



www.barocktanz.de
www.abgussmuseum.de



Dido und Aeneas

Oper von
Henry Purcell

Libretto von
Nahum Tate

6.–8. JULI 2007

M·F·A
MUSEUM FÜR ABGÜSSE
KLASSISCHER BILDWERKE
MÜNCHEN





Arcis-Vocalisten München, La Danza München und
(erweitertes) Kölczé-Quartett

Dido und Aeneas

Oper von
Henry Purcell (1659–1695)

Libretto von
Nahum Tate (1652–1715)



Opernaufführung mit Balletten im
Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke
Fr, Sa, So 6./7./8. Juli 2007 um 21.00 Uhr

Gesang und Tanz zur Zeit Purcells

Zwei Anthems von Henry Purcell:

„I will sing unto the Lord“ (Psalm 104, Vers 33-35)

„Hear my prayer, O Lord“ (Psalm 102, Vers 1)

The Princess Ann's Chacone

Choreographie: Antony L'Abbé 1719,

Musik: John Ernest Galliard

A Chacoon for a Harlequin

Choreographie: François Le Rousseau 1728,

Musik: Marc-Antoine Charpentier

Siege of Limerick (Country dance)

Choreographie: anonym bei Playford 1695,

Musik: Henry Purcell



Dido and Aeneas

Oper in drei Akten von Henry Purcell

Libretto von Nahum Tate

Dido	Merit Ostermann
Aeneas	Nikolai Ardey
Belinda	Julia Küsswetter
Second Woman	Birgit Schmidbauer
Sorceress	Claudia Kafka
First Witch	Sophie Wiedner
Second Witch	Doris Porzner
First Sailor	Klaus Babilon
Spirit	Benedikt Haag
Kostüme	Brigitte Günczler
Dramaturgie	Giles Bennett
Bühnenbild	Mike Mischkowski
Licht	Tobias Prast
Musikalische Leitung	Thomas Gropper
Choreographie und Szenische Einrichtung	Jadwiga Nowaczek

Mitwirkende der Oper

Arcis-Vocalisten

Sopran

Christina Güntner, Simone Hamann, Claudia Kafka, Doris Porzner, Birgit Schmidbauer, Thea Vignau, Sophie Wiedner

Alt

Anja Mühlenweg Julia Offermann, Angelika Scharpenack, Alexandra Schiekofer, Doris Schleich, Larissa Vietzorreck, Katharina Weichenrieder

Tenor

Klaus Babilon, Robert Bömmel, Joachim Epple, Benedikt Haag, Bastian Juranek, Rudolf Reiser

Bass

Lukas Grill, Jochen Schnapka, Christian Schuler, Robert Stevenson, Markus Ziegler

La Danza München

Werner Altmann (Gentleman, Witch, Sailor)
Astrid Balzer (Harlequin, Cupid, Witch)
Giles Bennett (Gentleman, Sorceress, Sailor)
Birgit Bossert (Gentlewoman, Cupid, Woman, Witch)
Brigitte Günczler (Gentlewoman, Cupid, Diana)
Maria-Theresia Mühlbacher (Gentlewoman, Cupid, Fury)
Jadwiga Nowaczek (Jack of the Lanthorn)
Alexander Ogrodnik (Gentleman, Witch, Sailor)
Marianne von Rauch (Harlequin, Cupid, Witch)
Hanna Tiltscher (Gentlewoman, Cupid, Woman)
Reiner Urschel (Gentleman, Witch, Sailor)

Erweitertes Kölczе-Quartett

1. Geige Ferenc Kölczе
2. Geige Regina Graf
Bratsche Helmut Spindler
Cello Anne Braatz
Kontrabass Georg Karger
Cembalo Maharani Chakrabarti
Theorbe/Gitarre Helmut Weigl

Die Handlung der Oper

Troja ist verloren. Eine Gruppe der überlebenden Trojaner unter Führung des Prinzen Aeneas ist auf der Fahrt nach Italien in Karthago gelandet. Aeneas hat sich in die schöne verwitwete Königin Dido verliebt, und auch sie erwidert seine Liebe, doch zögert sie; weiß sie doch um seinen Auftrag, in Italien ein neues Troja zu errichten. Ihre Vertraute Belinda und der ganze Hof reden ihr zu, das Glück nicht auszuschlagen, und als Aeneas erneut kommt und um sie wirbt, willigt sie schließlich ein. Die „Cupids“ (Liebesgottheiten) feiern ihren Sieg.

Vor einer wilden Felsenhöhle berät sich die Zauberin mit ihren Hexen, wie sie ihrer Feindin, der Königin Dido, schaden können. Die Zauberin will Aeneas durch einen Geist, der als Götterbote Merkur auftreten wird, an seinen Auftrag erinnern und ihn zur schnellen Abreise drängen. Dies wird sicherlich Didos Herz brechen.

Dido und Aeneas befinden sich auf der Jagd und sind dabei erfolgreich, als – von den Hexen angezettelt – ein Unwetter droht. Alles zieht sich schnell zurück ins Schloss, doch dem allein gebliebenen Aeneas erscheint Merkur – so muss er jedenfalls glauben – und fordert ihn auf, noch in der Nacht das Land zu verlassen. Aeneas durchschaut weder den Betrug, noch vermag er sich dem göttlichen Gebot zu widersetzen. Die Zauberin und die Hexen triumphieren.

Die Matrosen rüsten fröhlich ihre Schiffe; endlich geht es weiter. Dido jedoch ist in ihrer Liebe tief verletzt. Als Aeneas kommt, um sich zu verabschieden, wirft sie ihm Heuchelei vor. Aeneas sieht ihren Schmerz und will sich dem Spruch der Götter widersetzen, doch sie schickt ihn weg. Trauer umgibt Dido, sie stirbt.

Libretto

Der Text ist eine agglomerierende, freie Übersetzung u. a. der Angaben im undatierten Libretto der ersten belegten Aufführung in Josias Priests Mädcheninternat (vor Dezember 1689) und der Angaben im Tenbury Manuskript, der wichtigsten musikalischen Quelle. Die Rechtschreibung des englischen Originals wird meist beibehalten. Der Prolog, zu dem keine Musik erhalten ist, wird in unserer Aufführung nicht wiedergegeben. Einige Anmerkungen in eckigen Klammern liefern ergänzende Informationen zu unserer Interpretation. Außerdem sind zur besseren Orientierung Nummern für die einzelnen musikalischen Einheiten beigefügt.

Dido and Aeneas

an Opera perform'd at Mr. Josias Priest's Boarding-School
at Chelsey.

By Young Gentlewomen.

The Words made by Mr. Nat. Tate.

The Musick Composed by Mr. Henry Purcell.

Dramatis Personae

Dido

Belinda

Two Women

Aeneas

Sorceress

Enchantresses

Spirit of the Sorceress (Mercury)

[First Sailor]

Dido's train, Aeneas' train, Cupids, Furies, Sailors

Dido und Aeneas

eine Oper aufgeführt in Josias Priests Internat in Chelsea
[heute London].

Dargestellt von jungen Edeldamen.

Text: Nahum Tate.

Musik: Henry Purcell

Personen

Dido, Königin von Karthago

Belinda, ihre Vertraute

Zwei Damen

Aeneas, trojanischer Prinz auf der Flucht

Zauberin

Hexen

Geist der Zauberin (getarnt als Merkur, der Götterbote)

[Erster Matrose]

Gefolge der Dido, Gefolge des Aeneas, Liebesgötter, Furie, Matrosen

Overture

Act the First,

1st Scene the Palace

Enter Dido and Belinda, and Train.

1) Belinda

Shake the Cloud from off your Brow,
Fate your wishes does Allow.
Empire Growing,
Pleasures Flowing,
Fortune Smiles and so should you.

Chorus

Banish Sorrow, Banish Care,
Grief should ne'er approach the Fair.

2) Dido

Ah! Belinda, I am prest,
With Torment not to be Confest.
Peace and I are Strangers grown,
I Languish till my Grief is known,
Yet wou'd not have it guess'd.

3) Belinda, Dido

Belinda

Grief increases by Concealing,

Dido

Mine admits of no Revealing.

Belinda

Then let me speak; the Trojan guest
Into your tender thoughts has prest;

Ouverture

1. Akt

1. Szene: Der Palast von Dido

Dido, Belinda und Didos Gefolge treten auf.

1) Belinda

Schüttelt die Wolke ab von Euren Brauen,
Das Schicksal erlaubt Eure Wünsche.
Euer Reich wächst mächtig,
Freuden fließen,
Fortuna lächelt, lächeln solltet auch Ihr.

Chor

Verbannt den Kummer, Verbannt die Sorge.
Trübsal bleibe ewig fern den Schönen.

2) Lied der Dido

Ach, Belinda, ich werde heimgesucht
Von unaussprechlichen Qualen.
Fremd ist mir der Friede geworden,
Ich schmachte, bis mein Kummer bekannt ist,
Doch wollte ich, niemand würde ihn erraten.

3) Rezitativ Belinda, Dido

Belinda

Der Kummer wächst wenn er verborgen wird,

Dido

Meiner duldet keine Enhüllung.

Belinda

Dann lasst mich sprechen: der trojanische Gast
Ist in eure zarten Gedanken eingedrungen;

The greatest blessing Fate can give
Our Carthage to secure and Troy revive.

4) Chorus

When Monarchs unite how happy their State,
They Triumph at once o'er their Foes and their Fate.

5) Dido

Whence could so much Virtue Spring,
What Stormes, what Battels did he Sing.
Anchises[?] Valour mixt with Venus's Charms,
How soft in Peace, and yet how fierce in Armes.

6) Dido, [Duet] Belinda & Second Woman, Chorus
Belinda

A Tale so strong and full of woe,
Might melt the Rocks as well as you.

Second Woman

What stubborn Heart unmov'd could see,
Such Distress, such Piety.

Dido

Mine with Stormes of Care opprest,
Is Taught to pity the Distrest.
Mean wretches' grief can Touch,
So soft so sensible my Breast,
But Ah! I fear, I pity his too much.

