verraten!
Oh grässlicher Anblick!

Medea (con gioia selvaggia)

Oh grido di dolor!

Oh voce dolce al cor!

Dolce al cor più del canto!

Giasone (dentro)

Trista Glauce fedel,
qual crudel sorte, ahimè,
questo amor diede a te!

Coro (dentro)

Muoia la fosca maga!
O sacra folgor, piomba!

Giasone (dentro)

Qual misfatto crudel
te condanna a morire,
e strappa a me la tua carezza!

Medea

Tu Clauce piangi sol,
spietato! E i figli tuoi? ...
A lor non pensi più?
Scordato hai forse tu
ch'ei sono in mio potere?
Risparmia lor più lunghi pianti ancor!

Medea (mit wildem Jubel)

Oh Schrei des Schmerzes!
Oh Stimme, süß dem Herzen,
dem Herzen süßer als Gesang!

Jason (innen)

Unglückliche treue Glauke,
welch grausames Schicksal, wehe,
hat dir meine Liebe bereitet!

Chor (innen)

Die unheimliche Zauberin sterbe!
Oh heiliger Blitz, fahre hernieder!

Jason (innen)

Welche grausame Untat
verurteilt dich zum Tod
und entreißt mir deine Liebkosung!

Medea

Du beweinst nur Glauke,
Grausamer! Und deine Kinder? ...
An sie denkst du nicht mehr?
Hast du vielleicht vergessen,
dass sie in meiner Macht sind?
Spare für sie noch längere Klagen auf!

No, sospettar non puoi
dove andrà la vendetta!
Non più dubbiezza né timor;
Sorpassar io mi vo',
vo'compir l'opra mia funesta!
**Atre Furie, volate me,
la man a piombar già s'appresta!**
Atre Furie, atre Furie, **a me!**

Date, orsù, questo sangue!
A me, figli miei, ch'io v'uccida!

(Medea corre achiudersi nel tempio.)

Als sacro fiume io vo.
Colà ti aspetta l'ombra mia.

*Monolog der Medea aus dem 3. Akt von Cherubinis Oper Médée (1797)
in der italienischen Übersetzung von Carlo Zangarini (1909), deutsch von
Sergio Morabito; die fett markierten Textteile werden von Hans Thomalla
zitiert.*

Nein, du kannst nicht ahnen,
wohin meine Rache führt!
Keine Zweifel und Ängste mehr,
ich will mich übertreffen,
will mein tödliches Werk vollenden!
Düstere Furien, fliegt zu mir,
die Hand ist schon zum Schlag bereit.
Grässliche Furien, grässliche Furien,
zu mir!
Auf, gebt mir dieses Blut!
Zu mir, meine Kinder, dass ich euch
töte!

*(Medea eilt in den Tempel, in den sie
sich einschließt.)*

Ich gehe zum heiligen Strom.
Dort erwartet dich mein Schatten.

Hush, Little Baby

Hush, little baby, don't say a word,
Mama's going to buy you a mockingbird.

If that mockingbird won't sing,
Mama's going to buy you a diamond ring.

If that diamond ring turns brass,
Mama's going to buy you a looking glass.

If that looking glass gets broke,
Mama's going to buy you a billy goat.

If that billy goat won't pull,
Mama's going to buy you a cart and bull.

If that cart and bull turn over,
Mama's going to buy you a dog named Rover.

If that dog named Rover won't bark,
Mama's going to buy you a horse and cart.

If that horse and cart fall down,
You'll still be the sweetest little boy in town.

So hush little baby, don't cry,
Daddy loves you and so do I.

Amerikanisches Wiegenlied

Epilog

Argonauten

Jason
Ich Jason
Jason ich

selber

bin mir selber

ich



Der Komponist Hans Thomalla im Gespräch über seine Oper FREMD

Sergio Morabito: Lieber Hans Thomalla, ich frage zunächst nach den verschiedenen Instrumentengruppen deiner Partitur und deren räumlicher Disposition.



Kompositionsskizze

Hans Thomalla: In der Regel agieren die Sänger in der Oper auf einer – wie auch immer ausgestalteten – Guckkastenbühne, das Publikum sitzt – getrennt durch die berühmte vierte Wand – gegenüber, und das Orchester ist im Orchestergraben. Mein Stück thematisiert „Oper“ auch als Institution und Kunstform. Wenn ich eine Geschichte erzählen will, bei der diese Ordnung in Bewegung gerät, zu treiben beginnt und sich schließlich auflöst, dann darf ich die räumliche Ordnung selbst nicht ausklammern. So habe ich um das Publikum herum verschiedene Instrumente verteilt: Schlagzeug, drei solistische Bläser (Posaune, Trompete und Saxophon) sowie eine Marching-Band, also eine Blechblaskapelle, die in der Königsloge sitzt. Sie unterminieren die traditionelle Raumhierarchie und stellen zunächst einmal eine Art Gegenwelt her, die die Welt der Argonauten angreift. Dieses Setup hat nicht nur eine dramaturgische Funktion zur Erzählung der Geschichte, sondern auch eine wahrnehmungsästhetische Funktion. Wenn man als Hörer und Zuschauer in einem Aufführungsraum sitzt, in dem die Musik um einen herum stattfindet, sitzt man wirklich mitten im Geschehen, im wörtlichen Sinne. Mir war wichtig, diese Hörerfahrung herzustellen, eine Erfahrung, die mich bei Helmut Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* so fasziniert hat. Lachenmann hat sich da sicher auch auf Nonos *Prometeo* bezogen, der ganz explizit die Architektur der Hörwahrnehmung thematisiert.

Die verschiedenen Klangebenen interagieren sehr plastisch miteinander, und die Marching-Band wandert im Verlauf der 1. Szene auf die Bühne.

Der Raumaufbau des Instrumentariums ist in der Tat ein wesentlicher struktureller Faden durch die 1. Szene. Ich kann das gern konkret benennen: Die Szene beginnt als „Recitativo secco“, sprich, es gibt Akkorde, und ein Sänger deklamiert den Text. Nur sind die Akkorde aus dem Orchestergraben keine diskrete Begleitung, sondern eine Zementierung von geordnetem Klang: extreme Akkordschläge, die das gesamte harmonische Spektrum umgreifen. Die Saalinstrumente haben eine Musik, die das genaue Gegenteil davon ist: Glissandi, weiche Fades, Schwebungen, keine klar konturierte Rhythmik und Tonhöhenartikulation, ein ständiger Fluss – gewissermaßen der Ozean, in dem sich die Argonauten befinden. Die Orchesterakkorde sind wie Ruder-schläge, mit denen die Argonauten in diese Natur hineinschlagen. Es gibt auch Treibgut, so habe ich das in meinen Skizzen genannt: plötzlich tauchen Akkorde oder Rhythmen auf, Zivilisationsmüll der Argonauten sozusagen. Aber diese klare Ausgangssituation – extrem geordnete Klanglichkeit aus dem Orchestergraben und extremer Fluss aus dem Zuschauerraum – kippt im Verlauf der 1. Szene. Die Natur, die die Argonauten durchkreuzen, wird zu einer immer geordneteren Natur, bis hin zum Extrempunkt der Symplegaden, der „Prallfelsen“, die ich nicht als ungezügelte Naturkatastrophe, sondern im Gegenteil als menschengemachte Gewalt von Natur interpretiere. Die Symplegaden-Akkorde, die als riesige Schläge aus dem Saalorchester allmählich entstehen, sind im Grunde ein gigantisches Echo auf die Schläge aus dem Graben.

Die Prallfelsen der Argonautensage steuern aufeinander zu und drohen, die Argo bei der Durchfahrt zum Schwarzen Meer zu zerschmettern. Wie bist du auf den doch relativ entlegenen Text des Apollonios gestoßen?

Über Heiner Müllers *Landschaft mit Argonauten*. Bis mich irgendwann die Quellen von Heiner Müller mehr interessierten als sein Text. Grillparzer zum Beispiel, der eigentlich schon die gesamte Aufklärungskritik entfaltet. Und eben auch die erste erhaltene Gesamterzählung der *Argonautika* durch Apollonius, die bereits eine Eposkritik ist und das Homerische Epos ironisiert. Es ist spannend, wie sich da der Heldenbegriff um 180 Grad dreht und die sogenannten Helden eigentlich totale Antihelden sind, die nie Herrscher ihres Schicksals sind, sonder Getriebene, Driftende, Treibende.

Neben einzelnen Reiseepisoden hat mich in *Apollonios' Argonautika* die Oberfläche des Heldenkatalogs zu Beginn gereizt. Hier fand ich das Thema einer versuchten totalen Ordnung von Realität perfekt zugespitzt. Die Ordnung der Helden ist wirklich ein Katalog, ein Telefonbuch sozusagen, die aber ins Absurde läuft, weil viele der Qualitäten, mit denen die Helden vorgestellt werden, überhaupt keine Rolle mehr spielen. Oder sie werden mit ironischen Prädikaten behaftet, die zeigen, dass sie eigentlich untauglich sind für diese Reise. Und so habe ich jeden „Helden“ mit einem musikalischen Etikett oder „Werbeingle“ versehen.

Bei deren Findung du mit den einzelnen Mitgliedern des Staatsopernchores eng zusammengearbeitet hast.

Ja. Der Begriff des „Helden“ ist in der Oper natürlich besetzt durch den Heldenchor, jedenfalls einen Solisten, der ein wie auch immer geartetes Alleinstellungsmerkmal besitzt. Ich habe mich gefragt: Wie kann ich den „anderen“ Heldenbegriff der Argonautika in der Besetzung und in der Art wie gesungen wird darstellen? Mir war immer klar, dass die Argonauten ein Kollektiv sind, also mit dem Chor und nicht mit einzelnen Solisten zu besetzen sind, oder genauer noch: mit dem Chor als Solisten. So entstand die Idee, dass ich mich wirklich mit allen treffe, mit allen Herren und auch den Altistinnen, die als „Hosenrollen“ mitspielen. Ich bat jeden, vorzusingen, was ihn stimmlich auch jenseits des Chorrepertoires interessiert.

Diese Funde sind dann zu einem Ausgangsmaterial deiner Komposition geworden.

Ich zitiere viel davon oder spiele darauf an. Silcher-Chöre werden fast wörtlich zitiert, auch Chansons, Bachkantaten oder Momente, die deutlich angelehnt sind an Wagner, Verdi, Puccini oder *Die Fledermaus*. Aber nicht intakt, immer wie ausgefranst. Wie bei den Helden von Apollonius spürt man: Die haben schon viel mitgemacht. Allmählich geraten diese stimmlichen Identitäten in den Sog der Fahrt. Am Schluss weiß eigentlich niemand von den Argonauten mehr, wer er wirklich ist. Indem sie ihre eigenen spezifischen stimmlichen Charakteristika zunehmend abgeben, bilden sie eine Gruppenidentität mit einer Art Einheitsklang: Ein Chor ist entstanden.

Den Titel dieser 1. Szene hast du Richard Sennett entliehen?

Sennetts Buch *Der flexible Mensch* beschrieb Ende der 90er Jahre erschütternd Biografien der sogenannten New Economy. Seine Analyse lässt sich, finde ich, eins zu eins übertragen auf die Finanzkrise und was sie mit den Menschen macht. Diese erschütternden Biografien, durch alle Schichten übrigens, fand ich interessant und eine sehr gute Beschreibung der Situation, in der ich mich auch als Künstler sah, der heute weniger mit verhärteten Autoritäten zu tun hat, die den Einzelnen extrem reglementieren und einschränken, was sicher die Generation der Künstler vor uns erfahren hat. Wir waren eher einer nebulösen Drift der eigenen Bedingungen ausgesetzt, einer Drift der Voraussetzungen für die eigene Arbeit, aber auch der eigenen Biografie. Wie die Argonauten, die eigentlich keine Chance haben, wirkliche Helden zu sein, sondern die durch ein Umfeld driften, auf das sie kaum Einfluss haben und das sie nicht durchschauen.

Trotzdem fächerst du auch in der 2. Szene das stimmliche Kollektiv immer wieder durch bestimmte solistische stimmliche Aktionen auf.

Die 2. Szene beginnt da, wo die 1. Szene aufhört, im extremen Kollektivklang. Es gibt aber einen Schnitt, plötzlich kommen wieder Zitate, Fragmente von Chorsätzen aus Cherubinis *Medea*. Als ob diese Gruppe, die sich in diesem fremden Land völlig verunsichert fühlt, der fremden Frau gegenüber zurückfällt auf das, was ihnen als greifbarste eigene Identität erscheint, nämlich diese ganz stereotypen Versatzstücke des Opernrepertoires. Das ist wie ein konditionierter Reflex.

Wie definiert sich das Verhältnis zwischen den Argonauten, ihrem Anführer Jason und Medea?

Es ist immer das einer männlichen Gruppe einer einzelnen Frau gegenüber: Hoher Sopran gegen 16 Bässe. Jason agiert zwar immer wieder als Primus inter Pares, aber nie als solistischer Heldenbariton im Sinne des Genres Oper, sondern wirklich nur als Stimmführer, der aus dem Chor heraustritt, etwa als Sprecher des langen Grillparzer-Monologs.

*Wie viele Freiheiten gibst du ihm als Sprecher des Textes?
Darf er wie ein Schauspieler mit ihm umgehen?*

Die 2. Szene hat zwei große Teile. Der erste ist die „Aria“ und „Aria Da capo“, und der zweite ist das „Recitativo accompagnato“. Man sieht, dass ich mich bewusst dialektisch mit Formen und Schemata der Opernform beschäftige. Die „Aria“ in *Fremd* ist definiert durch Vokale und nicht-sprachliche Artikulation, alle Formen von Geräuschartikulation usw., und sie führt hin zum Gesang. Jasons Sprechen ist immer fest eingebunden in eine Zeitstruktur, die musikalisch bestimmt ist. Im „Recitativo accompagnato“ ist es allerdings umgekehrt, die Musik folgt dem Sprecher eine Zeit lang, bis auch da wieder das zeitliche Korsett eines musikalischen Satzes greift.

Ein Moment dieser Begegnung ist ein großes Glissando der Argonauten, eine Überschreitung im Kunstfach der 16 Bässe selber.

Das ist mein Versuch, den Verlust von Selbstbestimmung musikalisch auszudrücken. Jason sagt: Ich selber bin ein anderer geworden in dem fremden Land.

Diese Befreiung von der eigenen Identität trägt ja durchaus auch euphorische Züge.

Es ist unglaublich ambivalent. Es hat etwas unendlich Befreiendes, birgt aber auch eine Gefahr, denn was tritt an die Stelle dieser Identität? Tonhöhe und Rhythmus definieren den Identitätskern westlicher Musik. Das Glissando über lange Zeit unterminiert beides. Man hört keine Zeitartikulation mehr, weil alles ein einziger Fluss ist, man hört keine Tonhöhenartikulation mehr, und plötzlich singen die Bässe mit Kopfstimme im Diskantregister.

Diesen Kontrollverlust halten sie nicht aus ...

... und versuchen Medea doch nur noch als Mittel zum Zweck zu benutzen, nämlich zum Raub des Goldenen Vlieses.

Dann folgt das Intermezzo, ein Zwischenspiel für Orchester.

Ich habe mich nun fast sieben Jahre mit dieser Oper beschäftigt. Ich habe früh begonnen, zu überlegen, wie man eine Großform im Musiktheater heute denken kann, wo eine lineare Forterzählung im Bezug auf unsere Wirklichkeit sinnlos geworden ist und wo auch eine klare Ordnung von Formteilen, von Arien und Ensembles usw. nicht mehr stimmt. Wie lässt sich da eigentlich eine Großform denken? Für mich war klar: nur, indem ich verschiedene

Darstellungsformen miteinander konfrontiere. Und eine wichtige Darstellungsform neben Arie, Rezitativ oder A-cappella-Chorsatz ist eben auch der reine Orchestersatz, die Ouvertüre im traditionellen Sinn oder das Zwischenspiel. Und es stand schon sehr früh für mich fest, dass ich das Zwischenspiel zwischen die 2. und die 3. Szene setzen würde. Natürlich steht es damit auch in der Tradition des sinfonischen Zwischenspiels als „epischer Brücke“. Es verstreichen ja zehn Jahre in der Geschichte.

Von der Flucht mit dem Goldenen Vlies aus Kolchis bis zur Rückkehr ins griechische Jolkos und der Weiterflucht nach Korinth.

Für mich war das Intermezzo aber auch ein Versuch, mich mit dem „Idyll“ des Streicherklangs auseinanderzusetzen. Drumherum ist ja „viel los“, ganz simpel gesagt: Es ist laut. So wie die Argonauten in den Strudel all dieser Erfahrungen geraten, gerät auch der Hörer, der zwischen Marching-Band, Saalmusikern und Schlagzeugern usw. sitzt, in einen Strudel oft sehr rauer, gewaltsamer akustischer Ereignisse. Der Klang sollte hier zur Ruhe kommen. Und es ist eigentlich die einzige glückliche Zeit, die Medea und Jason haben, diese zehn Jahre. Auf der Flucht werden die zwei Kinder gezeugt. Ich fand das symptomatisch, dass die Zeit, in der sie zu sich selbst kommen, die Zeit der Flucht ist. Das Orchesterstück beschreibt dieses Zu-sich-selbst-Kommen in ständiger Bewegung. Also ein Zu-sich-Kommen, das eben nicht ein Ankommen bedeutet. Die Streicher spielen ständig Glissandi, nicht die Tonhöhen allein, auch die Bogenpositionen bewegen sich laufend, es gibt Übergänge ins Flautando, also in einen hauchigen Klang und zurück. Dazwischen stellen Akkorde als „Bojen“ oder „Leuchttürme“ Orientierungsmomente dar, Akkorde von Medeas großem Schlussgesang der 2. Szene

tauchen wie Erinnerungen auf, um sich dann aber woandershin zu bewegen. Es ist ein Versuch, sich mit der Operntradition des Idylls auseinanderzusetzen, aber eben als Anti-Idyll.

Und auf das Idyll folgt dann die Katastrophe?

Ja, ganz klar. Auch die 3. Szene ist ein Versuch, sich mit verschiedenen Darstellungstypen auseinanderzusetzen. Sie hat eine eindeutige Vorlage, Cherubinis berühmten Monolog der Medea vor dem Kindermord. Ich habe diese Szene – so toll sie ist – in ihrer zur Ikone gewordenen Interpretation durch Maria Callas eigentlich immer als Stereotyp gelesen.

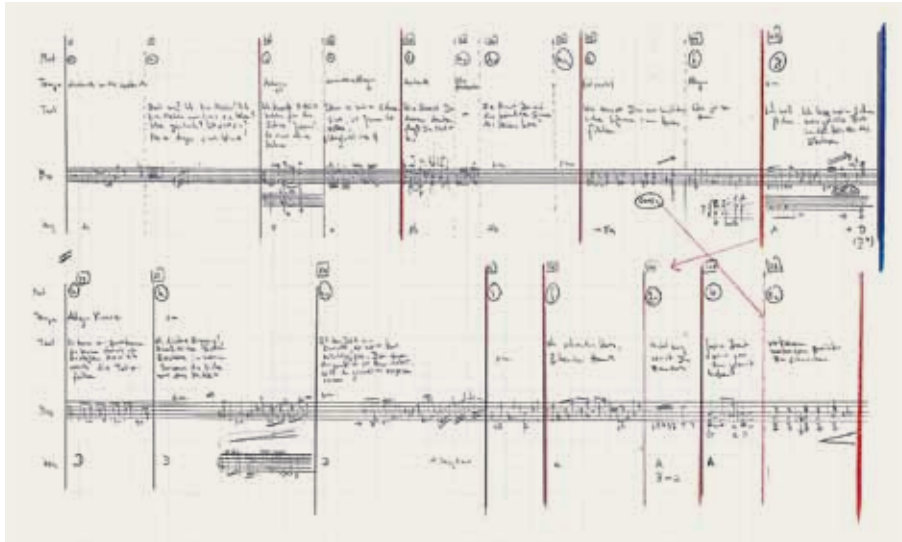
Du meinst damit, wenn ich das richtig sehe: als Kompendium emphatischer Affektgesten und ihrer Rhetorik?

Ja, der Operntradition des 19. Jahrhunderts.

Wobei diese sich tatsächlich auch über Epochen, nationale Schulen und Genres hinaus verfolgen lassen.

Richtig – auch noch lebende Kollegen bedienen sich gern aus diesem Fundus. Ich habe diese ausgestellten Pathosgesten immer als eine Art Fremdbestimmung der Medea gelesen. Sie wird in Korinth in eine Selbstdefinition und in eine Selbstdarstellung gezwungen, die eigentlich nicht die ihren sind. Die Perspektive, die ich durch den Text, den du mir zu Medea in Korinth gegeben hattest, gewonnen habe ...

... Albrecht Dihlers Analyse der auf einem Übersetzungsfehler beruhenden, man darf schon sagen: „abendländischen Fehlinterpretation“ der Medea des Euripides als „Tragödie der Leidenschaft“ ...



Kompositionsskizze zur 3. Szene

... war für mich ganz fundamental in der Anlage dieses Stückes. Eben weil Medea nicht aus Verzweiflung oder Überemotionalisierung handelt, sondern weil sie die Rationalität der Gesellschaft, die sie vorfindet, ins Extrem führt. Der Kindermord ist die radikale Konsequenz einer Fremdbestimmung und Zweckdefinition des anderen. Daher begreife ich den Kindermord, wie er in der Oper stattfindet, im weitesten Sinne auch als Zerstörung einer Kultur. Als Zerstörung einer gesamten musikdramatischen Sprache durch deren Radikalisierung als zweckrationalisierte Ausstellung von Affektklischees. Die Koloraturen, die am Schluss mechanisch rauf und runter rasen, die alle Vielheit von Klang, alle Vielheit von Ausdruck in eine ganz primitive chromatische Kette komprimieren, führen eine Haltung fort, die Medea in der Begegnung mit den Argonauten schon zu Beginn, in der 2. Szene, erfährt. Die Katastrophe also nicht als Ausbruch oder Überemotionalisierung, sondern als extreme Mechanik. Ich habe beim Komponieren immer das Bild der Zentrifuge im Kopf gehabt, die sich mechanisch um sich selbst dreht, aber irgendwann auseinanderfliegt. Die Koloraturen am Schluss werden so groß und so weit, dass sie im Grunde alle Formen von Klang mit in ihre mechanischen Ketten aufnehmen, bis hin zu brutalen Geräuschklingen, Clustern, Akkorden aus dem ersten Teil, einzelnen Wörtern und ganz zum Schluss auch Stille.

Die Kinder – du hast zunächst überlegt, ob sie überhaupt zu Wort kommen sollen. Im Normalfall einer Medea-Aufführung sind diese Rollen ja durch Kinderstatisterie „abgedeckt“.

Ich hatte das Gefühl: Irgendetwas stimmt da nicht. Was macht man mit den Kindern? Für Medea werden sie zum Objekt, zum Racheobjekt oder zu was auch immer: Sie instrumentalisiert sie für die beschriebene Zweckerationalität. In diesem Kontext von ausgestellttem musikalischem Affekt erschien es beinahe zwangsläufig, dass die Kinder mit eingebunden werden von Medea und zwei richtige „Nummern“ haben, wo sie als Kinderdarsteller mit all der künstlichen Naivität und Unschuld funktionieren sollen, die man so als Klischee mit „Kind“ in der Darstellungsform verbindet. Sie singen zweimal ein Kinderlied, aber ein Kinderlied, das eine Mutter für ihre Kinder singt, das *Hush, Little Baby*. Und auch da erfolgt eine zunehmende Mechanisierung bestimmter Spiel- und Gesangstechniken, die man gemeinhin als Ausdruck von Authentizität versteht. Am Schluss bleibt das Lullaby auf einer Oktave stehen. Ein Lied, das irgendwie nicht mehr weitergeht.

Noch kurz zur Ebene der Elektronik, der Zuspieldänder, der Lautsprecher und Mikrofone?

In der 2. Szene gibt es eine Aufnahme, aus Georgien, dem früheren Kolchis also, an jenem Ufer, wo die Argonauten vielleicht gelandet sind. Dort habe ich in der Natur eine Aufnahme gemacht, Natur im weitesten Sinne, Zivilisationslärm, viele Autos, die dort vorbeifahren, usw. Die Aufnahme wird abgespielt und wird für einen Moment zum akustischen Raum, dem die Argonauten gegenüberstehen. Außerdem werden auf der Ebene der Live-

Elektronik einige Instrumente und einige der Argonauten mikrofoniert. Entweder werden sie unnatürlich verstärkt, oder der Klang kommt aus einem Lautsprecher, der nicht an dem Ort ist, wo der Sänger singt, eine Entortung sozusagen. Ein ganz merkwürdiger Moment von „Ich-Verlust“ durch Technik, also durch einen Apparat, den die Argonauten mit sich bringen. Um es ganz einfach zu beschreiben: Diese ganze Technologie, die sie dabei haben, spielt verrückt, läuft gegen ihre Intention und fängt an, ihr Eigenleben zu führen. Ganz ähnlich wie das Ruder des Herakles in der 1. Szene, das zerbricht. So zerbricht die akustische Technologie in der 2. Szene.