Belinda & Second Woman, [repeated by] Chorus

Fear no danger to Ensue,
The Hero Loves as well as you.

Der größte Segen, den das Schicksal geben kann
Um unser Karthago zu sichern und Troja wiederzubeleben.

4) Chor

Wenn Fürsten sich vereinen, wie glücklich ist dann ihr Staat,
Sie triumphieren gleichzeitig über ihre Feinde und über ihr
Schicksal.

5) Rezitativ der Dido

Woher entspringt so große Tugend?
[Von] welchen Stürme, welche Kämpfe sang er nicht?
[Seines Vaters] Anchises Tapferkeit vermischt mit [seiner
Mutter] Venus Zauber:
So sanft im Frieden, und doch so fürchterlich in Waffen!

6) Duett Belinda und zweite Frau, Dido, Chor
Belinda

Ein Lied, so stark und voller Leid,
Das Felsen, ebenso wie Euch, erweichen könnte.

Zweite Frau

Welch verstocktes Herz könnte ungerührt
Solch Leid und solche Frömmigkeit sehen?

Dido

Meines, das mit Stürmen der Sorge bedrückt ist,
Hat gelernt die Elenden zu bedauern.
Das Leid armer Seelen kann mich berühren,
Da meine Brust so sanft, so mitleidvoll ist;
Doch ach! Ich fürchte, ich bedauere sein Leid zuviel.

Belinda & zweite Frau, wiederholt vom Chor

Fürchtet nicht daraus folgende Gefahren,
Der Held liebt so gut wie Ihr,

Ever Gentle, ever Smiling,
And the Cares of Life beguiling,
Cupid Strew your paths with Flowers,
Gathered from Elizian Bowers.

Dance this Cho[rus].
The Baske.

[Er ist] immer sanft, immer lächelnd,
Und die Sorgen des Lebens vertreibt er.
Amor bestreue Euren Pfad mit Blumen,
Gesammelt aus den Elysischen Gefilden.

Dieser Chor wird getanzt.
„The Baske“.

[Pantomimischer Tanz für zwei Cupids auf die Wiederholung der Musik des Chores „Fear no danger“, um Aeneas einzuführen. Gängige barocke Tanzformen. Die Anweisung „dance this chorus“ wird beachtet, während die Bedeutung von „The Baske“ im Dunkeln bleibt und hier nicht in den Tanz einbezogen wird.]

Aeneas Enters with his Train.

7) Belinda, Aeneas, Dido

Belinda

See your Royal Guest appears,
How God like is the Form he bears.

Aeneas

When Royal [Fair] shall I be blest,
With cares of Love, and State distress [?]

Dido

Fate forbids what you pursue,

Aeneas

Aeneas has no Fate but, you.
Let Dido Smile, and I'll defie,
The Feeble stroke of Destiny.

8) Chorus

Cupid only throws the Dart.

Auftritt des Aeneas mit seinem Gefolge.

7) Rezitativ Belinda, Aeneas, Dido

Belinda

Seht, Euer königlicher Gast erscheint,
Den Göttern gleich ist seine Gestalt.

Aeneas

Wann, schöne Königin, werde ich erhört,
Der ich mit Liebessorgen und Staatsnöten belegt bin?

Dido

Das Schicksal verbietet das Ziel, das ihr verfolgt.

Aeneas

Aeneas hat kein Schicksal außer Euch.
So Dido lächelt, werde ich verachten
Den schwachen Hieb des Schicksals.

8) Chor

Nur Amor schleudert den Pfeil,

That's dreadful to a Warriour's Heart.
And she that Wounds can only cure the Smart.

9) Aeneas

If not for mine, for Empire's sake,
Some pity on your Lover take.
Ah! make not in a hopeless Fire,
A Hero fall, and Troy once more expire.

10) Belinda

Pursue thy Conquest, Love - her Eyes,
Confess the Flame her Tongue Denyes.

A Dance Gittars Chacony

11) Chorus

To the Hills and the Vales, to the Rocks and the
Mountains,
To the Musical Groves, and the cool Shady Fountains.
Let the Triumphs of Love and of Beauty be Shown,
Go Revel ye Cupids, the day is your own.

12) The Triumphant Dance.

Den das Herz eines Kriegers fürchtet.
Und nur sie, die die Wunde schlägt, kann den Schmerz
lindern.

9) Rezitativ Aeneas

Wenn schon nicht um meiner, dann um des Reiches willen,
Habt etwas Mitleid mit Euren Verehrer.
Ah! Lasst nicht in ein hoffnungsloses Feuer
Einen Helden fallen, und [lasst nicht] Troja noch einmal
untergehen.

10) Lied der Belinda

Verfolge deine Beute, oh Liebe – ihre Augen
Bezeugen die Flamme, die ihre Zunge verleugnet.

Eine Tanz-Gitarren-Chaconne

[Solo-Chaconne für den 1. Cupid, elaborierte
Theatertanzschritte. Original-Passagen aus der Passaille
d'Armide sind eingearbeitet. In der Partitur fehlen die Noten
für diesen Tanz; es erklingt Storace's Chiacona C-Dur für
Cembalo, begleitet von Gitarre und Bassinstrument]

11) Chor

Den Hügeln und Tälern, den Felsen und Bergen,
Den klingenden Hainen und den kühlen, schattigen Brunnen,
Verkündet die Triumphe der Liebe und der Schönheit,
Freut Euch, ihr Cupidos, der Tag ist Euer.

12) Triumphtanz der Liebesgötter

[Chaconne in barocker Formation für 4 Cupids. Originale
Passagen aus der „Chaconne de M^r. Feuillet“
sind in weiten Teilen eingearbeitet.]

Act the Second,

Scene the Cave.

Enter Sorceress.

13) Prelude for the Witches

Sorceress

Wayward Sisters, you that Fright,
The Lonely Traveller by Night.
Who like dismal Ravens Crying,
Beat the Windowes of the Dying.
Appear at my call, and share in the Fame,
Of a Mischief shall make all Carthage to Flame.

Enter Witches

1st Witch

Say, Beldam, say what's thy will.

14) Chorus

Harm's our Delight and Mischief all our Skill,

15) Sorceress

The Queen of Carthage, whom we hate,
As we do all in prosperous State.
Ere sunset shall most wretched prove,
Deprived of Fame, of Life and Love.

16) Chorus

Ho, ho, ho, ho, ho, ho, &c.

Zweiter Akt

Szene: Höhle

Auftritt der Zauberin

13) Vorspiel der Hexen

Zauberin

Düstere Schwestern, die ihr
Den einsamen Wanderer bei Nacht erschreckt.
Die ihr, wie schaurige Raben schreiend,
An die Fenster der Sterbenden klopft.
Erscheint auf meinen Ruf, und teilt den Ruhm
Einer Missetat, die ganz Karthago in Flammen setzen soll.

Auftritt der Hexen

Erste Hexe

Sag', altes Weib, was ist Dein Wille?

14) Chor

Zu Schaden ist unser Entzücken und Übeltat unsere ganze
Kunst.

15) Rezitativ der Zauberin

Die Königin Karthagos, die wir hassen,
Wie wir alle hassen, die sich in einem glücklichen Zustand
befinden,
Soll sich noch vor Sonnenuntergang als höchst unglücklich
erweisen,
Beraubt des Ruhms, des Lebens und der Liebe.

16) Chor

Ha, Ha, Ha, Ha.

17) Two Witches, Sorceress

Two Witches

Ruin'd ere the Set of Sun [?]
Tell us how shall this be done.

Sorceress

The Trojan Prince you know is bound
By Fate to seek Italian Ground,
The Queen and He are now in Chase.

First Witch

Hark! The cry comes on apace.

Sorceress

But when they've done, my trusty Elf
In form of Mercury himself.
As sent from Jove shall chide his stay,
And Charge him Sail tonight with all his Fleet away.

18) Chorus

Ho, ho, ho, ho, &c.

19) Two Witches

But e're we this perform.
We'l Conjure for a Storm
To Mar their Hunting Sport,
And drive 'em back to Court.

20) Chorus in a Manner of an Echo

In our deep-Vaulted Cell the Charm we'll prepare,
Too dreadful a Practice for this open Air.

17) Rezitativ: Zwei Hexen, Zauberin

Zwei Hexen

Ruiniert eh' die Sonne untergeht?
Sag uns, wie dies geschehen soll.

Zauberin

Wie ihr wisst, ist der trojanische Prinz gebunden
Vom Schicksal, Italienischen Boden zu suchen;
Die Königin und er sind nun auf der Jagd.

Erste Hexe

Hört! Die Rufe kommen näher.

Zauberin

Aber wenn sie sie beendet haben, wird mein treuer Geist
In der Gestalt von Merkur selbst,
Wie von Jupiter gesendet sein Verweilen tadeln,
Und ihm auferlegen noch heute Nacht mit seiner ganzen
Flotte wegzusegeln.

18) Chor

Ha, Ha, Ha, Ha.

19) Duett der zwei Hexen

Aber bevor wir dies ausführen
Werden wir einen Sturm beschwören
Um ihren Jagdsport zu verderben
Und sie zurück zum Hof zu treiben.

20) Echo-Chor

In unserer tief gewölbten Kammer werden wir den Zauber
bereiten,
Zu schrecklich ist diese Praktik für dieses Tageslicht.

21) Echo Dance. Inchanteresses and Fairées.

Thunder & Light'ning, horrid Musick.
The End of the First Part.

Enter Aeneas, Dido and Belinda, and their Train.
Scene the Grove.

22) Ritornelle

23) Belinda, [repeated by] Chorus
Thanks to these lonesome Vales,
These desert Hills and Dales.
So fair the Game, so rich the Sport,
Diana's self might to these Woods Resort.

Gitter Ground a Dance

24) Second Woman
Oft she Visits this lone Mountain,
Oft she bathes her in this Fountain.
Here Acteon met his Fate,
Pursued by his own Hounds,
And after Mortal Wounds.
Discovered, discovered too late.

21) Echotanz der Hexen und Furien

[Echo-Tanz für einen Solisten – Double der Zauberin – und 4 weitere Tänzer, Doubles der Hexen. Vorbild für diesen Tanz ist eine englische Echo-Bourrée (Pemberton 1711)]

Donner und Blitz, schreckliche Musik
Ende des ersten Teils

Auftritt Aeneas, Dido und Belinda, sowie des Gefolges.
Szene: Der Hain

22) Ritournell

23) Lied der Belinda, [wiederholt durch den] Chor
Dank sei diesen einsamen Tälern,
Diesen wüsten Hügeln und Schluchten.
So reich ist das Wild, so vergnüglich die Jagd,
Diana selbst könnte in diesen Wäldern weilen.

Gitarren-„Ground“ – Ein Tanz.

[Solo-Tanz für die Göttin Diana, die im Libretto mehrfach angesprochen wird. Typische Sarabanden- und Chaconne-Schritte. Auch hier fehlen in der Partitur die Noten. Es erklingt der „Italian Ground“ von Robert Carr.]

24) Lied der Zweiten Frau

Oft besucht Sie diesen einsamen Berg,
Oft badet sie sich in dieser Quelle.
Hier fand Actaeon seinen Tod,
Verfolgt von seinen eigenen Hunden,
Und nach tödlichen Verwundungen;
Zu spät ward er gefunden.

A Dance to Entertain Aeneas, by Dido[']s Vemon
[Women].

25) Aeneas, Dido

Aeneas

Behold, upon my bending Spear,
A Monster's Head stands bleeding,
With Tushes far exceeding,
Those did Venus['] Huntsmen Tear.

Dido

The Skies are Clouded, heark how Thunder
Rends the Mountain Oaks asunder.

26) Belinda, [repeated by] Chorus

Hast[e], hast[e], to Town[,] this open Field,
No Shelter from the Storm can yield.

Exit [Dido, Belinda and her train].

The Spirit of the Sorceress descends to Aeneas in lik[e]ness of
Mercury.

27) Aeneas, Spirit

Spirit

Stay Prince and hear great Jove[']s Command,
He summons thee this Night away.

Aeneas

To Night [?]

Spirit

To Night thou must forsake this Land,
The Angry God will brook no longer stay,
Jove commands thee waste no more

Ein Tanz der Edelfrauen der Dido, um Aeneas zu unterhalten
[Tanz für 2 Hofdamen. Die Choreographie folgt ganz dem
Muster der üblichen Gesellschaftstänze.]

25) Rezitativ Aeneas, Dido

Aeneas

Seht, auf meinem gebogenen Speer
Hängt der blutende Kopf eines Ungeheuers,
Mit weit größeren Hauern,
Als jenen, die den Jäger der Venus zerrissen.

Dido

Der Himmel ist verdunkelt, hört wie Donner
Die Berg-Eichen zerreißt.

26) Lied der Belinda, [wiederholt durch den] Chor

Eilt, eilt zur Stadt; Dies freie Feld

Kann keinen Schutz gegen den Sturm gewähren.

Dido, Belinda und ihr Gefolge ab.

Der Geist der Zauberin steigt zu Aeneas herab in Gestalt des Merkur.

27) Rezitativ: Aeneas, Geist

Geist

Verweile, Prinz, und höre das Gebot des großen Jupiter,
Er befiehlt Euch, heute Nacht abzufahren.

Aeneas

Heute Nacht?

Geist

Heute Nacht musst Du dies Land verlassen,
Der zornige Gott wird kein längeres Verweilen dulden,
Jupiter befiehlt dir: Verschwende nicht mehr

In Love[']s delights those precious Hours,
Allowed by the Almighty Powers.
To gain th'Hesperian Shore,
And Ruined Troy restore.

Aeneas

Jove's Commands shall be Obey'd,
To Night our Anchors shall be weighed.

Spirit vanishes.

Aeneas

But ah! what Language can I try,
My Injured Queen to pacify.
No sooner she resigns her Heart,
But from her Armes I'm forc't to part.
How can so hard a Fate be took,
One Night enjoy'd, the next forsook.
Yours be the blame, ye Gods, for I
Obey your will - but with more Ease cou'd dye.

The Sorceress and her Inchanteress [dance]

Mit Liebesfreuden diese kostbaren Stunden,
Die Dir die Götter geschenkt.
Suche das Ufer der Hesperiden [im Westen] auf
Und stelle das zerstörte Troja wieder her.

Aeneas

Jupiters Befehl wird befolgt werden,
Heute Nacht werden unsere Anker gelichtet.

Der Geist verschwindet

Aeneas

Aber ach! Welche Worte kann ich suchen
Meine verletzte Königin zu besänftigen?
Kaum hat sie mir ihr Herz geschenkt,
Muss ich aus ihren Armen scheiden.
Wie kann man solch ein schweres Los ertragen,
Eine Nacht verbracht in Freuden, in der nächsten schon der
Abschied!
Ihr tragt die Schuld, ihr Götter, da ich
Eurem Willen folge – doch leichter fiele es mir, zu sterben.

Die Zauberin, die Hexen und die Furie tanzen

[Die Musik zum Schluss des 2. Aktes fehlt. Dem Vorbild der
anderen Akte folgend, wird hier ein Ballett eingefügt: die
Hornpipe in d-Moll aus „The married Beau“ von Henry
Purcell für 5 Hexen und 1 Furie. Typische Hornpipe-Schritte,
theatralische Choreographie.]

Act the Third,

Scene the Ships.

Enter the Saylor.

28) [Prelude], 1st Sailor, [repeated by] Chorus

Come away, fellow Saylor your Anchors be weighing,
Time and Tide will admit no delaying.

Take a boozy short leave of your Nymphs on the Shore,
And Silence their Mof[ur]ning

With Vows of returning.

But never intending to Visit them more.

29) The Saylor's Dance

Enter Sorceress and Witches

30) Sorceress, 1st & 2nd Witch

Sorceress

See the Flags and Streamers Curling,
Anchors weighing, Sails unfurling.

1st Witch

Phoebus['] pale deluding Beams,
Gliding o'er deceitful Streams.

2nd Witch

Our Plot has took,
The Queen's forsook.

Dritter Akt,

Szene: Bei den Schiffen

Auftritt der Matrosen

28) Vorspiel, 1. Matrose, [wiederholt durch den] Chor

Kommt herbei, Kameraden, lichtet Eure Anker,
Zeit und Flut erlauben keinen Aufschub.

Nehmt im Abschied noch einen kurzen Schluck von Euren
Nymphen am Ufer

Und lasst ihre Trauer verstummen

Mit Schwüren der Rückkehr,

Aber ohne den Vorsatz, sie je wieder zu besuchen.

29) Tanz der Matrosen

[Charakter-Tanz für 4 Matrosen. Zufällig passt eine originale Choreographie exakt auf die Musik Purcells: „The Matelotts“ von Claude Balon, notiert von François Le Rousseau in London 1720.]

Auftritt der Zauberin und der Hexen

30) Rezitativ und Duett: Zauberin, Erste und Zweite Hexe;

Lied der Zauberin

Seht, wie die Flaggen und Wimpel flattern,
Die Anker sich lichten und die Segel sich entfalten.

Erste Hexe

Phöbus[, des Sonnengottes] blasse, trügerische Strahlen,
Gleiten über trügerische Ströme.

Zweite Hexe

Unser Plan geht auf,
Die Königin ist verlassen.

1st/2nd Witch

Elisa[']s ruin'd, ho, ho,
Our Plot has took,
The Queen's forsook, ho, ho.

31) Sorceress

[Our] next Motion,
Must be to storme her Lover on the Ocean.
From the Ruin of others our Pleasures we borrow,
Elisas bleeds to Night, and Carthage Flames tomorrow.

32) Chorus

Destruction's our delight, Delight our greatest Sorrow,
Elis[s]a dyes to Night, and Carthage flames tomorrow.
Ho, Ho.

Jack of the Lanthorn leads the Spaniards out of their way among the Inchanteresses. The Witches Dance.

Erste und Zweite Hexe

Elissa [=Dido] ist verloren, ha, ha.
Unser Plan geht auf,
Die Königin ist verlassen, ha, ha.

31) Zauberin

Das ist unser nächster Schritt:
Wir müssen ihren Verehrer auf dem Ozean mit Sturm bedecken.
Aus dem Elend anderer borgen wir unsere Vergnügen,
Elissa blutet heute nacht, und morgen steht Karthago in Flammen.

32) Chor

Zerstörung ist unsere Freude, Entzücken hingegen unsere größte Sorge;
Elissa stirbt heut' Nacht, und morgen brennt Karthago: Ha, ha.

Ein Irrlicht führt die Spanier [/Matrosen] von ihrem Weg ab und zwischen die Hexen. Ein Tanz.

[Pantomime für 1 Nachtwächter, 4 Matrosen und 2 Hexen. Der in manchen Quellen beigefügte Titel „The Witches Dance“ passt erstens nicht zu der von Purcell komponierten Musik und zweitens nicht – oder nur sehr entfernt – zu der Anweisung des Librettos, dass „Jack of the Lanthorn“, ein Nachtwächter, der auch als Irrlicht gesehen werden kann, die Spanier (welche?, die Matrosen?) zwischen die Hexen führt. Wahrscheinlich ist diese Szene getrennt von dem „Witches Dance“ zu sehen. Die Musik Purcells illustriert wohl die Nachtwächter-Szene.]

[2. Scene: The Palace]

Enter Dido, Belinda, and Train.

33) Dido, Belinda, Aeneas

Dido

Your Counsel all is urg'd in vain,
To Earth and Heaven I will Complain.
To Earth and Heaven why do I call,
Earth and Heaven conspire my Fall.
To Fate I sue, of other means bereft,
The only refuge for the wretched left.

Aeneas enters

Belinda

See Madam where the Prince appears,
Such Sorrow in his looks he bears,
As wou'd convince you still he's true.

Aeneas

What shall lost Aeneas do.
How[,] Royal fair shall I impart
The God[']s decree and tell you we must part.

Dido

Thus on the fatal Banks of Nile,
Weeps the deceitful Crocodile.
Thus Hypocrites that Murder Act,
Make Heaven and Gods the Authors of the Fact.