Wie entstand die Idee, einen A-cappella-Chorsatz an den Schluss zu stellen?

Die Zerstörung, die stattgefunden hat, reduziert den Protagonisten auf sich selbst, und er hat kein Instrumentarium mehr zur Hand, das ihm gehorcht. Also ganz wörtlich genommen: Er hat kein Orchester mehr, in das er eingebettet ist. Er ist jetzt stimmlich total nackt – ohne Instrument. Und zugleich hat Individualität eine solche Verletzung erfahren, dass nur kollektiver Klang möglich ist. Kein Darsteller kann mehr für sich sprechen. Die Argonauten können nur alle zusammen ganz langsam wieder zu so etwas wie Ausdruck kommen. Sie müssen bei null anfangen. „Null“ ist der Testton, der am Ende des dritten Bildes übrig bleibt zwischen den ganzen Trümmern, der Testton, den man vom Fernsehen kennt. Das gibt ihnen die erste Tonhöhe, und ganz behutsam schaffen sie durch tastende Verbindungen einzelner Töne wieder so etwas wie Sprache. Auf eine Art eigentlich dann ein positiver Schluss. Es endet nicht mit den Trümmern, sondern die Trümmer werden wieder ganz behutsam verknüpft.

III.

(C)

1:01

3 (2)

2

3

4

2

4

Messa

A handwritten musical score for a piece titled 'Messa'. The score is written on five staves. The top staff contains a melodic line with various notes and rests. The second staff contains a more complex line with many notes and some markings. The third staff is labeled 'Messa' and contains a line with notes and rests. The bottom two staves are mostly empty, with some handwritten notes and markings. The score is divided into measures by vertical bar lines. Above the staves, there are several time signatures: 3/4, 2/4, 3/4, and 2/4. There are also some handwritten annotations, including a circled 'X' in the second staff and some red markings at the bottom of the page.

57

80

Hans Thomalla

Hans Thomalla, 1975 in Bonn geboren, studierte Komposition an der Frankfurter Hochschule für Musik und darstellende Kunst. Nach dem Studium ging er von 1999 bis 2002 an die Stuttgarter Oper, wo er u. a. als Produktionsdramaturg und musikalischer Berater der Dramaturgie tätig war. Von 2002 bis 2007 setzte er als Stipendiat des DAAD und der Stanford University seine Studien bei Brian Ferneyhough in Stanford, Kalifornien, fort und schloss mit dem Doktor of Musical Arts ab. Seit September 2007 lehrt er Komposition an der Northwestern University in Chicago.

Hans Thomalla erhielt mehrere Kompositionspreise, u. a. den Kranichsteiner Musikpreis, den Christoph-Delz-Preis sowie den Geballe Dissertation Prize der Stanford University, verbunden mit einem einjährigen Aufenthalt am Stanford Humanities Center. Er erhielt Stipendien der MacDowell Colony, New Hampshire, und des SWR-Experimentalstudios.

Porträts seiner Musik gab es beim Pariser Festival d'Automne, bei den Darmstädter Ferienkursen, beim Festival Sommer in Stuttgart und bei den Züricher Tagen für Neue Musik. In der Edition Zeitgenössische Musik (Wergo) erschien eine CD mit Kammermusik von Hans Thomalla, gespielt vom ensemble recherche und Lucas Fels.

Hans Thomalla erhielt den Komponisten-Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung im Jahr 2011.



Annette Seiltgen, Sopran

Annette Seiltgen begann ihre Laufbahn als Mezzosopranistin am Staatstheater Kassel. Anschließend wechselte sie ans Staatstheater am Gärtnerplatz München. Es folgte ein langjähriges Engagement an der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf/Duisburg. In dieser Zeit sang sie wichtige Partien des Mezzosopranfachs, u. a. Brangäne (*Tristan und Isolde*), Sesto (*La clemenza di Tito*), Octavian (*Der Rosenkavalier*) und Venus (*Tannhäuser*). Sie gastierte an deutschen Bühnen wie Mannheim, Dortmund, Hannover, Essen, Leipzig, Stuttgart und München. Internationale Gastspiele hatte sie in Madrid, Nizza, Santiago de Chile, Amsterdam, Straßburg und Buenos Aires. Zur Konzerttätigkeit gehören Aufnahmen mit dem ZDF, dem Hessischen und dem Bayerischen Rundfunk sowie Vara Radio Amsterdam. Nach ihrem Fachwechsel folgten Sopran-Partien wie Leonore (*Fidelio*), Cassandre (*Les Troyens*) sowie am Staatstheater Mainz die Titelpartie in *Salome*. Diese Partie sang sie 2010/11 an der Komischen Oper Berlin.

Stephan Storck, Bass

Stephan Storck studierte nach dem Abitur zunächst Schulmusik, wechselte dann zu den künstlerischen Hauptfächern Tonsatz, Komposition und Gesang. 1988 begann er ein Aufbaustudium im Fach Komposition bei Helmut Lachenmann. Er war Stipendiat für Komposition der Studienstiftung Baden-Württemberg und der Indiana University Bloomington, USA. Soloengagements nahm er u. a. am Landestheater Detmold und an der Oper Leipzig wahr. Seit 1996 ist er Mitglied des Staatsopernchores Stuttgart. 2006 sang er am Forum

Neues Musiktheater den Jason in Hans Thomallas *Fremd*, einem Fragment in 2011 uraufgeführten Oper. Seine Komposition *Melophonie – Musik für zwölf Instrumentalisten* wurde in einem der Kammerkonzerte des Staatsorchesters aufgeführt.

Julia Spaeth, Sopran

In Donaueschingen geboren, absolvierte sie ihr Lieddiplom (2009) und ihr Operndiplom (2010) bei Ingrid Kremling an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Fortsetzung der Studien in der Solistenklasse/Opernschule der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart von Natalie Karl. Teilnahme an mehreren Meisterkursen bei Angela Denoke, Sonia Turchetta und Robert Gambill. 2010 erhielt sie das Stipendium der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth. Spaeth erhielt den 1. Preis des Mozartwettbewerbs der Absalom-Stiftung Hamburg (2004), den 1. Preis des Elise-Meyer-Wettbewerbs (2006) und den Förderpreis der Walter und Charlotte Hamel Stiftung im Rahmen der Maritim Musikwoche 2006. In der Rolle der Serpetta (*La finta giardiniera*) von W. A. Mozart trat sie im Februar 2011 im Wilhelma Theater Stuttgart auf. Verschiedene Gastrollen führten sie an die Städtischen Bühnen Osnabrück, zu den Eutiner Festspielen und an die Hamburgische Staatsoper.

Carlos Zapien, Tenor

Carlos Zapien wurde in Sonora, Mexiko, geboren und studierte dort zunächst Klavier und Orgel. 2002 begann er in Oregon sein Gesangsstudium bei Erich Mentzel und wechselte 2007 an die Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart zu Professor Francisco Araiza (Gesang) und Robert Hiller (Korrepetition). 2007 hatte er sein Europadebüt als Belfiore (*La finta giardiniera*) mit der Thüringischen Philharmonie Gotha. Es folgte Alfred (*Die Fledermaus*) in Jena und Pisa. Konzerte führten ihn nach Österreich, Mexiko, Taiwan und in die USA. 2009 gastierte er als Jarba in Jommellis *Didone abbandonata* mit der Klassischen Philharmonie Stuttgart unter Frieder Bernius. Zapien war in der Spielzeit 2009/10 Mitglied des Opernstudios der Oper Stuttgart und trat in zwei Opernstudio-Produktionen sowie als Don Curzio (*Le nozze di Figaro*), Ruiz (*Il trovatore*), Niko (*Gegen die Wand*) und in der Premierenbesetzung von *Pinocchios Abenteuer* als Maurer und Arlecchino auf.

Johannes Kalitzke, Dirigent

Johannes Kalitzke studierte Kirchenmusik, Klavier, Dirigieren und Komposition. 1984 erstes Engagement am „Musiktheater im Revier“ Gelsenkirchen (Chefdirigent von 1988–90), 1986 Leiter des „Forum für Neue Musik“, 1991 künstlerischer Leiter und Dirigent des Ensembles musikFabrik. Regelmäßige Gastdirigate bei Ensembles (Klangforum Wien, Ensemble Modern), Sinfonieorchestern (NDR, SWR, BBC, RSO-Wien, Sinfonietta Basel) und Festivals (Salzburger Festspiele, Wiener Festwochen, Steirischer Herbst, Münchener

Biennale, Dresdner Festspiele). Johannes Kalitzke ist ein international renommiertes Experte für zeitgenössische Musik und leitete zahlreiche Uraufführungen (u. a. Misato Mochizukis *Die große Bäckereiattacke* in Luzern, Wien und Tokio) wie auch die Uraufführungen eigener Kompositionen (Münchener Biennale 1996 *Bericht vom Tod des Musikers Jack Tiergarten*, Theater Bremen 1998 *Molière* oder *die Henker des Komödianten* sowie 2005 *Inferno*, außerdem am Theater an der Wien 2010 *Die Besessenen*). In Stuttgart Musikalische Leitung 2000/01 bei *Giuseppe e Sylvia*, 2009/10 bei *Prima* und 2010–2012 bei *Fremd*.

Michael Alber, Chor

Michael Alber stammt aus Tuttlingen und war nach dem Studium (Klavier, Dirigieren und Jazz in Stuttgart, Trossingen und Wien) zunächst als Korrepetitor und Lehrkraft für Chor- und Orchesterleitung an den Musikhochschulen in Stuttgart und Trossingen tätig. Seit 1993 arbeitet er, zunächst als Stellvertretender und seit 2001 als Erster Chordirektor, an der Staatsoper Stuttgart. In der Kritikerumfrage der Zeitschrift „Opernwelt“ gewann der Staatsoperchor bereits achtmal die Auszeichnung „Opernchor des Jahres“. Neben dem Opern- und Chorsinfonik-Repertoire beschäftigt sich Michael Alber auch mit Alter Musik, A-cappella-Literatur sowie Werken der Avantgarde und hat bereits zahlreiche Uraufführungen dirigiert, u. a. bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik und den Luzerner Festwochen. Er dirigierte auch im Forum Neues Musiktheater der Staatsoper Stuttgart die Voraufführung *Fremd* von Hans Thomalla. Mit dem RIAS-Kammerchor gab er einen Brahms-Abend in Brüssel. Zusätzlich zu seiner Arbeit an der Staatsoper Stuttgart

verbinden ihn Konzertdirigate, Produktionen und Einstudierungen seit vielen Jahren mit dem SWR-Vokalensemble und den Chören des NDR und des Bayerischen Rundfunks. Michael Alber ist seit dem Sommersemester 2012 Professor für Chorleitung an der Musikhochschule Trossingen.

Andreas Breitscheid

Andreas Breitscheid studierte zunächst Schlagzeug an der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln bei Christof Caskel, dann Komposition bei Luigi Nono in Venedig und am dortigen Konservatorium Elektronische Musik bei Alvisse Vidolin. 1984 war er Stipendiat der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks im Freiburger Experimentalstudio. Als Assistent Nonos betreute er u. a. die Uraufführung von *Prometeo* bei der Biennale Venedig 1984 sowie 1986 die Uraufführung von *Risonanze Erranti* am WDR Köln. Von 2000 bis 2002 studierte er erneut Musik- und Medientechnologie bei Karlheinz Essl am SAMT (Studio for Advanced Media Technologie) in Linz sowie 2001–2002 am IRCAM in Paris. Eigene kompositorische Arbeiten entstanden schwerpunktmäßig im Theaterbereich, v. a. Bühnenmusiken. Detaillierte Kenntnisse in Raumakustik sowie elektronischer Klangumformung und -bearbeitung machten ihn zu einem gefragten Spezialisten auf diesem Gebiet. Als Klangregisseur betreute er zahlreiche Uraufführungen und Produktionen an internationalen Opernhäusern und Festivals, wie u. a. Oper Frankfurt, Deutsche Oper Berlin, Teatro alla Scala Mailand, Staatstheater Stuttgart, Théâtre de la Monnaie Brüssel, Bolschoi-Theater Moskau, Wiener Staatsoper, Opera Bastille Paris, Semperoper Dresden, Biennale Venedig, Salzburger Festspiele, Festival d'Automne Paris. Von 2003 bis 2006 war er künstlerischer Leiter des Forum

Neues Musiktheater an der Staatsoper Stuttgart, wo er bereits seit 1992 als künstlerischer Mitarbeiter der Operntendanz tätig war. Seit 2006 arbeitet Breitscheid als medientechnologischer Berater und Mitarbeiter von William Forsythe und gibt seit 2008 an der Bayerischen Theaterakademie „August Everding“ in München Kurse im Bereich Theater und Neue Medien.