Aeneas

By all that's good ...

Dido

By all that's good no more,

[2. Szene: Palast]

Auftritt Dido, Belinda, Gefolge.

33) Rezitativ Dido, Belinda, Aeneas

Dido

Euer guter Rat ist vergeblich,
Bei Himmel und Erde werde ich mich beklagen.
Doch warum rufe ich Himmel und Erde an?
Himmel und Erde planen doch meinen Fall.
An das Schicksal wende ich mich, denn andere Mittel bleiben
mir nicht,
Es ist die einzige Zuflucht für die Elenden.

Auftritt Aeneas

Belinda

Seht, Herrin, der Prinz erscheint;
Welch Kummer trägt er in seinem Angesicht;
Der müsst Euch überzeugen, dass er noch treu ist.

Aeneas

Was soll ich verlorener Aeneas tun?
Wie, schöne Königin soll ich Euch verkünden
Den Ratschluß des Gottes und Euch sagen, dass wir scheiden
müssen.

Dido

So weint auf den Schicksalsufern des Nils
Das tückische Krokodil!
So machen Heuchler, die einen Mord verüben,
Den Himmel und die Götter zu den Urhebern der Tat!

Aeneas

Bei allem, was gut ist ...

Dido

„Bei allem, was gut ist“ – nichts mehr!

All that's good you have Forsworn.
To your promised Empire fly,
And let forsaken Dido dye.

Aeneas

In spite of Jove[']s Command I'll stay,
Offend the Gods, and Love obey.

Dido

No, faithless Man thy course pursue,
I'm now resolved as well as you.
No Repentance shall reclaim,
The Injured Dido[']s slighted Flame.
For 'tis enough whate'er you now decree,
That you had once a thought of leaving me.

Aeneas

Let Jove say what he will, I'll stay.

Dido

No, no, away.

Aeneas

No, no, I'll stay, and Love obey!

Dido

To Death I'll fly if
Longer you delay. Away!

Exit Aeneas

34) Dido

But Death, alas! I cannot Shun,
Death must come when he is gone.

35) Chorus

Great minds against themselves Conspire,
And shun the Cure they most desire.

„Alles, was gut ist“, dem habt Ihr abgeschworen.
Fliegt hin zu Eurem versprochenen Reich
Und lasst die verlassene Dido sterben.

Aeneas

Trotz Jupiters Befehl will ich bleiben,
Die Götter beleidigen und der Liebe gehorchen.

Dido

Nein, treuloser Mann, verfolgt Euren Kurs.
Ich bin nun entschlossen, ebenso wie Ihr.
Keine Reue kann der verletzten Dido
Verachtete Flamme wiedererlangen.
Was immer Ihr nun von Euch gibt, es ist genug,
Dass Ihr einmal den Gedanken hattet, mich zu verlassen.

Aeneas

Lasst Jupiter sagen, was er will, ich werde bleiben.

Dido

Nein, nein, fort!

Aeneas

Nein, nein, ich werde bleiben und der Liebe gehorchen!

Dido

In des Todes Arme will ich fliegen,
Wenn Ihr noch länger hier verweilet. Fort!

Aeneas ab.

34) Rezitativ Dido

Doch ach, den Tod kann ich nicht meiden,
Der Tod kommt gewiss, ist Er gegangen.

35) Chor

Große Seelen zermartern sich selbst,
Und meiden den Trost, den sie am meisten begehren.

36) Dido

Thy Hand Belinda, - darkness shades me,
On thy Bosom let me rest,
More I wou'd but Death invades me.
Death is now a Welcom[e] Guest.

37) Dido

When I am laid in Earth
[may] my wrongs Create[.]
No trouble in thy Breast,
Remember me, but ah! forget my Fate.
Cupids appear in the Clouds o'er her Tomb

38) Chorus

With drooping Wings you Cupids come,
And scatter Roses on her Tomb.
Soft and Gentle as her Heart,
Keep here your Watch and never part.

39) Cupid's Dance

FINIS

36) Rezitativ der Dido

Deine Hand, Belinda – Finsternis überschattet mich;
Lass mich in Deinem Schoße ruhen,
Mehr wollt ich tun, doch der Tod nimmt mich in Besitz.
Der Tod ist nun ein willkommener Gast.

37) Lied der Dido

Wenn ich in die Erde gelegt werde,
Mögen meine Verfehlungen
Keinen Kummer in Deiner Brust erzeugen.
Erinnere Dich an mich, aber ach! Vergiss mein Schicksal.
Liebesgötter erscheinen in den Wolken über ihrem Grabmal

38) Chor

Mit hängenden Flügeln kommt ihr Cupidos,
Und verstreut Rosen auf ihrem Grab,
Zart und sanft wie ihr Herz,
Haltet Wache hier und geht nicht fort.

39) Tanz der Liebesgötter

[Barocke Formation für 4 Cupids. Barocktanz-Schritte werden sparsam verwendet. Im Vordergrund steht der Ausdruck der Trauer über den Tod Didos.]

ENDE

Textzusammenstellung und Übersetzung: Giles Bennett
Erläuterungen zu den Tänzen: Jadwiga Nowaczek

„Remember me, but ah! Forget my fate!“

Zu Purcells „Dido and Aeneas“

Die britische Oper vor Purcell

Während Italien und Frankreich Mitte des 17. Jahrhunderts bereits opernmäßig ‚erschlossen‘ waren, beginnt die englische Operngeschichte – soweit heute nachvollziehbar – erst 1656 mit „Die Belagerung von Rhodos“. William Davenant hatte den Text verfasst, die Musik von Matthew Locke, Henry Lawes und anderen ist verlorengegangen.

Auf der Insel hatte es hingegen durchaus landestypische Verbindungen von Musik und Text gegeben, die als eigene Vorformen zur Oper gelten können : während die „jig“, ein Satyrspiel, eine musikalische Farce, die in Zusammenhang mit einer Sprechtheater-Tragödie stand, als Ausgangspunkt der späteren, für Händel so verhängnisvollen „ballad opera“ gesehen werden kann, stellen die „masques“, höfische Maskenspiele, Verbindungen zwischen Gesang und Tanz dar. Der durch italienische Reiseerfahrungen opernkundig gewordene Nicholas Lanier schrieb 1617 eine „masque“ zu Ben Jonsons „Lovers made men“.

Es gibt einige Gründe dafür, dass eine volkssprachliche und breiter im Publikum verwurzelte Opernproduktion in England sich nur mühsam entwickeln konnte und die – immer italienisch geprägte – Oper auch später auf die höfische Schicht beschränkt blieb: Das britische Sprechtheater stand in der elisabethanischen und auch der jakobinischen Epoche in hoher Blüte und konnte auf Stolz und Bewunderung durch große Teile der Bevölkerung bauen – Neues hatte es da schwer.

Im Umkreis der Bürgerkriege als Folge der puritanischen Revolution waren auch das Geld für die Etablierung einer so repräsentativen Gattung wie der Oper und die Muße für künstlerische Experimente knapp.

Außerdem kam es 1642 zu einer rund 20 Jahre dauernden Schließung der Theater. König Charles I. hatte das Land verlassen, nachdem er noch versucht hatte, einige Abgeordnete des Unterhauses zu verhaften und sich so das Parlament zu unterwerfen. Beide Kammern des Parlamentes verfügten daraufhin: „In Erwägung der Tatsache, dass der notleidende Staat Irland,

von seinem eigenen Blut getränkt, und der zerrüttete Staat England, bedroht von einer Wolke aus Blut, aufgrund des Bürgerkriegs aller möglichen Mittel bedürfen, um den Zorn Gottes, der sich in diesem Zeichen offenbart, zu besänftigen und von uns zu wenden (...), ist es nur billig und wird von den in diesem Parlament versammelten Lords und Gemeinen angeordnet, dass alle öffentlichen Bühnenspiele aufhören und zu unterlassen sind, solange diese traurigen Umstände und die Zeiten der Erniedrigung andauern.“

1649 wurde der König hingerichtet, das freie Commonwealth ausgerufen, 1653 erhob man Oliver Cromwell zum „Lord-Protector“. Das Theaterverbot blieb wirksam, der eingangs schon erwähnte Dichter William Davenant, der seit 1639 (als Nachfolger Ben Jonsons) „poeta laureatus“ am Hof gewesen war und von Charles I. das auch für Musiktheater geltende Theaterprivileg bekommen hatte, verbrachte zwei Jahre Haft im Tower von London, weil er es gewagt hatte, gegen diesen Theaterbann zu verstoßen. Es gab verschiedene Versuche, das Verbot zu unterlaufen – so wurden Stücke als Konzert in Kostümen quasi oratorisch gegeben, etwa 1656 die

„Belagerung von Rhodos“, übrigens der erste dokumentierte Auftritt von Frauen auf öffentlichen Bühnen!

Erst als 1660 die Restauration einsetzte und Charles II. inthronisiert wurde, konnte Davenant seinen Betrieb wieder aufnehmen – 1662 beauftragte man Thomas Killigrew mit dem Bau des Königlichen Theaters Drury Lane, 1663 wurde das Privileg für Davenant erneuert, er errichtete ein Theater im Dorset Garden.

Mindestens 18 Jahre war also die lebendige Theaterpraxis und -entwicklung Englands unterbrochen gewesen. Der neue Herrscher Charles II. hatte in seinen Jahren in Frankreich das dortige Musikleben und die französische Oper lieben gelernt, er gründete ein 24-köpfiges Streichorchester, protegierte die eigene Musiktheaterproduktion, versuchte zeitweise, den französischen Star-Komponisten Jean-Baptiste Lully über den Kanal zu holen und schaffte es dann schließlich bei Lullys Vorgänger als Leiter des französischen Academie royale de Musique, Robert Chambert, der dann bis zu seinem Tod 1677 in England wirkte. So war und blieb

der französische Einfluss auf die englische Musik zunächst stärker als der italienische.