Staatsorchester Stuttgart

Das Württembergische Staatsorchester Stuttgart zählt mit seiner über vierhundertjährigen Geschichte zu den ältesten und traditionsreichsten Klangkörpern in Deutschland. Jährlich ist es mit mehr als zweihundert Ballett- und Opernvorstellungen pro Spielzeit sowie mit einer Sinfonie- und Kammerkonzertreihe in der Stuttgarter Liederhalle zu erleben. Außerdem intensiviert das Orchester seine Präsenz im Bereich der vokal-instrumentalen Kammermusik im Rahmen einer Lied-Reihe in Zusammenarbeit mit der Hugo-Wolf-Akademie. Dirigentenpersönlichkeiten wie Carlos Kleiber, Vaclav Neumann, Silvio Varviso, Janos Kulka, Dennis Russell Davies, García Navarro, Gabriele Ferro, Lothar Zagrosek und Manfred Honeck haben das Orchester als Musikdirektoren und Kapellmeister in den vergangenen Jahrzehnten geprägt und stehen damit in einer Reihe mit den Dirigenten Max von Schillings und Fritz Busch, die das Orchester in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts leiteten. Ab der Spielzeit 2012/13 wird Sylvain Cambreling Generalmusikdirektor des Staatsorchesters Stuttgart. Bereits früh hat das Staatsorchester in Opernproduktionen die Erkenntnisse der historischen Aufführungspraxis umgesetzt. Die stilistische Versiertheit des Staatsorchesters drückt sich nicht zuletzt in einer langen Reihe bedeutender Aufführungen zeitgenössi-

scher Musik aus, darunter Luigi Nonos *Al gran sole carico d'amore* und Helmut Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*. 2002 wurde das Staatsorchester von der Zeitschrift *Opernwelt* als „Orchester des Jahres“ ausgezeichnet. Die „Tradition des Neuen“ reicht bis ins 19. Jahrhundert zurück: Neben der deutschen Erstaufführung von Verdis *Falstaff* wurde in Stuttgart als einem der ersten Häuser in Deutschland der gesamte *Ring des Nibelungen* als eigene Produktion gegeben. Die Tradition setzte sich fort mit der Uraufführung von *Ariadne auf Naxos* unter der Leitung von Richard Strauss 1912, den Uraufführungen der Einakter Paul Hindemiths 1921 und der deutschen Erstaufführung seiner Oper *Mathis der Maler*. Zu den Uraufführungen der vergangenen Jahrzehnte zählen Werke von Carl Orff, Krzysztof Penderecki, Philipp Glass, Hans Zender, Rolf Riehm, Wolfgang Rihm, Adriana Hölszky, Gérard Pesson und Hans Thomalla.

Staatsopernchor Stuttgart

Der Staatsopernchor Stuttgart zählt zu den erfolgreichsten Opernchören Europas. Bereits acht Mal wurden seine dreiundsiebzig Sängerinnen und Sänger durch die Fachzeitschrift *Opernwelt* zum „Opernchor des Jahres“ gewählt, zuletzt 2011 für ihre außergewöhnlichen Leistungen in der Uraufführung von Hans Thomallas Oper *Fremd*. Zuvor erfolgte die Wahl zum besten Opernchor in den Jahren 1999, 2000 und 2001 unter der Leitung von Ulrich Eistert sowie 2002, 2003, 2005 und 2006 unter der Leitung von Michael Alber. Neben den Auftritten an der Oper Stuttgart wirkt der Staatsopernchor regelmäßig an den Konzerten des Staatsorchesters Stuttgart mit. Der Staatsopernchor Stuttgart zählt zu den ältesten Opernchören in

Deutschland: Bereits 1552 unter Herzog Christoph wurde die „Hofkapelle“ erwähnt, aus der in der Zeit von 1736 bis 1750 für Opernaufführungen neun Chorsänger und elf Kapellknaben herangezogen wurden. Für die neuere Zeit erwähnt seien Nonos *Intolleranza 1960* und *Al gran sole carico d'amore*, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* von Helmut Lachenmann sowie die Uraufführung von Adriana Hölszkys *Giuseppe e Sylvia*. In den vergangenen Jahrzehnten wurde der Staatsopernchor geprägt durch Heinz Mende (1946–1980), Ulrich Eistert (1980–2001) und Michael Alber (2001–2012). Ab der Spielzeit 2012/13 folgt Johannes Knecht als neuer Chordirektor der Oper Stuttgart. Ebenso ist die Geschichte des Staatsopernchores durch die intensive Zusammenarbeit mit herausragenden Regisseuren geprägt, darunter in jüngerer Zeit Peter Konwitschny, Martin Kušej, Jossi Wieler und Sergio Morabito, in zurückliegenden Dekaden Günther Rennert und Wieland Wagner. Insbesondere in Aufführungen von Luigi Nonos *Intolleranza 1960* und *Al gran sole carico d'amore*, Arnold Schönbergs *Moses und Aron*, Richard Wagners *Götterdämmerung*, *Parsifal* und *Der fliegende Holländer*, Franz Schrekers *Die Gezeichneten* oder Fromental Halévys *La Juive* kamen die vokalen und darstellerischen Qualitäten des Staatsopernchores zum Tragen. Hans Thomalla widmete ihm die erste Szene seiner Oper *Fremd*.

Komponistenpreise der Ernst von Siemens Musikstiftung

Die Ernst von Siemens Musikstiftung zeichnet nicht nur renommierte Komponisten, Interpreten oder Musikwissenschaftler, die für das internationale Musikleben Hervorragendes geleistet haben, mit dem Ernst von Siemens Musikpreis aus. Seit 1990 vergibt sie außerdem jährlich drei Preise an junge Komponisten, um deren vielversprechendes Talent zu fördern. Zu den bisherigen Preisträgern aus über zwanzig Ländern gehören inzwischen so bekannte Namen wie Beat Furrer, Enno Poppe, Olga Neuwirth, Jörg Widmann und Mark Andre.

Seit 2011 stellt die Ernst von Siemens Musikstiftung in Zusammenarbeit mit herausragenden Ensembles und Solisten der zeitgenössischen Musik sowie mit den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten das Schaffen dieser aufstrebenden Komponistengeneration in einer CD-Reihe beim Wiener Label col legno vor. Oft besteht für die Komponisten in diesem Rahmen erstmals die Möglichkeit, auch Werke in größerer Besetzung auf Tonträger zu präsentieren. Jede CD versteht sich als individuelles Porträt eines Preisträgers, dessen künstlerisches Selbstverständnis dem internationalen Publikum durch einführende Kommentare, Analysen und Hintergrundinformationen nahegebracht wird.

Nach und nach soll sich mit der CD-Reihe der Ernst von Siemens Musikstiftung ein breit angelegtes Panorama der zeitgenössischen Ersten Musik entfalten, das aktuelle Tendenzen aufspürt und dokumentiert.

2012 erscheinen Porträt-CDs der Komponisten



Steven Daverson



Héctor Parra



Hans Thomalla



Luke Bedford



Zeynep Gedizlioglu



Ulrich A. Kreppin

Weitere Informationen:

www.evs-musikstiftung.ch und www.col-legno.com

Hans Thomalla



FREMD

Hans Thomalla

Opera in three scenes, intermezzo and epilogue

Commissioned by the Staatsoper Stuttgart

Recording of the premiere performance on 2 July 2011 and from 6 July 2011,

Staatsoper Stuttgart

Conductor	Johannes Kalitzke
Director, Set and Costume	Anna Viebrock
Assistant Director	Ludivine Petit
Chorus	Michael Alber
Light	Reinhard Traub
Sound	Dieter Fenchel
Video	Hans-Peter Böffgen Judith Konnerth
Dramaturgy	Sergio Morabito
Live Electronics	Forum Neues Musiktheater Andreas Breitscheid
General Director	Albrecht Puhlmann
Medea Soprano	Annette Seiltgen
Jason Bass	Stephan Storck
1st Child Soprano	Julia Spaeth
2nd Child Tenor	Carlos Zapien

Staatsorchester Stuttgart

Staatsoperchor Stuttgart

Argonauts

Ancaeus I Heroic contralto	Barbara Kosviner
Idmon Dramatic contralto	Cristina Otey
Laocoön Dramatic contralto	Naomi Behr
Meleager Boy alto	Pia Liebhäuser
Menoetius Boy alto	Simone Jackel
Acastus Bourgeois alto	Gudrun Wilming
Hylas Coloratura contralto	Ines Malaval
Canthus Melancholic contralto	Maria Tokarska
Ancaeus II Operetta tenor	Ivan Yonkov
Heracles Heroic tenor	Metodi Morartzaliev
Idas Russian tenor	Alexej Shestov
Calais Fantasy tenor	Young Chan Kim
Mopsus Melancholic tenor	Alois Riedel
Polyphemus Heroic tenor	Ivan Ivanov
Zetes Fantastic tenor	Bo Yong Kim
Aethalides Ensemble tenor	Urs Winter
Butes Heroic tenor	Johannes Petz
Erginus Operetta tenor	Juan Pablo Marin
Lynceus Russian tenor	Alexander Efanov

Argonauts

Tiphys Coloratura tenor	Shoung Ho Shin
Amphidamas Heroic bass	Daniel Kaleta
Argos Coloratura bass	Matthias Nenner
Erytus Ensemble bass	Henrik Czerny
Euphemus Coloratura bass	Steffen Balbach
Jason Coloratura bass	Stephan Storck
Coronus Heroic bass	Sebastian Bollacher
Orpheus Epic bass (narrator)	Siegfried Laukner
1st Bass	Kenneth John Lewis
1st Bass	Ulrich Wand
Echion Ensemble bass	Sebastian Peter
Cepheus Sub-bass	Saša Vrabac
Nauplius Oratorio bass	Ulrich Frisch
Periclymenus Multifunctional bass	Kristian Metzner
Phlias Oratorio bass	Johannes Wieczorek
2nd Bass	Tommaso Hahn
2nd Bass	Yehonatan Haimovich
2nd Bass	William David Halbert
2nd Bass	Heiko Schulz

FREMD

Fremd is about an encounter and its consequences.

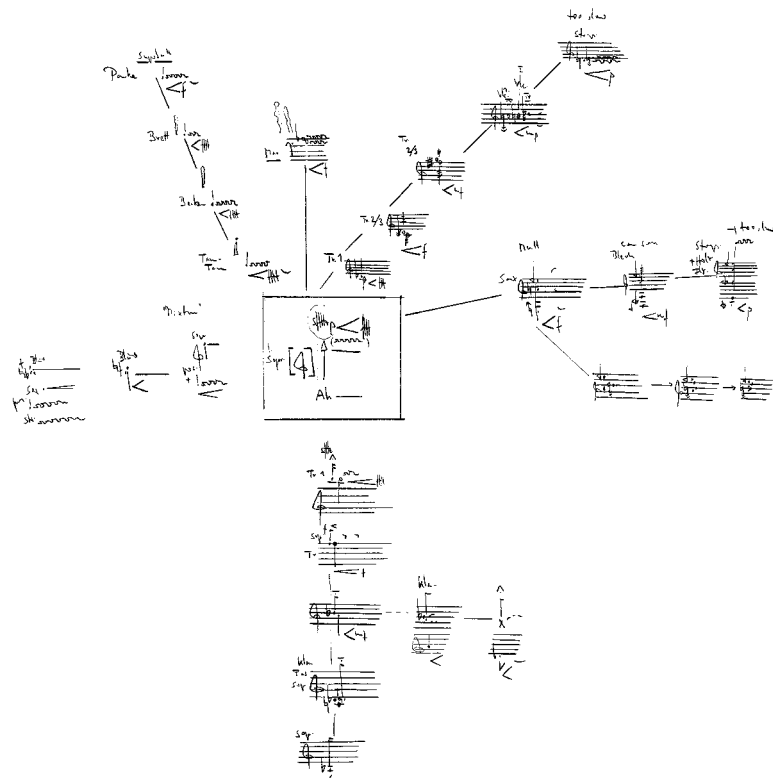
The Argonauts are Greek seafarers, their ship, after which they are named, is the Argo. At the eastern shore of the Black Sea they encounter Medea. The incomprehensible, non-systematic world of the 'barbaric' sorceress is alien to the Greek heroes and their rationalised self-concept. Medea's forms of articulation – more sound than idea – and her attitude towards others – guided more by curiosity than any concrete purpose – leave their marks on the Argonauts. The foundations of their very own identity are shattered. 'I have become a stranger to myself. Somebody else thinks inside me, somebody else acts for me', says Jason, their leader.

Below the surface of the confrontation between the Greeks and Medea lies a conflict, that pinpoints the contradictions of Western thought: the conflict of nature and concept. The process of objectification of the Other – of nature inside and outside ourselves – begins with the Argonauts' disembarkation in Colchis, the strange and unvanquished land.