Henry Purcell

Nach einigen Jahren als Chorist in der Königlichen Hofkapelle kam der 1659 geborene Henry Purcell wohl im Alter von 14 Jahren in den Stimbruch – er wurde weiterbeschäftigt als Assistent des königlichen Instrumentenwerts, dann als dessen Nachfolger. Unter seinen Kompositionslehrern war John Blow der prominenteste. 1674 ging er als Orgelstimmer an die Westminster Abbey, 1677 wurde er „Composer for the violins“ bei Hofe, 1679 Organist der Westminster Abbey, 1682 einer der Organisten der in der Königlichen Kapelle, ein Jahr später königlicher Instrumentenverwalter. Purcell gilt heute als der vielseitigste und einflussreichste englische Komponist der Hochbarockzeit.

Neben viel Kammer- und Kirchenmusik sowie Liedkompositionen bilden die „operas“ einen Schwerpunkt seines Schaffens. Quantitativ gesehen dominieren die „Halb-Opern“ („semi-

operas“, eine Theaterform der Restaurationszeit; die szenische Handlung wurde nicht musikalisch durchgeführt, sondern im Wechsel aus musikalischen Nummern und Sprechszenen entwickelt): „King Arthur“, „Dioclesian“, „The Fairy Queen“, „The Tempest“, „The Indian Queen“. Der Schriftsteller Roger North bemängelt diese Form, in der das vom Verbot belegte Sprechtheater in der Zeit des Theaterbanns quasi im musikalischen Mantel „überwintern“ konnte, 1734 mit folgenden Worten: „Manche nämlich, die das Stück sehen wollten, verabscheuten die Musik, andere hingegen, denen besonders viel an der Musik lag, waren nicht bereit, die Unterbrechungen hinzunehmen, die durch soviel gesprochenen Dialog entstanden; also ist es am besten, beide Gattungen völlig voneinander zu trennen.“

Dramaturgisch ist insbesondere von Nachteil, dass sich die Musik auf rein instrumentale Nummern oder auf Einlagen realistischer oder allegorischer Nebenfiguren beschränkt, während die Hauptfiguren, deren musikalische Gestaltung besonders interessant wäre, nur sprachen. Andererseits eignen dieser Form der „semi-opera“ viel unkonventionelle Frische und Originalität,

Schemata wie etwa die Da-capo-Arie in der großen „echten“ Oper konnten sich hier gar nicht erst herausbilden. Die musikalischen Nummern sind oft kurze, griffige, „schmissige“ Lieder in Strophenform, Tänze und kurze Chorsätze.

Eine Oper fürs Mädcheninternat

Daneben steht „Dido and Aeneas“ als einzige „Voll-Oper“ mit einem Prolog und drei Akten nach einem Libretto des 1652 geborenen Hofpoeten Nahum Tate. Durch ihn wurde Purcell auf diesen weltliterarischen Stoff aufmerksam, der erstmals im 3. Jahrhundert bei Justinus aufgezeichnet ist – Tate orientierte sich in seiner Libretto-Einrichtung besonders an Christopher Marlowes „Dido“-Tragödie von 1594.

Die erste uns bekannte Aufführung fand 1689 im Mädcheninternat des Josias Priest in Chelsea statt. Die Entstehungshintergründe sowie der genaue Zeitpunkt der Komposition liegen im Dunkeln. Für eine Nähe zum englischen Hof sprechen u. a. die Tatsache, dass der Librettist Nahum Tate Hofpoet war und dass

im Libretto Anweisungen für den Gebrauch von aufwändiger Bühnenmaschinerie zu finden sind, wie sie sich nur Potentaten großer Höfe leisten konnten. Außerdem gibt es signifikante Parallelen zu John Blow's Oper „Venus and Adonis“, die zunächst für eine private Aufführung für Charles II. komponiert worden war und im April 1684 für das Mädcheninternat in Chelsea adaptiert wurde. John Blow war zudem der Lehrer von Henry Purcell.

In der ursprünglichen Version wird erzählt, wie die phönizische Königstochter Dido – manchmal wird sie (auch in der Oper) „Elissa“ genannt – vor ihrem Bruder, der ihren Mann hatte ermorden lassen, nach Nordafrika flüchtete und dort Karthago gründete. Aus Staatsräson gab sie dort schließlich den Werbungen des Königs Jarbas nach, opferte sich dann aber noch vor der Hochzeit aus Treue für ihren verstorbenen Gatten und stieg auf den Scheiterhaufen. Weltliterarisch und dauerhaft wurde dieser Stoff durch die Verknüpfung mit der Geschichte des Aeneas und der sagenhaften Gründung Roms, wie sie Vergil in der „Aeneis“

erzählt. Nun kommt dieser, Sohn der Aphrodite und des Anchises, auf seiner Irrfahrt nach dem Fall Trojas an die Küste Karthagos – hier beginnt Purcells Oper.

Das verachtete Libretto

Die Nachteile von Tates Libretto wurden vielfach benannt: die Handlung läuft häufig hastig ab, psychologische Motivierungen und Vertiefungen fehlen (mit der bedeutenden Ausnahme von Didos atemberaubender Schlusszene) weitgehend, insbesondere erfährt die Beziehung von Dido zu Aeneas bestenfalls oberflächliche Gestaltung – mögliche Gründe werden noch zu erörtern sein. Dennoch gibt es auch starke Momente, etwa die scharf kontrastierende Zeichnung des Hofes mit Dido und ihrer getreuen Gefährtin Belinda einerseits und der sinistren Welt der Hexen und ihrer Lust an Leid und Destruktion andererseits. Auch die Gegenüberstellung des Seemanns-Liedes am Beginn des III. Aktes mit Didos Abschiedsarie am Ende des Aktes erscheint gelungen – beide müssen von ihren Geliebten Abschied nehmen, aber welch ein Unterschied in der Art, das zu verarbeiten: der Seemann freut sich

schon auf die nächste Schöne, Dido geht mit gebrochenem Herz zugrunde.

Für eine Aufführung im Lincoln's Inn Theatre im Jahr 1700 ersetzte man den ursprünglich wohl gesprochenen Prolog durch eine umfangreiche Allegorie des Kriegsgottes Mars und der Friedensgöttin Eirene, wodurch die Oper etwas ‚gestreckt‘ wurde. Ebenfalls 1700 und 1704 sind Aufführungen in London als Einlagen in Schauspielaufführungen, z. B. in Shakespeares „Maß für Maß“ nachgewiesen. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts geriet „Dido and Aeneas“ in Vergessenheit, bis 1841 eine Abschrift (das Originalmanuskript ist verschollen) publiziert wurde. Purcells 200. Todestag 1895 war dann der Anlass, das Werk erstmals wieder szenisch herauszubringen, die deutsche Erstaufführung datiert vom 14. März 1926 und fand in Münster statt.

Immer wieder stießen sich Hörer und Kritiker daran, dass die Rolle des „Helden“ Aeneas so eigentümlich blass bleibt. Während den seelischen Zuständen Didos doch einiger Raum gegeben wird

und insbesondere die Wendung der Dinge am Ende vom Realen, Äußeren ins Innere auch dichterisch sehr gelungen erscheint (in Vergils „Aeneis“ stößt Dido hier auch noch einen wütenden Fluch gegen den treulosen Aeneas aus), lernen wir ihren Geliebten kaum kennen.

So erwarten wir eingangs mit Spannung die Begegnung Didos mit dem „Trojan guest“, der sie um Frieden und Seelenruhe gebracht hat. Aeneas und sie wechseln ein paar förmliche Worte, höflich, respektvoll. Dido weist sein Werben zunächst, der Sitte entsprechend, zurück und hört von ihm: „Aeneas has no fate but you!“ – Den Chor ficht diese verhaltene Kommunikation nicht an, er wähnt Cupido schon am Werk, Belinda frohlockt: „Pursue thy conquest, love!“ („Vollende deinen Sieg, Liebe!“), der 1. Akt endet mit einem Triumphanz in ungetrübtem C-Dur. Passt das zusammen? Oder wollte Purcell eher eine Diskrepanz zwischen höfischem Pomp und Didos unsicherer Seelenlage aufzeigen? Aeneas macht auch später keine wesentlich bessere Figur – er sitzt dem Betrug der Hexen auf, durchschaut nicht, dass die göttliche Erscheinung, die ihn wieder aufs Meer ruft, eine Täuschung ist,

widersetzt sich nicht. Als er sich von Dido verabschieden will und sie ihn enttäuscht von sich weist, will er angesichts ihres Schmerzes doch bleiben – was hat er eigentlich erwartet? Doch Dido befiehlt ihm zu gehen, sein Wankelmut sticht scharf ab gegen ihre seelische Stringenz und Unbeirrbarkeit.

Wenn man sich vor Augen hält, was andere Opern aus einer solchen literarisch etablierten Liebesbeziehung gemacht hätten, fällt besonders auf, wie knapp und förmlich Dido und Aeneas verkehren – kein Liebesduett, keine leidenschaftlichen Zuneigungsschwüre, selbst die Trennung knapp und unpräzise. Manche Interpreten vermuten, man habe den „vornehmen jungen Damen“ in Priests Internat die Liebe zwischen Mann und Frau nicht allzu sinnlich und entgrenzt zeigen wollen, andere weisen darauf hin, dass man eine Liebe, die aus Literatur und Mythos dem gebildeten Publikum sattem bekannt war, nicht noch groß ausgewalzt vorführen musste. Kurze Akzente genügten, man wusste es ja, außerdem würden sich Könige und Prinzen nicht so extrovertiert gebärden ...

Das musikalische Wunder – Didos Schlussarie

In Didos Schlussgesang „When I am laid“ („Wenn ich in der Erde liege“) hören wir – nach den Worten von Ulrich Schreiber – „nicht die Klage eines Menschen über die Welt, sondern die Trauer der ganzen Welt in einem Menschen“. Das fünftaktige Motiv des chromatisch (halbtönig) abwärtsschreitenden Basses wird stets wiederholt, die Oberstimmen werden anders geführt – Passacaglia oder Chaconne heißt diese Form, Starre und Ausweglosigkeit des letzten Weges der Dido werden beklemmend fassbar.