The myth of Medea cannot simply be 'set to music', as if 'music' were a malleable medium for any narrative. The conflict of nature and concept is intrinsic to music itself. It is the contradiction of temporary, irreproducible sound, and the attempt to conceptualize and systematize it in any musical idiom (whether that idiom is the expressive syntax of bel canto opera, the naiveté of children's songs, or the technical organization of chromaticity). It is the central conflict of musical language.

Therefore, an opera that dramatizes the conflict of Medea and the Argonauts will always be a reflection on music itself and will have to stage the tragedy of music itself.

Hans Thomalla, June 2011



Plot

First Scene – Drift

Text: Excerpts from the Argonautica (3rd Century B.C.) by Apollonius of Rhodes
 The first scene crossfades the 'Catalogue of Heroes', in which all members of the Argo's illustrious crew are named, with episodes from the first two parts of the epic. They describe events from the beginning of the heroes' journey – their gathering at Iolcos – up to their disembarkation in Colchis on the eastern shore of the Black Sea. Episodes include their stay with the seductive women of Lemnos; their fight with the elements; Heracles breaking his rudder; Hylas' abduction by a nymph and Heracles' and Polyphemus' frantic search for him; the death or loss of further Argonauts, including Idmon the seer and their pilot Tiphys; and finally the successful passage through the violent rocks of the Symplegades into the Black Sea. There the shadow of Sthenelus appears before them bearing weapons. For many of the heroes their first appearance is also their last: neither their names, their knowledge nor their abilities are mentioned in any of the four books of the epic again.

Second Scene – Colchis

Text: Excerpts from act 2, scene 3 of Franz Grillparzer's Die Argonauten (1821); quotations from Luigi Cherubini's Médée (1797) in the version by Franz Lachner (1858) with the Italian text by Carlo Zangarini (1909)

During the encounter between the barbarian princess Medea and the Greek Argonauts at Colchis identities drift: Self becomes Other and the Other becomes familiar. Medea falls in love with the Argonauts' leader, Jason.

Intermezzo for Orchestra – Flight

After capturing the Golden Fleece Medea and Jason flee from her father's prosecution. Their flight turns into a coming together. Two children are born.

Third Scene – Finale (Corinth)

Text: Medea's monologue from the 3rd act of Cherubini's Opera Medea (1797) in the Italian translation by Carlo Zangarini; Hush, Little Baby (American lullaby)

Jason betrays Medea by remarrying to gain a right to stay in Corinth. In the light of his betrayal Medea continues the path of destruction he has begun: she murders their children.

Epilogue

Attempts at articulation after the loss of language – fractured, tentative, halting.



Scene from *Fremd*

Libretto

First Scene – Drift

Argonauts, marching band and instrumental soloists (saxophone, trumpet, trombone, percussion) in the auditorium (marching band later also on stage), orchestra

1. Introduction – recitativo secco

Orpheus: With thee, Phoebus, I will begin and record the famous deeds of those heroes who rowed the Argo through the Cyanean rocks to fetch the Golden Fleece at the bidding of King Pelias. Pelias had heard an oracle predict the following: He would be overthrown at the instigation of a common man wearing but one sandal. Not long afterward Jason came on foot across the swollen torrent of the Anaurus.

enter Jason

There he had to leave behind one sandal which was held back by the flood. The instant Pelias saw Jason, he was wary of him, and conceived a task for him: a dangerous sea journey by which he would die at sea or among strange folk. Mine shall it now be to name these heroes and report on their passage across the sea, and all the deeds that they performed.

2. Barcarole 1

So they smote the wide expanse of the sea with their oars and let it surge up. On both sides the dark brine seethed with foam under the work of the strong men. Then they set sail and a breeze blew exceedingly fresh into it. But with the setting of the sun the wind left them, and it was by the oars that they reached the rocky Sintian isle.

First shall I mention Polyphemus, who battled against the Lapiths when he was young.

enter Polyphemus

By now his limbs had become rather sluggish.

enter Aethalides, Erytus, Echion

Both Erytus and Echion, also, the rich sons of Hermes, well skilled in stratagems, lingered not in Alope. And a third brother, Aethalides, arrived to join them.

Coronus!

enter Coronus

He was, to be sure, a brave man, yet scarcely his father's match.

Phlias ...

enter Phlias, Nauplius

... thanks to his father a wealthy man.

Actor sent his son Menoetius.

enter Menoetius

While Canthus came from Euboa.

enter Canthus

2a. Cadenza 1 – Lemnian Episode

The Lemnian women took their guests into their houses: willingly, for Cypris had woken their sweet desire, so that Lemnos would not become deserted. Soon, the whole city revelled in dances and banquets, and everywhere was the scent of roast meat. And so the sailing was delayed from one day to another; and they would have lingered long there, if Heracles had not gathered together his comrades apart from the women and addressed them with reproachful words.

3. Barcarole 2

But Argos loosed for them the hawsers from under the seabeaten rock. Whereupon they mightily smote the water with their long oars. And in that night, as the ship sailed on with the wind, they passed right through the Hellespont dark-gleaming with eddies.

The warrior Butes.

enter Butes, Tiphys

Tiphys, who was able to foretell a storm at sea.

Mopsus.

enter Mopsus

Periclymenus.

enter Periclymenus.

3a. Cadenza 2 – The Earthborn

There is a lofty island inside the Propontis. The inhabitants call it the 'Mount of Bears'. Lawless and uncivilised men, Earthborn, live there. Thither pressed on the Argo. In the morning they climbed the mighty Dindymon that they might

themselves behold the various paths of the sea. But the Earthborn men on the other side rushed down from the mountain and with crags below blocked up the mouth of the harbour.

3b. Cadenza 3 – Adverse winds

The heroes loosed the ship's hawsers to the breath of the wind and pressed on through the sea-swell. But adverse winds blasted it back in a blustery whirl.

4. Fermata 1 – Rough Storms

Thereafter a mighty storm blew for twelve days and twelve nights and kept them from continuing their journey.

5. Barcarole 3

When the winds had calmed they left the island by oar. Nevertheless when the sea was stirred by violent blasts which were just rising from the rivers about evening, they slowed down, completely exhausted. But Heracles by the might of his arms pulled the weary rowers all along together. Heracles, as he ploughed up the furrows of the roughened surge broke his oar in the middle. And one half he held in both his hands as he fell backwards, the other the sea swept away with its receding wave. And he sat up in silence glaring around, for his hands were unaccustomed to lie idle.

Not even the mighty Heracles could refuse Jason's request.

enter Heracles, Hylas, Idmon

With him came Hylas, his still very young companion. Idmon came, although he knew his fate would be death. Lynceus and Idas.

enter Lynceus, Idas, Euphemus

Euphemus.

enter Amphidamas, Cepheus.

Amphidamas and Cepheus.

enter Ancaeus

Ancaeus.

6. Pastorale

Meanwhile Hylas with pitcher of bronze in hand had gone apart from the throng, looking for a sacred spring, that he might be quick in drawing water for the evening meal and make everything ready for Heracles' return. Hylas came to the spring quickly. But as soon as he held the pitcher in the water a nymph laid her left arm above upon his neck yearning to kiss his tender mouth, and with her right hand she pulled on his arm. And so he fell into the midst of the eddy.

exit Hylas

7. Barcarole 4

Polyphemus alone amongst the comrades heard Hylas' cry. He drew his great sword at once and went to look for him. Like a wild animal the son of Elatus wailed and wondered around, shouting.

enter Erginus, Ancaeus (II)

Erginus and Ancaeus – both praised themselves.

When Heracles heard of this, sweat in abundance poured down from his temples. In panic he threw the pine to the ground and hurried along the path wherever his feet carried his impetuous soul. He raced on; here with fleet un-stopping steps, now and again he would cease from toil and shout with a loud voice.

exeunt Polyphemus, Heracles

8. Fermata 2

Aeson's son just sat there as if lamed with helplessness, eating out his heart in his bewilderment.

Jason.

Meleager, although still a youth, and Laocoön.

enter Meleager, Laocoön

Zetes and Calais, a wonder to behold their dark tresses, shaken by the wind, fall over their neck and shoulders.

enter Zetes, Calais

8a. Cadenza 4 – Huge Wave Episode

Acastus – the son of the powerful Pelias himself.

enter Acastus

9. Barcarole 5

Argos.

enter Argos

9a./9b. Cadenza 5/6 – Canthus' Death/ Mopsus' Death

But thee, Canthus, the fates of death seized in Lybia. You met pasturing flocks, and there followed a shepherd who in defence of his own sheep, slew thee by the cast of a stone. Thereupon on the same day a pitiless fate seized Mopsus, too. In the sand lay a dread serpent. Mopsus stepped on the end of its spine, and it writhed round in pain and bit and tore the flesh between the shin and the muscles.

Canthus. Mopsus.

exeunt Canthus, Mopsus

9c. Cadenza 7 – Symplegades Episode

The thud of the crashing rocks ceaselessly struck their ears, and the seawashed shores resounded. The foam leapt up in a mass like a cloud, awful was the thunder of the sea, and all around them the mighty welkin roared.

The current held the ship from all sides. Trembling with fear they rowed on, until the same current came again and drew the ship between the cliffs. Then most awful fear seized upon all. And now the broad Pontus was to be seen, when suddenly a huge wave rose up before them, like a steep rock. At the sight they ducked their heads. But in between the Symplegades the eddying current held the ship, the cliffs came threateningly closer from both sides, and the ship was held fast. Then Athena with her left hand thrust back one mighty rock and with her right pushed the ship through.

10. Barcarole 6

Periclymenus.

Tiphys wasn't to sail on. He died far away from home, after a short illness. Butes threw himself into the sea prematurely, his soul melted by the clear ringing voice of the sirens.

exeunt Tiphys, Butes

From there they saw Sthenelus, who had died there after being struck by an arrow. Persephone herself sent forth the spirit of Actor's son which craved with many tears to behold men like himself, even for a moment. He looked just as he had when he went to war. His fair helm with four peaks gleamed with its blood-red crest. And again he entered the vast gloom.

Idmon.

And here destined fate smote Idmon, son of Abas. For in the mead of the ready river lay, cooling his flanks and huge belly in the mud, a white-tusked boar, a deadly monster. But the son of Abas was passing along the raised banks of the muddy river, and the boar leapt from somewhere out of the reed-bed and



hit his thigh with full force: it gashed his thigh and severed in twain the sinews and the bone. Idmon died in his comrades' arms.

exit Idmon

They sped past the land of the Tibareni. Here when wives bring forth children to their husbands, the men lie in bed and groan with their heads close bound; but the women tend them with food and prepare baths for them as they are usual for women in childbed. Next they past the sacred mount and the land where the Mossynoeci dwell. Whatever it is right to do openly before the people, this they do in their homes; but whatever acts we perform at home, these they perform out of doors in the midst of the streets, without causing public outcry. Like swine in a herd they lie on the earth with different women.

11. Fermata 3

Quickly they entered under oars the mighty stream of the river Phasis. On the advice of Argus, Jason bade them enter a shaded backwater and let the ship ride at anchor off shore.

Second Scene – Colchis

Medea, Argonauts,

solo instrumentalists in the auditorium, orchestra, electronics

Aria

A wild landscape with cliffs and trees. A forested area by the road that leads to the Argonauts' camp.

1.1 Aria

Jason: When I stand in before you and behold you,
I am seized by an almost miraculous feeling,
As if I had crossed life's border,
And stood upon an unknown star,
With different laws of being and acting,
And where all that happens is without cause or effect,
Being simply because it is.

1.2 Aria "Da capo"

I have travelled across a wild ocean,
From countries so distant and isolated
That wishes almost did not risk the journey
I arrive prepared for battle,
And I see you, and I feel familiar with you.
This foreign land almost seems a home to me.
And adventurous as I am, I regard this
Without amazement, as if it must be so,
The adventures of this strange land.

And as the strange has become familiar to me.
That which was familiar becomes strange:
I have become a strange object for myself.
Another being thinks and acts within me.

II. Recitativo accompagnato

Now come – But there she sits, cheerless and gloomy.
A harsh “no” towards my mild words,
The dagger still in her closed hand.
Away from here!

(Touching her hand and removing the dagger)

Medea *(jumping up)*: Away!

Jason *(holding her back)*: Stay! [...]

Does the woman dare defy the man?

(He holds her arms with both hands.)

Medea *(falling to her knees)*: [...]

(Medea on the ground on one knee, the other supports her arm, she hides her face with her hand.)

(He helps her up, she sits upon a grassy bank.)

Jason: You are not what you pretend to be, Medea!

In vain do you attempt to hide, I know you!