Henry Purcells früher Tod im November 1695 in Westminster – er wurde gerade 36 Jahre alt – verhinderte, dass er mit seiner eindringlichen Musiksprache eine englische Operntradition aufbauen konnte. Spätestens nachdem Georg Friedrich Händel 1711 mit „Rinaldo“ London eroberte, herrschte die italienische Oper vor. Von einigen interessanten Werken abgesehen – etwa „Artaxerxes“ von Thomas Augustin Arne von 1762 – vergehen nach „Dido and Aeneas“ 250 Jahre, bis Benjamin Britten mit „Peter Grimes“ (1945) und weiteren Opern wieder eine musikalisch durchgängige nationalsprachliche englische Oper schafft, die sich auch international im Repertoire etabliert!

Thomas Gropper

Tanz in England um 1700

Die Tänze in Purcells „Dido and Aeneas“

Ausgehend vom Hofe Ludwigs XIV. breitete sich in ganz Europa ein äußerst kunstvoller und differenzierter Tanzstil aus, der sowohl im Ballsaal als auch auf den Bühnen der gehobenen Schichten verbindlich war. Im heutigen Sprachgebrauch wird dies allgemein als „Barocktanz“ bezeichnet. Alle Arten des Ausdrucks, vom Serieux-Würdevollen bis hin zum Komisch-Grotesken ließen sich in dieser vielfältigen und virtuosen Bewegungssprache ausdrücken.

Diese französisch-höfische Form des Tanzes hielt im Jahre 1660 auch Einzug in England mit der Wiederherstellung der Dynastie der Stuarts unter Charles II. nach dem englischen Bürgerkrieg und dem republikanisch-puritanischen Commonwealth unter Oliver Cromwell. Als der König aus dem Exil zurück nach London kam, begleiteten ihn französische Künstler, und bald darauf übernahmen auch einheimische Tanzmeister den französischen Tanzstil. Im Gegenzug wanderten die englischen „Country Dances“, Gruppentänze breiterer englischer Schichten, über den Kanal nach Frankreich. So kam es zu einer gegenseitigen Beeinflussung von französischem Tanzstil und englischen Tanzformen.

Im Klima dieses kulturellen Austauschs entstand auch Purcells Oper „Dido and Aeneas“. Wann genau die Oper komponiert wurde, ist fraglich, jedenfalls fand die erste gesicherte Aufführung 1689 unter der Ägide des angesehenen Tanzmeisters Josias Priest in dessen Mädcheninternat statt. Josias Priest arbeitete auch in anderen Bühnenwerken mit Purcell zusammen, und es ist wahrscheinlich, dass er der Choreograph der zahlreichen Ballette von Dido und Aeneas war. Allerdings ist von Priest kein einziger Tanzschritt für diese Ballette überliefert wie auch – lässt man eine ungesicherte Zuschreibung außer Acht – zu den anderen Bühnenwerken Purcells. Von Josias Priest ist lediglich ein einziges Menuett für 12(!) Damen erhalten, was gut ins Bild eines Mädcheninternates passt.

Nach dem Tode Purcells gingen einige Choreographen, unter ihnen Thomas Bray, dazu über, besonders schöne und bekannte Melodien Purcells als Grundlage für ihre Country Dances zu verwenden. Dazu zählen das bekannte „Hole in the Wall“ aus Abdelazar und der „Siege of Limerick“, eine Hornpipe aus Dioclesian, die wir in unser Programm aufgenommen haben.

Quasi als ‚Vorspiel‘ zur Oper wird eine repräsentative Auswahl von drei englischen Originalchoreographien gezeigt. Stellvertretend für die große Sparte des Gesellschaftstanzes steht ein Paartanz für den Geburtstagsball des Königs, Princess Annes Chacone. Princess Anne (1709–1759) war die Tochter von Georg I. Zum königlichen Geburtstag war es vom ausgehenden 17. Jahrhundert bis in die 1730er üblich, einen durchchoreographierten Solopaartanz (als sogenannten „French Dance“) durch den „Hoftanzmeister“ einrichten zu lassen. Meist wurde der Tanz so wie hier vom Hoftanzmeister (zuerst Mr. Isaac, dann der Franzose l’Abbé) einem Mitglied der königlichen Familie gewidmet. Typisch für den englischen Tanzstil im Vergleich mit dem französischen sind viele kleine, exakt notierte Wendungen, sowie unkonventionellere Schrittkombinationen. Ab 1706 wurden etliche dieser Choreographien auch in graphischer Notation veröffentlicht. Vom französischen Grundlehrbuch für diese Notation wurden in diesem Jahr zwei unabhängige Übersetzungen in England publiziert; sie initiierten einen reichen theoretischen wie praktischen Tanzdiskurs sowie eine große Publikationsdichte an

Tanznotaten. In England gab es zu dieser Zeit bereits einen relativ breiten Markt für Musikalien und auch für Tanzbücher wie Playford’s „English Dancing Master“, der ab 1651 erschien und bis 1728 in 18 Auflagen mit jeweils hunderten von Countrydances publiziert wurde.

Aus dieser Sammlung zeigen wir stellvertretend für das umfangreiche und speziell englisch geprägte Genre des Kontratanzes „The Siege of Limerick“, die Musik ist – wie schon erwähnt – von Henry Purcell. Dieser Country Dance wird wie die meisten dieser Tänze in der sog. „longways“-Aufstellung getanzt, wobei die Tänzer nach jeder Strophe die Plätze tauschen und so in der Gruppe immer wieder neue Tanzpartner bekommen. Das Element des Miteinander-Tanzens, der Kommunikation steht hier im Vordergrund. Dies hat wahrscheinlich dem Kontratanz im 18. Jahrhundert zum seinem Siegeszug über die anderen Tanzformen verholfen. Musikalisch handelt es sich hier um eine Hornpipe, einen in England zu dieser Zeit besonders gängigen Tanztyp. Siege of Limerick war offenbar sehr beliebt und ein Dauerbrenner, er ist von 1695 bis 1754 in Country Dance Sammlungen überliefert.

Dazwischen – als Vertreter des Theatertanzes – wird eine der seltenen komisch-grotesken Originalchoreographien gezeigt – es handelt sich um eine Chaconne für einen Harlekin. Die Choreographie stammt von dem in London wirkenden Franzosen François Le Rousseau und wurde 1728 veröffentlicht. Die „Chacoon for Harlequin“ gewährt einen Einblick in die sonst verlorengewangene Kunst des barocken Charaktertanzes. Tanzhistorisch äußerst wertvoll ist, dass Le Rousseau die Notation mit Figurinen ausstattete, um die Besonderheiten in der Gestik und Körperhaltung festzuhalten, die deutlich von den sonstigen Bewegungsnormen abwichen.

Die Quellen zu „Dido and Aeneas“ sind lückenhaft überliefert, die Musik zu etlichen Tanzeinlagen scheint verlorengewangene zu sein oder wurde improvisiert. Diese Lücken werden mit passenden Stücken von Purcell und anderen Komponisten gefüllt. Nicht einbezogen wird der ursprünglich wohl durchkomponierte und mit vielen Tänzen ausgestattete Prolog, dessen Inhalt als allegorische Anspielung an das 1688 in der unblutigen „Glorious Revolution“ an die Macht gekommene Königspaar Mary und William gedeutet

werden kann, die den prokatholischen König James II. verjagt hatten. Sollte die Oper vor der Revolution entstanden sein, könnte der Prolog an die veränderte aktuelle politische Lage angepasst worden sein. Auch der Hauptteil des Stückes weist allegorische Allusionen auf, so bezieht sich der „Kopf des Ungeheuers“ in der Jagdszene auf das direkte musiktheatralische Vorbild, nämlich „Venus and Adonis“ von Purcells Lehrer John Blow. „Venus and Adonis“ wurde 1683 am Hof und 1684 in Josias Priests Internat aufgeführt, wo später auch die einzige belegte Aufführung von „Dido and Aeneas“ stattfand. Manche interpretieren diese Parallele als einen Beleg für den höfischen Ursprung von Purcells Werk.

Wie so oft im ausgehenden 17. Jahrhundert „verdoppeln“ die Tänzer quasi die Sänger und drücken den gleichen „Affect“, die gleiche Stimmung, mit anderen Mitteln aus. Besonders bei Gruppentänzen legte man auf symmetrisch gebildete Figurenfolgen wert. So ist es auch mit den Hexen, die zu dieser Zeit wie fast alle Frauenpartien generell von Männern dargestellt wurden. Erst allmählich setzten sich Frauen als Tänzer auf öffentlichen Bühnen

durch. Die Rolle eben dieser Hexen in der Handlung ist die wohl bedeutendste Änderung der Handlung durch Tate – bei Vergil im 4. Buch sind es tatsächlich die Götter, die Aeneas die Abreise befehlen und so seine Tat sittlich rechtfertigen.

Viele Forscher deuten Tates Libretto als eine resigniert loyalistische Zuwendung zu König James II., der als ‚Aeneas‘ durch die bösen Hexen von Dido (= ‚Britannia‘) getrennt wird. Bereits 1686 hatte Tate dieses Motiv in einem Gedicht verwendet.