You love, Medea!

(Medea tries to jump up. Jason, pulling her down.)

Stay – You love, Medea!

You love me as I love you! Yes, as I love you!

(He kneels before her.)

Open your eyes and deny it, if you can!

Look at me and say: “No!” You love, Medea!

(He holds her hands and turns her, against her resistance, towards him, looks her in the face.)

You weep! In vain, I know no mercy!

Look in my eyes and say: “No”! – You love!

I love you, and you love me! Say it, Medea!

(He has turned her around to face him completely. Her eye meets his.

She looks him deeply in the eyes.)

Your eyes have said it, now let the tongue follow!

Speak it aloud, Medea, say it: I love!

Is it so difficult? I will teach it to you, my child.

Speak after me: I love you!

(He pulls her towards himself; following his pull, she hides her face on his breast.)

– And still no word!

(To Medea.)

But you, who lies here silent and trembling.

Your face turned away, so full of menace,

Farewell! We part forever.

There was a moment when I believed

That you could feel, that you could do more than hate.

She won't. Well then. So be it!

You will never see me again in this world,

Goodbye, Medea, forever goodbye!

(He leaves quickly.)

Medea *(turning to face him and holding her arm out after him)*: Jason!

Franz Grillparzer, Die Argonauten, from act 3, scene 2



Third Scene – Finale (Corinth)

Medea, Child 1, Child 2,

solo instrumentalists and marching band in the auditorium, orchestra

Medea

E che? Io son Medea! Io sono madre
e li lascio in vita? Che mai fu?
Dove son? Son ciechi gli occhi miei!

Pei figli di Giason
potrei aver pietà?

Son figli miei! ...

Se sono figli a me,
padre è Giasone a loro!

Infelice! Infelice!

Come puoi tu pensar d'esser madre?
Come puoi ascoltar
del cor la voce arcane?

Come mai puoi sentir

materne ebbrezze al cor?

Or che far? Ah! Vo' fuggir! ...

**Io lascio i figli miei,
il sangue mio diletto,**

in man del infame!

Preceder ei mi può,
può ferir pria di me!

Medea

But how? I am Medea! Me, a mother,
letting them live? What happened?
Where are they [Where am I]? My
eyes are blind!

Me pity Jason's children?

They are my children! ...

If they are my children,
then Jason is their father!

Unhappy me! Unhappy me!

How can you think to be a mother?
How can you listen to the voice of
your heart?

How could you wish to harbour
motherly love in your heart?

What is to be done? Oh! I will flee! ...

I will leave my children,
my beloved blood

in the power of the dishonourable!

He may precede me,
may strike before me!

**No! Compirò l'impresa
che il fato mi diè!**

Oh, fosca Erinni! Implacabile Dea!

Distruggi nel mio sen

l'amore e la pietà!

Rendi il pugnol
che di man mi sfuggì!

Ben io scordar farò
un vile istante sol d'incertezza!

Oh debil cor! **Tremante man!**

Non sempre tu sarai dubbiosa!

La sposa di Giason

da lui appreso avrà

a non tremar d'alcun delitto!

No, giammai, no,

non trionfi l'amor!

*(Giungono dalla reggia grida
di terrore disperato.)*

Coro (*dentro*)

Oh Dei, pietà di noi!

Orribile vendetta!

Orror! Traditi siam!

Oh feroce vision!

No, I shall do the deed
that fate has given me.

Oh, dire Erynis! Unforgiving Goddess!

Destroy in my breast

love and pity!

Give me back the dagger
that slipped from my hand!

I shall forget for ever the one cowardly
moment of hesitation!

Oh weak heart! Trembling hand!

You shall not hesitate for ever!

Jason's bride

will have learned from him not to

shrink back from any crime!

No, no, never,

shall love triumph!

*(Screams of terror and despair
from the palace)*

Chorus (*within*)

Oh gods, have mercy upon us!

Terrible revenge!

Horror! We are betrayed!

Oh horrible to behold!

Medea (*con gioia selvaggia*)

Oh grido di dolor!

Oh voce dolce al cor!

Dolce al cor più del canto!

Giasone (*dentro*)

Trista Glauce fedel,
qual crudel sorte, ahimè,
questo amor diede a te!

Coro (*dentro*)

Muoia la fosca maga!
O sacra folgor, piomba!

Giasone (*dentro*)

Qual misfatto crudel
te condanna a morire,
e strappa a me la tua carezza!

Medea

Tu Clauce piangi sol,
spietato! E i figli tuoi? ...
A lor non pensi più?
Scordato hai forse tu
ch'ei sono in mio potere?
Risparmia lor più lunghi pianti ancor!

Medea (*wildly jubilant*)

Oh scream of pain!

Oh voice, sweet to the heart, to the
heart sweeter than song!

Jason (*within*)

Unhappy faithful Glauce,
what a horrible fate, alas,
my love has brought over you!

Chorus (*within*)

May the sinister sorceress die!
O holy bolt, come down!

Jason (*within*)

What horrible deed
condemns you to death
and tears away from you my love!

Medea

You are only mourning Glauce,
horrible! And your children? ...
Have you forgotten them?
Have you forgotten
that they are under my power?
Save longer laments for them!

No, sospettar non puoi
dove andrà la vendetta!
Non più dubbiezze né timor;
Sorpassar io mi vo',
vo'compir l'opra mia funesta!

**Atre Furie, volate me,
la man a piombar già s'appresta!**

Atre Furie, atre Furie, **a me!**

Date, orsù, questo sangue!

A me, figli miei, ch'io v'uccida!

(Medea corre a chiudersi nel tempio.)

Als sacro fiume io vo.

Colà ti aspetta l'ombra mia.

No, you have no idea
where my revenge will lead!
No doubts or fears any more,
I will outdo myself,
will complete my deadly work!
Dismal furies, fly to me,
my hand is ready to strike.
Ghastly furies, ghastly furies,
to me!

On, give me this blood!

To me, my children, that I might
kill you!

*(Medea hurries into the temple and
locks herself in.)*

I go to the holy river.

There my shadow shall await you.

*Medea's monologue from the 3rd act of Cherubini's opera Médée (1797)
in the Italian translation by Carlo Zangarini (1909); the passages highlighted
in bold are quoted by Hans Thomalla.*

Hush, Little Baby

Hush, little baby, don't say a word,
Mama's going to buy you a mockingbird.

If that mockingbird won't sing,
Mama's going to buy you a diamond ring.

If that diamond ring turns brass,
Mama's going to buy you a looking glass.

If that looking glass gets broke,
Mama's going to buy you a billy goat.

If that billy goat won't pull,
Mama's going to buy you a cart and bull.

If that cart and bull turn over,
Mama's going to buy you a dog named Rover.

If that dog named Rover won't bark,
Mama's going to buy you a horse and cart.

If that horse and cart fall down,
You'll still be the sweetest little boy in town.

So hush little baby, don't cry,
Daddy loves you and so do I.

American Lullaby

Epilogue

Argonauts

Jason
I Jason
Jason I

myself

am me myself

I



The Composer Hans Thomalla Talks about His Opera FREMD

Sergio Morabito: Hans Thomalla, let me ask you first about the various instrumental groups in your score and their spatial disposition.

97



Composition sketch

Hans Thomalla: In general operatic singers perform on a box set stage. The audience is seated opposite the stage – separated by the famous fourth wall –, and the orchestra is in the pit. One theme of my piece is ‘opera’ as an institution and as an art form. If I want to tell a story in which this order becomes fragile, starts to drift and finally disintegrates, then the spatial order has to be part of this, too. So I distribute various instruments around the audience: percussion, three solo wind instruments (trombone, trumpet and saxophone) and a marching band, which sits in the royal box. They undermine the traditional spatial hierarchy and represent in the first instance a kind of alternate world that attacks the world of the Argonauts. This setup has not only the dramaturgical function of narrating the story, it also has an aesthetic function. If you are sitting in the auditorium and the music is being performed around you, then you are really sitting in the midst of the action, in a literal sense. It was very important to me to create this listening experience, an experience that I found so fascinating in Helmut Lachenmann’s *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*. Lachenmann took his cue from Nono’s *Prometeo*, who explicitly refers to the architecture of auditory perception.

The various sound levels interact very plastically, and the marching band wanders onto the stage in the course of the first scene.

The spatial disposition of the instruments is indeed a central structural element of the first scene. To give an example: the scene begins as a 'recitativo secco', that is, there are chords, and a singer declaims the text. But the chords from the pit are not a discrete accompaniment, but rather a cementation of ordered sound: extreme chords that span the entire harmonic spectrum. The music for the instruments in the auditorium is the exact opposite: glissandi, soft fades, beatings, no clearly contoured rhythm or pitch articulation, a constant flux – an ocean, as it were, in which the Argonauts find themselves. The orchestral chords are like oar strokes with which the Argonauts strike into this natural world. There is flotsam, too, that's what I called it in my sketches: suddenly chords or rhythms appear, the Argonauts' waste products, so to speak. But this clear point of departure – extremely ordered sound from the pit and extreme flux from the auditorium – is upended in the course of the first scene. The natural world through which the Argonauts' cruise becomes more and more orderly, right up to the extreme of the Symplegades, the 'sheer cliffs', which I interpret not as an untamed force of nature, but on the contrary as a man-made force of nature. The Symplegades chords, which arise gradually from the orchestra in the auditorium as huge beats, are basically gigantic echoes of the chords from the pit.

The sheer cliffs in the saga of the Argonauts move towards each other and threaten to smash the Argo to pieces as it enters the Black Sea. What led you to Apollonius' relatively unknown text?

Heiner Müller's *Landschaft mit Argonauten*. And eventually Heiner Müller's sources interested me more than his text. Grillparzer, for example, who develops a critique of the enlightenment. And then the first extant narrative of the *Argonautica* by Apollonius, which is already a critique of the epic and treats Homer's narrative ironically. It is very interesting to see the idea of the hero do an aboutface, and that the so-called heroes are actually complete anti-heroes who are never in control of their destiny, but rather roamers, adrift and aimless. In addition to the individual episodes of the journey, the external form of the catalogue of heroes in Apollonius' *Argonautica* appealed to me. I found here a perfect example of an attempt at totally ordering reality. The list of the heroes is really a catalogue, a telephone book, as it were, that becomes absurd because many of the qualities attributed to the heroes don't matter any more. Or the heroes are allocated ironic predicates that show they are actually not suited to the journey. And so I gave each hero a musical label or 'jingle'.

You worked closely with individual members of the Stuttgart chorus to find these.

Yes. The idea of the hero in opera is occupied by the heroic tenor, or at least by a soloist who has some unique aspect. I wondered how to represent this 'other' idea of the hero from the Argonautica in the allocation of the roles and in the way the singers sing. I always knew that the Argonauts are a collective, so they were to be given the role of a chorus and not individual roles, or to be more precise: the chorus as soloist. That's how I had the idea of meeting up with each and every singer, with all the men and with the altos, too, who are breeches roles. I asked each singer to sing something that interested him or her above and beyond the operatic chorus repertoire.

These elements then became a departure point for your composition.

I quote them or allude to them. The Silcher settings are quoted almost literally, and there are chansons, Bach cantatas and moments that are clearly borrowed from Wagner, Verdi, Puccini or from *Die Fledermaus*. But not intact, always as if frayed at the edges. Like with the heroes of Apollonius you can sense that they've been through a lot. Gradually these vocal identities become caught up in the momentum of the journey. In the end none of the Argonauts really knows who he actually is. By abandoning their own specific vocal characteristics they form a group identity with a kind of homogenous sound: a chorus has come into being.

You took the title of this first scene from Richard Sennett?

In Sennett's book *The Corrosion of Character* from the late 1990s he describes tattered biographies of the so-called New Economy. His analysis can be directly applied to the financial crisis and what it does to people. I actually found these biographies from all walks of life interesting and a very good description of the situation I found myself in as an artist. Artists today don't have as much to do with rigid authority regulating and restricting the individual as it was experienced by the generation of artists before us; we are exposed to a nebulous drift of our own circumstances, a drift of the conditions for our own work and also a drift in our own biographies. Like the Argonauts, who really don't have a chance to be genuine heroes, but who drift through an environment on which they have hardly any influence and that they can't figure out.

Nevertheless, you repeatedly fan out the vocal collective in the second scene by using certain soloistic vocal actions.

The second scene begins where the first scene left off, in an extreme collective sound. But then there is a break, suddenly you hear quotes, fragments of choruses from Cherubini's *Medea*. As if this group, which feels completely insecure in this foreign county, falls back on that which seems to them to be the most accessible identity, i.e. all these stereotyped set-pieces from the operatic repertoire. It is like a conditioned reflex.

How would you define the relationship between the Argonauts, their leader Jason and Medea?

It is always the relationship between a male group and an individual woman: high soprano against 16 basses. Jason functions on several occasions as the *primus inter pares*, but never as a soloistic heroic baritone in the sense of the operatic genres. He is the leader who steps out from the chorus, for example when he delivers the long Grillparzer monologue.

*How much freedom do you give him as speaker of this text?
May he recite it like an actor?*

The second scene has two large sections. The first is the 'aria' and 'aria Da capo' and the second is the 'recitativo accompagnato'. You can see that I intentionally use operatic forms and schemes dialectically. The 'aria' in *Fremd* is defined by vocal and non-linguistic articulation, all forms of noise articulation and so on, and it makes its way towards song. Jason's speaking is always integrated in a musically determined time structure. It is the other way around in the 'recitativo accompagnato', however, the music follows the speaker for a while, until here, too, the temporal corset of a musical setting takes effect.

One moment of this encounter is the Argonauts' big glissando which goes beyond the range of the 16 basses.

That is my attempt at musically expressing the loss of self-determination. Jason says: I myself have become another in this strange land.

This release from his own identity has, it must be said, a euphoric aspect.

It is ambivalent. There is something infinitely liberating about it, but it also brings danger: what takes the place of this identity? Pitch and rhythm define the core of western music's identity. A prolonged glissando undermines both. Time is no longer articulated, because everything is in flux, pitch cannot be differentiated, and suddenly the basses are singing falsetto in the descant register.

This loss of control is intolerable ...

... and they try to use Medea as a means to an end, to steal the Golden Fleece.

There follows an interlude for orchestra as an intermezzo.

I have spent nearly seven years on this opera. Very early on I started wondering how a large form can be imaginable in the theatre where a linear narrative has become meaningless in relation to our reality, and where a clear order of formal elements, arias and ensembles and so on, no longer makes any sense. How can a large form be conceived under such circumstances? It became clear to me: only by confronting the various formal elements with each other. And one important formal element along with aria, recitative or a cappella choral movement, is a purely orchestral movement, the overture in a traditional sense, or the interlude. And quite early on I was sure that I would put the interlude between the second and third scenes. Of course it stands in the tradition of the symphonic interlude as an 'epic bridge'. In the story, ten years pass.

From the flight with the Golden Fleece from Colchis up to the return to Iolcos in Greece and the subsequent flight to Corinth.

The intermezzo was an attempt to deal with the idyllic aspect of the string sound. Before, there has been a lot 'going on', to put it quite simply: it is loud. Just as the Argonauts are drawn into the maelstrom of all these experiences, the listener, who is sitting between the marching band, the auditorium musicians, the percussionists and so on, is drawn into a maelstrom of often very rough, violent acoustic events. Here, in the Intermezzo the sound should come to rest. And these ten years are actually the only happy time that Medea and Jason have together. During the flight the two children are born. I found that to be symptomatic, that the time where they find inner

peace together is the time of the flight. The orchestral piece describes this inner peace in constant movement. So it is an inner peace that never becomes quite complete. The strings play constant glissandi, not only the pitch, the bow positions are in constant movement, there are transitions into a breathy flautando, and back again. Amongst all this, chords represent 'buoys' or 'lighthouses'—moments of orientation. Chords from Medea's final aria from the second scene appear as memories, only to move off in another direction. It is an attempt to deal with the operatic tradition of the idyll, but precisely as an anti-idyll.

And after the idyll comes the catastrophe?

Yes, of course. The third scene is also an attempt to deal with the various operatic formal elements. It is clearly modelled on Cherubini's famous monologue for Medea before she murders her children. I have always read this scene – as terrific as it is – in the iconic interpretation by Maria Callas as being stereotypical.

By that you mean, if I am not mistaken, a compendium of emphatic emotional gestures and their rhetoric?

Yes, the 19th century operatic tradition.

The coloratura passages at the end become so big and so broad that their mechanical chains absorb all forms of sound, right up to brutal noise, sound clusters, chords from the first part, individual words and, finally, silence.

The children – you were wondering whether to let them speak at all. In a normal performance of Medea these roles are ‘covered’ by extras.

I had the feeling something wasn't quite right there. What are we to do with the children? For Medea they become objects, objects for her revenge or whatever: she instrumentalises them for the functional rationality I described earlier. In the context of musical emotionality it seemed almost mandatory to include the children, and have two proper ‘numbers’, where they can function as child performers with all the artificial naivety and innocence we associate with the cliché ‘child’. They twice sing a children's song, but it is a children's song that the mother sings to her children: *Hush, little Baby*.

And here, too we experience an increasing mechanisation of certain singing techniques that one usually sees as an expression of authenticity. In the end the lullaby stops on an octave. A song that somehow comes to a halt.

Some thoughts on the electronics, playback tapes, the loudspeakers and microphones?

In the second scene there is a recording I made in Georgia, where Colchis once was, on the coast where the Argonauts perhaps landed. It is nature in the broadest sense, the noise of civilisation, lots of cars driving by, and so on.

The recording is heard and for one moment it becomes an acoustic space confronting the Argonauts. As far as live electronics are concerned, some instruments and some of the Argonauts are equipped with microphones. They are either unnaturally amplified or the sound comes from a loudspeaker which is in a different position to the singer, a dislocation, as it were. A very curious moment of loss of identity through technology, in other words, by an apparatus that the Argonauts bring with them. To put it simply: all of this technology they have goes crazy, goes against their intentions and starts to lead a life of its own. Just as Heracles' oar breaks in the first scene. Similarly the acoustic technology in the second scene falls apart.

Where did the idea of finishing with an a cappella chorus come from?

The destruction that has taken place throws the protagonist back on himself, and he no longer has any instruments at hand that obey him. So in a very literal sense he has no orchestra in which he is embedded. Vocally, he is totally naked – with no instrument. And, at the same time, individuality has suffered an injury so that collective music is now the only possible sound. No single performer is able to speak for himself any more. The Argonauts are only able to come to anything like expression very slowly. They have to start from scratch. ‘Scratch’ is the test tone that is left over at the end of the third scene amongst all the ruins, the test tone we know from television. That gives them an initial pitch and by cautiously joining together individual tones they create something like language. In a way it is actually a positive end. It doesn't end in ruins; the ruins are carefully put together again.

III.

(C)

1:01

3 (2)

2

3

4

2

4

Messa

A handwritten musical score for a piece titled 'Messa'. The score is written on five staves. The top staff contains a melodic line with various notes and rests. The second staff contains a more complex line with many notes and some markings. The third staff is labeled 'Messa' and contains a line with notes and rests. The bottom two staves are mostly empty, with some handwritten notes and markings. The score is divided into measures by vertical bar lines. Above the staves, there are several time signatures: 3/4, 2/4, 3/4, and 2/4. There are also some handwritten annotations, including a circled 'X' in the second staff and some red markings at the bottom of the page.

57

80

Hans Thomalla

Born in Bonn in 1975, Hans Thomalla studied composition at Frankfurt's music and performing arts university Hochschule für Musik und darstellende Kunst. Following his studies, he went to Stuttgart Opera House where he worked as Production Dramaturg and Musical Consultant from 1999 to 2002. From 2002 to 2007 he continued his studies as a DAAD and Stanford University grant recipient under Brian Ferneyhough in Stanford, California, graduating with a Doctorate of Musical Arts. Since September 2007 he has been on the Composition faculty of Northwestern University in Chicago.

Hans Thomalla has received numerous composition prizes including the Kranichstein Music Prize, the Christoph Delz Prize as well as Stanford University's Geballe Dissertation Prize which comes with a one-year stay at Stanford Humanities Center. He received grants from the MacDowell Colony, New Hampshire, and the SWR-Experimentalstudio.

Portraits of his music were presented at the Paris Festival d'Automne, at the Darmstadt International Summer Courses for New Music, at the Festival Sommer in Stuttgart and at Zurich's new music festival Züricher Tage für Neue Musik. Wergo released a CD with Hans Thomalla's chamber music performed by the ensemble recherche and Lucas Fels on its contemporary music label Edition Zeitgenössische Musik.

In 2011 Hans Thomalla was awarded the Ernst von Siemens Music Foundation's Young Composer Prize



Annette Seiltgen, Soprano

Annette Seiltgen began her career as a mezzo-soprano at Staatstheater Kassel. After this she moved to Munich's Staatstheater am Gärtnerplatz, and this was followed by a one-year appointment at the opera house Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf/Duisburg. At this time she sang key mezzo-soprano roles including Brangäne (*Tristan und Isolde*), Sesto (*La clemenza di Tito*), Octavian (*Der Rosenkavalier*) and Venus (*Tannhäuser*). She made guest performances on German stages such as Mannheim, Dortmund, Hannover, Essen, Leipzig, Stuttgart and Munich and international guest performances in Madrid, Nice, Santiago de Chile, Amsterdam, Strasbourg and Buenos Aires. Concert work included recordings with the German broadcasters ZDF, Hessischer Rundfunk and Bayerischer Rundfunk as well as Vara Radio Amsterdam. After her change in specialization soprano roles followed like Leonore (*Fidelio*), Cassandra (*Les Troyens*) as well as the main role in *Salome* at Staatstheater Mainz. She sang this role in 2010/11 at the Komische Oper Berlin.

Stephan Storck, Bass

After graduating from high school Stephan Storck initially studied school music but then changed to the artistic majors music theory, composition and singing. 1988 saw him embark on a postgraduate in composition under Helmut Lachenmann. He was a grant recipient for composition from the study foundation Studienstiftung Baden-Württemberg and Indiana University Bloomington, USA. He took on solo engagements at such venues as the Landestheater Detmold and at Oper Leipzig. Since 1996 he has been a member of the operatic choir Staatsoperchor Stuttgart. 2006 saw him sing the role of Jason

at the Forum Neues Musiktheater in Hans Thomalla's *Fremd*, a fragment of the opera premiered in 2011. His composition *Melophonie – Musik für zwölf Instrumentalisten* was premiered at one of the chamber concerts of the state orchestra in Stuttgart. In 2010/11 Stephan Storck once again sings the role of Jason in the premiere staging of *Fremd*.

Julia Spaeth, Soprano

Born in Donaueschingen, Julia Spaeth completed her Lied Diploma (2009) and her Opera Diploma (2010) under Ingrid Kremling at the Hamburg's music and theater university Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Her studies continued in Natalie Karl's soloists' class/opera school at Stuttgart's music and performing arts university Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart. She followed master classes under Angela Denoke, Sonia Turchetta and Robert Gambill. In 2010 she received a grant from the foundation Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth. Spaeth received the 1st prize in the Mozart competition from the Hamburg foundation Absalom-Stiftung (2004), 1st prize in the Elise Meyer Competition (2006) and the promotional prize of the Walter and Charlotte Hamel Foundation as part of the music week Maritim Musikwoche 2006. In the role of Serpetta (*La finta giardiniera*) by W. A. Mozart she performed at the Wilhelma Theater Stuttgart in February 2011. She played different guest roles at Osnabrück municipal theaters Städtische Bühnen Osnabrück, at the Eutiner Festspiele festival and at Hamburg's state opera house Staatsoper Hamburg.

Carlos Zapien, Tenor

Carlos Zapien was born in Sonora, Mexico, where he initially studied piano and organ. 2002 saw him embark on singing studies in Oregon under Erich Mentzel moving in 2007 to the Stuttgart's music and performing arts university Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart under Francisco Araiza (singing) and Robert Hiller (correpetition). 2007 saw his European debut as Belfiore (*La finta giardiniera*) with the Philharmonie Gotha. This was followed by Alfred (*Die Fledermaus*) in Jena and Pisa. Concerts took him to Austria, Mexico, Taiwan and the USA. 2009 saw him make guest performances as Jarba in Jommelli's *Didone abbandonata* with Stuttgart's classical philharmonic Klassische Philharmonie Stuttgart under Frieder Bernius. In the 2009/10 season Zapien was a member of the Opernstudio at Oper Stuttgart and he appeared in two opera productions, in the role of Don Curzio (*Le nozze di Figaro*), Ruiz (*Il trovatore*), Niko (*Gegen die Wand*) as well as in the premiere line-up of the production *Pinocchio's Abenteuer* as Mason and Arlecchino.