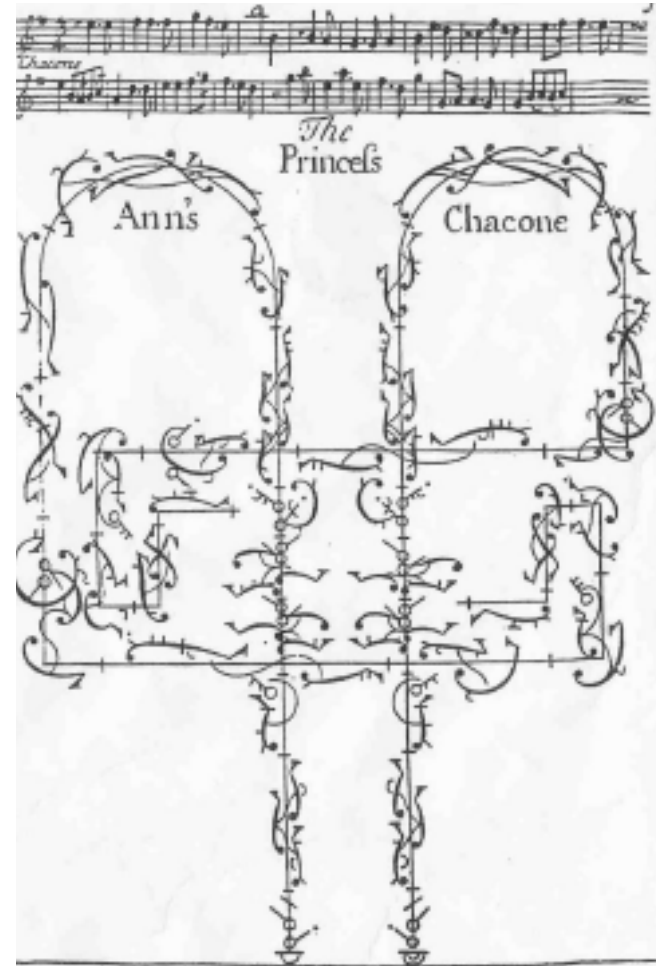
Giles Bennett

Die Tänze des Vorprogramms und der Tanz der Matrosen

1. *The Princess Ann's Chacone*

Choreographie: Antony L'Abbé 1719, Musik: John Ernest Galliard

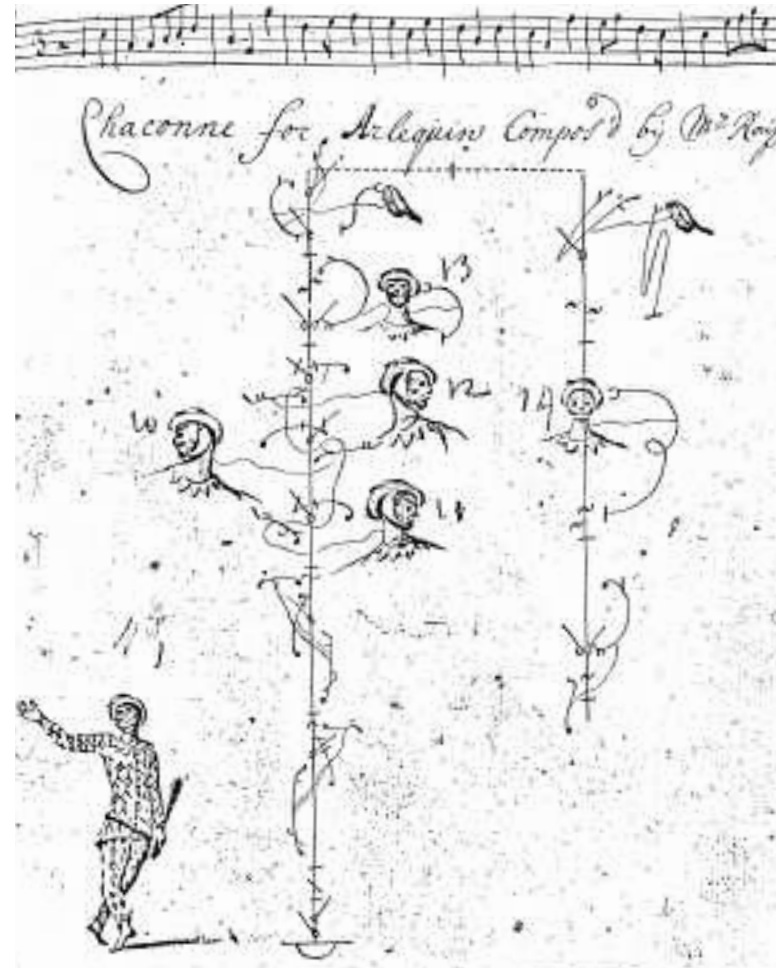
Antony L'Abbé, *Princess Annes Chacone* (1719): Tänzer und die Tänzerin werden mit den Symbolen am unteren Rand dargestellt. An den Raumweg sind die Tanzschritte gezeichnet, die auch Informationen zur zeitlichen Ausführung enthalten. Der Raumweg ist – analog zur Musik – mit Taktstrichen eingeteilt und zeigt darüber hinaus die ornamentalen Bodenfiguren, die für den barocken Tanz typisch sind.



2. A Chacon for a Harlequin

Choreographie: François Le Rousseau 1728, Musik: Marc-Antoine Charpentier

François Le Rousseau (1728), Chacon for Harlequin: Die erste Seite von Le Rousseaus handschriftlichem Entwurf zu diesem Tanz zeigt die Besonderheit dieser Choreographie: Zusätzlich zu den Tanzschritten werden nicht nur Armbewegungen angegeben, sondern auch Gesten mit Armen, Beinen und dem Kopf. Auf jedem Blatt der Choreographie wird durch eine Figurine die Ausgangsposition dargestellt – das ist für den Barocktanz einmalig!



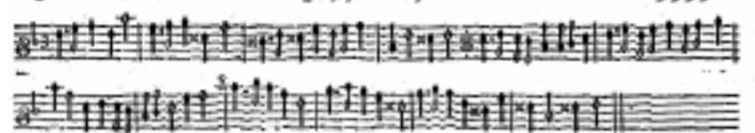
3. *Siege of Limerick (Country dance)*

Choreographie: anonym bei Playford 1695, Musik: Henry Purcell

Siege of Limerick, Country Dance aus: *The Dancing Master* 1695, hrsg. von John Playford. Die hier benannten Figurenfolgen waren allgemein bekannt und erlaubten eine Transmission der Tänze ohne eine Notation der Raumwege. Daher können solche Country Dances genau wie vor über 300 Jahren tänzerisch immer wieder neu interpretiert werden.

(173)

Siege of Limerick. *Longways for as many as will.* ©©©©
»»»»



The 1. man cut off below the 2. man, and go above the 2. wo. into the 2. man's place, the 1. wo. cut off below the 2. wo. and go above the 2. man into the 2. wo. place, then cut up, and back to back with your Partners, then right and left with your Partners, then lead through the 2. cu. and back again, and so cut off.

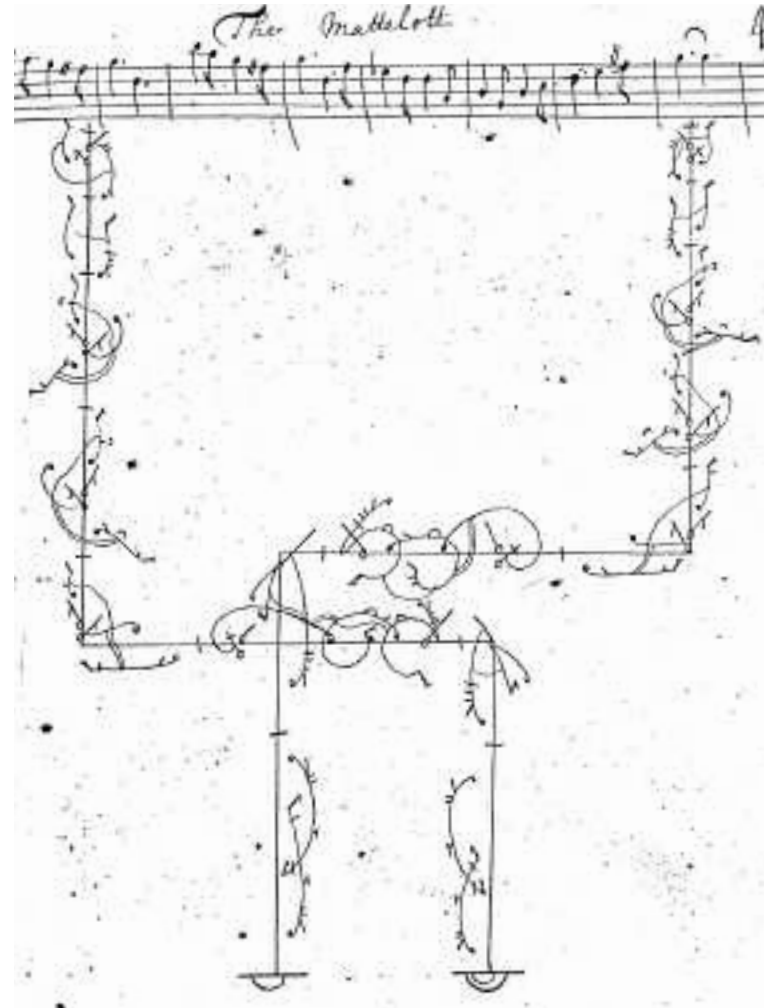
Note: The first Strain is to be played twice over; and the second Strain once through, and so far as from the Repeat over the Note again.

Q 3

Tanz der Matrosen/Saylors Dance
(3. Akt Nr. 29)

Choreographie: Claude Balon, *The Matelott*,
notiert von François Le Rousseau 1720 in London

Tanz für ein Paar (drittes Blatt): Der erste Schritt am unteren Bildrand, ein Vor- und Zurückschleifen, positioniert diesen Tanz klar in den Bereich der Charaktertänze, in denen Bewegungen zulässig sind, die vom höfischen Paradigma abweichen. Für „Dido und Aeneas“ wurde die zufällig auf die Länge des „Saylors Dance“ passende Choreographie auf vier Tänzer erweitert und leicht abgewandelt.



Das Bühnenbild

Die Librettisten der barocken Oper nahmen auf Topoi Bezug, die auf einer idealen, mythischen Bilderwelt der Antike basieren und zu verschiedenen Affekten in Musik und Dichtung korrespondieren. Claude François Ménestrier zählt 1681 elf Standardszenen auf, zu denen an den Bühnen gewöhnlich je ein Satz von Dekorationen zur Verfügung stand. Tate und Purcell bedienen sich in Dido und Aeneas der beliebtesten dieser szenischen Bilder.

L'Enfer (bei Tate *the cave*): der Rückzug der Hexen und Furien, der zwischen naturalistischer Felsenhöhle und einer von Dante geprägten Vorstellung vom Höllenschlund mit seinen entfesselten Dämonen changiert.