Johannes Kalitzke, Director

Johannes Kalitzke studied church music, piano, direction and composition. 1984 saw his first engagement at the Musiktheater im Revier Gelsenkirchen (Chief Director 1988–90), in 1986 he was head of Forum für Neue Musik, in 1991 he was Artistic Director and Conductor at the ensemble musikFabrik. He performed regularly as guest conductor with ensembles (Klangforum Wien, Ensemble Modern), symphony orchestras (NDR, SWR, BBC, RSO-Wien, Sinfonietta Basel) and at festivals (Salzburger Festspiele, Wiener Festwochen,

Steirischer Herbst, Münchener Biennale, Dresdner Festspiele). Johannes Kalitzke is an internationally acclaimed expert of contemporary music and has conducted numerous premieres (including Misato Mochizuki's *Die große Bäckereiattacke* in Lucerne, Vienna and Tokyo), as well as the premiere of his own compositions (*Bericht vom Tod des Musikers Jack Tiergarten* at the 1996 Münchener Biennale, *Molière oder die Henker des Komödianten* at Theater Bremen in 1998 as well as *Inferno* at this same venue in 2005, in addition to *Die Besessenen* at Theater an der Wien in 2010). He was Musical Director in Stuttgart in *Giuseppe e Sylvia* in 2000/01, in *Prima* in 2009/10 and in *Fremd* in 2010–12.

Michael Alber, Choir

Michael Alber comes from Tuttlingen and after his studies (piano, conducting and jazz in Stuttgart, Trossingen and Vienna) he initially worked as a répétiteur and teacher of choral and orchestral conducting at the Stuttgart und Trossingen music academies. In 1993 he started as Deputy Choir Director and since 2001 he has been First Choir Director at Staatsoper Stuttgart. In a critics' survey conducted by the opera magazine *Opernwelt* the choir of this state opera was already voted 'Opera Choir of the Year' as many as eight times. In addition to his opera and choral symphonic repertoire he also fosters Early Music, a cappella music and works of the avantgarde. Michael Alber conducts many premieres – most recently he conducted Hans Thomalla's preview of *Fremd* at the Forum Neues Musiktheater at Staatsoper Stuttgart as well as Schmucki and Roth premieres at the new chamber music festival Wittener Tage für neue Kammermusik and the Lucerne festival Luzerner Festwochen. With the chamber choir RIAS Kammerchor he held a Brahms evening in

Brussels. In addition to his work at Staatsoper Stuttgart he has had obligations conducting concerts, with productions and at many rehearsals with the SWR-Vokalensemble and the choirs of the NDR and the Bayerischer Rundfunk for many years now. Since 2012 Michael Alber is Professor for Choir Conducting at Trossingen music academy Musikhochschule Trossingen.

Andreas Breitscheid

Andreas Breitscheid first studied percussion at Cologne's state university of music Staatliche Hochschule für Musik Köln under Christof Caskel followed by composition under Luigi Nono in Venice and then under Alvis Vidolin at the local conservatory for electronic music. In 1984 he received a Heinrich Strobel Foundation grant from the broadcaster Südwestfunk at the Freiburg Experimentalstudio. As Nono's assistant he amongst other things coordinated the premiere of *Prometeo* at the 1984 Venice Biennale and in 1986 the premiere of *Risonanze Erranti* at WDR Cologne. From 2000 to 2002 he returned to studies of music and media technology under Karlheinz Essl at SAMT (Studio for Advanced Media Technology) in Linz, as well as in 2001 and 2002 at the IRCAM in Paris. He produced his own compositions focusing amongst other things on theater and stage scores. Detailed knowledge of acoustics as well as electronic sound modification and processing has made him a sought-after specialist in this field. As a Sound Director he has supervised numerous premieres and productions at international opera houses and festivals such as Oper Frankfurt, Deutsche Oper Berlin, Teatro alla Scala in Milan, Staatstheater Stuttgart, Théâtre de la Monnaie Brussels, Bolshoi Theater Moscow, Vienna's Staatsoper, Opera Bastille in Paris, Semperoper Dresden, Venice Biennale, Salzburger Festspiele and Festival d'Automne Paris. From 2003 to 2006 he

was Artistic Director of the Forum Neues Musiktheater at Staatsoper Stuttgart where he has also worked since 1992 as Artistic Assistant. Since 2006 Breitscheid has worked as a Media Technology Consultant and in the employ of William Forsythe and has, since 2008, held courses at Munich's theater school Bayerische Theaterakademie 'August Everding' in the field of theater and new media.

Staatsorchester Stuttgart

With its over 400-year history Württemberg's state opera Staatsorchester Stuttgart is one of the oldest and most tradition-rich bodies of musicians in Germany. Every year it can be enjoyed in over 200 ballet and opera performances per season as well as in a symphony and chamber concert series at Stuttgart's Liederhalle venue. Furthermore, the orchestra is intensifying its presence in the field of vocal-instrumental chamber music as part of a *Lied* (song) series in collaboration with the Hugo-Wolf-Akademie. Star conductors like Carlos Kleiber, Vaclav Neumann, Silvio Varviso, Janos Kulka, Dennis Russell Davies, García Navarro, Gabriele Ferro, Lothar Zagrosek and Manfred Honeck have influenced the orchestra as Musical Directors and Kapellmeister over the last decades and are thus amongst the line-up of conductors leading the orchestra in the first half of the 20th century. From the 2012/13 season Sylvain Cambreling will take on the role of Chief Musical Director at Staatsorchester Stuttgart.

Already early on, the Staatsorchester transposed the findings of historic performance practice into its operatic productions. The stylistic brilliance of the Staatsorchester is not least also expressed in a long list of key performances of contemporary music including Luigi Nono's *Al gran sole carico d'amore*

and Helmut Lachenmann's *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*. In 2002 the Staatsorchester was voted 'Orchestra of the Year' by the magazine *Opernwelt*. This 'innovative tradition' reaches right back into the 19th century: in addition to the German premiere of Verdi's *Falstaff* in Stuttgart it was one of the first orchestras in Germany to stage its own production of the entire *Ring cycle*, *Ring des Nibelungen*. The tradition carried on with the premiere of *Ariadne auf Naxos* under Richard Strauss in 1912, the premieres of Paul Hindemith's one-act pieces in 1921 and the German premiere of Hindemith's opera *Mathis der Maler*. Premieres of past decades include works by Carl Orff, Krzysztof Penderecki, Philipp Glass, Hans Zender, Rolf Riehm, Wolfgang Rihm, Adriana Hölszky, Gérard Pesson and Hans Thomalla.

Staatsopernchor Stuttgart

The Staatsopernchor Stuttgart is one of the most successful opera choirs in Europe. Already eight times now its 73 singers were voted 'Opera Choir of the Year' by the specialist magazine *Opernwelt* – most recently in 2011 for their outstanding achievements in the premiere of Hans Thomalla's opera *Fremd*. Prior to this they were voted the best opera choir in 1999, 2000, and 2001 under Ulrich Eistert as well as in 2002, 2003, 2005 and 2006 under Michael Alber. In addition to appearances at Stuttgart's opera house Oper Stuttgart the choir also regularly performs in concerts alongside the city's state orchestra Staatsorchester Stuttgart.

The Staatsopernchor Stuttgart is one of the oldest opera choirs in Germany: the 'Hofkapelle' or court orchestra was already mentioned in 1552 under Herzog Christoph and grew between 1736 and 1750 to include nine choir singers and eleven choir boys for opera performances. Worth mentioning in

more recent times are the scenic premieres of Nono's *Intolleranza 1960* and *Al gran sole carico d'amore* as well as Lachenmann's *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, in addition to the world premiere of Adriana Hölszky's *Giuseppe e Sylvia*. In the last decades the Staatsopernchor was conducted by Heinz Mende (1946–1980), Ulrich Eistert (1980–2001) and Michael Alber (2001–2012). From the 2012/13 season Johannes Knecht will follow on as new Choral Conductor at Oper Stuttgart. The history of the Staatsopernchor is also marked by intense collaborations with outstanding directors, including more recently Peter Konwitschny, Martin Kušej, Jossi Wieler and Sergio Morabito and in past decades Günther Rennert and Wieland Wagner. Performances of Luigi Nono's *Intolleranza 1960* and *Al gran sole carico d'amore*, Arnold Schönberg's *Moses und Aron*, Richard Wagner's *Götterdämmerung*, *Parsifal* and *Der fliegende Holländer*, Franz Schreker's *Die Gezeichneten* or Fromental Halévy's *La Juive* particularly highlighted the vocal and performing qualities of the Staatsopernchor. Hans Thomalla also dedicated to this choir the first scene of his opera *Fremd*.

The Ernst von Siemens Music Foundation's Young Composers Prize

The Ernst von Siemens Music Prize, awarded for composers, performers and musicologists of note who have made an outstanding contribution to the international music scene, is just one award made by the Ernst von Siemens Music Foundation. Each year, beginning in 1990, the Foundation has awarded three prizes to promising young composers to foster their talent. The prize winners so far have been from over twenty countries, and the list includes such well-known names as Beat Furrer, Enno Poppe, Olga Neuwirth, Jörg Widmann und Mark Andre.

In cooperation with outstanding contemporary music ensembles and soloists and with the public broadcasting networks, the Ernst von Siemens Music Foundation began presenting the work of this up-and-coming generation of composers in a series of CDs from the Vienna label col legno in 2011. In many cases this is the first opportunity the composers have had to present recordings of works for larger ensembles. Each CD is conceived as an individual portrait of the prize winner, whose artistic position is presented to the international public by way of introductory comments, analysis and additional background information.

Over time, the Ernst von Siemens Music Foundation's CD series will unfold a broad panorama of serious contemporary music, discovering and documenting current developments.

In 2012, portrait CDs of the following composers will be appearing:



Steven Daverson



Hèctor Parra



Hans Thomalla



Luke Bedford



Zeynep Gedizlioglu



Ulrich A. Krepplein

For further information please go to:
www.evs-musikstiftung.ch and www.col-legno.com

Die SACD **FREMD** ist eine Kooperation der Staatsoper Stuttgart und der Ernst von Siemens Musikstiftung.

Impressum

Herausgeber: Ernst von Siemens Musikstiftung
 Kuratorium: Thomas von Angyan, Hermann Danuser, Beat Furrer, Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm, Peter Ruzicka, Ilona Schmiel, Nikos Tsouchlos
 Geschäftsführung: Michael Roßnagl und Nicole Willmann

Die CD-Reihe der Ernst von Siemens Musikstiftung entsteht in Kooperation mit col legno, Wien.

Projektleitung: Imke Annika List (Ernst von Siemens Musikstiftung) und Mike Breneis (col legno)

Redaktion: Imke Annika List
 Übersetzung: Andrew Williams
 Gestaltung: jäger & jäger, www.jaegerundjaeger.de
 Fotos Thomalla: Manu Theobald, www.manutheobald.com
 Szenenfotos: Staatsoper Stuttgart/ A.T. Schaefer, www.atschaefer.de
 Notenbeispiele: Hans Thomalla

Hans Thomalla

FREMD – Oper in 3 Szenen, einem Intermezzo und einem Epilog
Auftragswerk der Staatsoper Stuttgart

Aufnahme: 2. und 6. Juli 2011 in der Staatsoper Stuttgart,
Opernhaus
Produktion: Südwestrundfunk SWR2
Redakteur/Produzent: Reinhard Ermen
Musikalische
Aufnahmeleitung: Andreas Priemer
Toningenieure: Brigitte Hermann (Aufnahme),
Burkhard Pitzer-Landeck (Mischung)
Schnitt: Irmgard Bauer
SACD Authoring: Ingo Schmidt-Lucas
Cybele AV Studios
www.cybele-av-studios.com

© 2012 col legno Produktions- und VertriebsgmbH
© 2011 Südwestrundfunk
Lizenziert durch SWR Media Services GmbH



STAATSOPERSTUTT GART



Das Booklet entstand in Anlehnung an das Programmheft zur Uraufführung der Oper *Fremd* am 2. Juli 2011 an der Staatsoper Stuttgart. Redaktion: Sergio Morabito. Mit freundlicher Genehmigung der Staatsoper Stuttgart.

Der Text von Hans Thomalla, sein Gespräch mit Sergio Morabito und die Handlung sind Originalbeiträge für das Programmheft der Staatsoper Stuttgart. Der Text der Oper wurde von Sergio Morabito aus Hans Thomallas Partitur exzerpiert und mit den folgenden literarischen Quellen abgeglichen: Apollonios von Rhodos, *Das Argonautenepos*, herausgegeben, übersetzt und erläutert von Reinhold Glei und Stephanie Natzel-Glei, Band 1, Darmstadt 1996; Franz Grillparzer, *Die Argonauten*, 2. Abteilung des Dramaturgischen Gedichts *Das Goldene Vlies*, Stuttgart 1967; Luigi Cherubini, *Medea*, Versione ritmica italiana di Carlo Zangarini, Mailand o. J.

Alle Originalbeiträge entsprechen der aktuellen Rechtschreibung, alle übernommenen Texte folgen ihrer ursprünglichen Orthografie. Alle Texte erscheinen mit freundlicher Genehmigung; im Fall einer dennoch versäumten Rechteabgeltung bitten wir um Nachricht.