Maritimes (bei Tate *the ships*): der Hafen und das Meer, hier Symbol des unwiderruflichen Abschieds und der großen weiten Welt, in die es den männlichen Eroberungswillen und seine Abenteuerlust drängt. Laut Ménestrier steht der Hafen aber auch für vernunftbestimmte merkantile Ordnung, die sich im Gott Merkur personifiziert.

Palais (bei Tate *the palace*): im Kontrast dazu der Palast, in dem zumindest in dieser Oper ein archaisches weibliches Prinzip herrscht. Hier findet der Mann als gestrandeter Besucher vorübergehend Aufnahme, und hier kehrt letztlich der Tod ein.

Rustiques oder Champêtres (bei Tate *the grove*): der Wald und Hain (Park), wo sich männliches und weibliches Prinzip für kurze Zeit bei Jagd und Kurzweil begegnen, bevor das Unheil kommt.

Das barocke Bühnenbild wie auch viele andere Darstellungen der Zeit leben von einem ausgeprägt architektonischen Aufbau und dem konsequenten Ausschöpfen der perspektivischen Möglichkeiten. Durch die seitliche Staffellung von zweidimensionalen Kulissen wurde die Kluft zwischen der fiktiven perspektivischen Ferne des Hintergrundprospekts zur realen Räumlichkeit der Bühne beinahe nahtlos überwunden. Angeregt durch die Errungenschaften der Naturwissenschaften kommt als neues und spektakuläres Element die Dynamisierung des Bühnenbildes durch die Entwicklung des Maschinentheaters hinzu, das vor allem von Giacomo Torelli bis zur Perfektion getrieben wurde.

Am hiesigen Spielort muss der Bühnenzauber mit anderen Mitteln erreicht werden. Wir versuchen, die allgegenwärtige und sperrige Architektur einzubinden, indem wir ihren Inhalt – die großartige Abgussammlung – mit in Szene setzen, zumal diese mythische Figurenwelt dem barocken Geist wohl vertraut ist. So wird die Bühne bevölkert von originalgroßen Gipsabgüssen von Statuen, die in höfischen Kreisen des 17. Jhs. außerordentlich geschätzt und begehrt waren. Die antiken Originale befanden sich damals im Cortile del Belvedere des Vatikans, in der Tribuna von Florenz oder in Versailles. Alle übrigen Fürstenhöfe mussten sich mit Replikaten dieser „Kunstwerke erster Wahl“ begnügen. Zum kanonischen Figurenbestand eines Hofes, sei es als Bronzenachguss, Marmorreplik oder Gipsabguss in Originalgröße oder in Statuettenformat gehörten u. a. der Apoll vom Belvedere, die Venus Medici, die Amor und Psyche-Gruppe, die Diana von Versailles, der Dornauszieher, die Schlafende Ariadne oder Marsyas und der Messerschleifer.

Auch im Libretto von Nahum Tate spielen einige dieser Gestalten eine Rolle: Dido und Aeneas sind ein Spielball der Götter, vor

allem von Amor, der der gewaltigste unter den Göttern ist. Als Schönster der Unsterblichen, goldhaarig, goldgeflügelt, frühlinghaft, im Glanz himmlischer Blitze, dem Regenbogen sohnverwandt bringt er seinen Opfern einem Sturme gleich das Süße und das Bittere der Liebe mit fataler Gewalt. Auf der Bühne ist er präsent in der Gruppe von Amor und Psyche sowie im bogenspannenden Eros des Lysipp. Venus ist die Mutter des Aeneas. Diana erscheint als Göttin der Jagd und Herrin der Wälder. Ihr Zwillingsbruder ist Apoll. Die grausige Szenerie der auf sein Geheiß bevorstehenden Schindung des aufgehängten Marsyas durch den kauernenden Messerschleifer steht für die Hexenhöhle. Erst später gefunden wurde die sog. „Schutzfliehende Barberini“, die hier als Ebenbild der verlassenen Dido dient.

Zu diesen Skulpturen stellen wir zweidimensionale Bildelemente, wie sie im Barocktheater häufig entweder als statische Kulissenteile oder als bewegliche Versatzstücke zum Einsatz kamen. Diese farbigen, flachen, aber perspektivisch gemalten Elemente sollen in ein Wechselspiel treten mit den ohne Farbe auf uns überkommenen

antiken Bildwerken. Sie deuten die jeweilige Szene an: Der tote Baum mit dem gequälten Marsyas steht für die Höhle der Hexen und Furien, dem Tor zur Unterwelt, der grüne Baum mit der jagenden Diana gibt den Freuden der ländlichen Idylle einen Rahmen, das Schiff mit Merkur signalisiert Abschied und Schicksal und der Palast mit Venus und Apoll wandelt sich schlussendlich zum Grabmal.

Obwohl gestalterisch reduziert, wollen diese Elemente ganz in der barocken Tradition die Fähigkeit zur Illusion herausfordern. Dabei bedient sich der Maler und Bildhauer Mike Mischkowski einer halb naturalistischen, halb assoziativen Formensprache, die unsere Wahrnehmung von Sein und Schein auf die Probe stellt, und damit auf eigene Weise mit dem barocken Vanitas-Gedanken spielt.

*Alexander Ogrodnik
Ingeborg Kader*

Bemalte Kulissenteile von Mike Mischkowski,
Oberpretz bei Passau
<http://www.kuenstlerliste.de/mike.mischkowski/>

Literatur:

Claude François Ménestrier, Des représentations en musique anciennes et modernes, Paris 1681 (ND Genf 1972)

Ulf Küster (Hg.), Theatrum Mundi: Die Welt als Bühne, Ausstellungskatalog Haus der Kunst München (24. 5. – 21. 9. 2003), Wolfratshausen 2003

„Dido und Aeneas“ als Liebespaar in der Antike

Diese seltene Darstellung von Dido und Aeneas als tragisches Liebespaar entstand um 140/150 n. Chr. für einen Kindersarkophag (heute Rom, Nationalmuseum). Beide sind beim Aufbruch zur Jagd dargestellt, zwischen ihnen steht, mit gesenkter Fackel, Eros, links Aeneas' Sohn Askanius. Die Liebesgeschichte zwischen Dido und Aeneas wurde erst durch Vergil geprägt, um die Feindschaft zwischen dem durch Aeneas Stammlinie gegründeten Rom und Karthago durch einen neu geschaffenen Mythos zu erklären. Daher gibt es keine Bilder aus griechischer Zeit, und auch von der frühen bis zur mittleren Kaiserzeit sind nur wenige Beispiele überliefert. Eher noch finden sich vereinzelt spätantike Buchmalereien und Mosaik. Dabei spielt z. B. die Macht der Liebesgöttin Venus, der Mutter des Aeneas, eine Rolle. Der Eros mit gesenkter Fackel kann als Hinweis für ein beginnendes oder unglückliches Liebesverhältnis gedeutet werden, aber auch als ein Zeichen für Tod (er löscht gewissermaßen das Feuer der Seele). Das Motiv von Eros mit der gesenkten Fackel ist in der Antike wohl kaum so eindeutig auf Liebe und Tod zugleich bezogen, wie in diesem Bild, zudem noch auf einem Sarkophag.

Das übrige Bildprogramm des Sarkophages bezieht sich aber eher auf das Jagdvergnügen aristokratischer Jungen/Männer und nicht auf die Liebe als Hauptthema. Dies ist um so befremdlicher, als in dem Sarkophag ein knapp 8 Jahre altes Mädchen bestattet war.

Im Vergleich zu den Bildern von Aeneas als Held oder Ahnherr von Rom hat das Motiv des gescheiterten Liebespaares Dido und Aeneas in der antiken Kunst (auch der Wandmalerei) keine nennenswerten Spuren hinterlassen.





Merit Ostermann, Mezzosopran

Merit Ostermann wurde in Bogen in Niederbayern geboren. Aufgewachsen in München machte sie 1996 Abitur am musischen Pestalozzi Gymnasium. Von 1996 bis 2000 studierte sie an der Bayerischen Theaterakademie „August Everding“ Gesang, Schauspiel und Tanz im Fachbereich Musical mit hervorragendem Diplomabschluss. Weiterführend studierte sie klassischen Gesang an der Münchener Hochschule für Musik und Theater bei Prof. Sylvia Greenberg (Gesang) und Rudi Spring (Lied). Im Sommer diesen Jahres beendete sie ihr Studium in der Meisterklasse des Studiengangs Musiktheater. Ihr Opernrepertoire umfasst Hauptrollen wie Rossinis „La Cenerentola“, Händels „Giulio Cesare“ oder Offenbachs „Schöne Helena“.

Im Bereich Konzert gehören unter anderem der „Messias“ von Händel, die „Matthäuspassion“ von Bach und Rossinis „Stabat Mater“ zu ihrem Repertoire.

Merit Ostermann ist Stipendiatin des deutschen Bühnenvereins.



Julia Küsswetter, Sopran

www.kuesswetter.ch

1997 Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin bei Prof. Semion Skigin und Prof. Norma Sharp; Preisträgerin beim Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“ in Leipzig. 1998 Universität für Kunst und Musik Graz zu Prof. Josef Loibl. 1999 – 2004 Hochschule für Musik und Theater München bei Prof. Josef Loibl, Prof. Helmut Deutsch und Prof. Frieder Lang. 2000 Bühnendebüt als ‚Adele‘ in der „Fledermaus“ von J. Strauß in Graz. 2002 Finalistin beim Bundeswettbewerb Gesang in Berlin. 2003 Künstlerisches Opern- und Konzertdiplom; Meisterkurse: Emma Kirkby, Charlotte Lehmann und Ruth Ziesak; Uraufführung der Sopranfassung von fünf Liedern nach Georg Trakl, M. Höring; Stipendiatin des Deutschen Bühnenvereins. 2004 ‚Titania‘ in „Sommernachtstraum“ von B. Britten im Prinzregententheater München und im Stadttheater Regensburg. 2004–2006 Festengagement an der Oper Chemnitz. 2006 Erfolgreiche Erstvorstellung des neuartigen Liederabendkonzeptes „Romantik erleben“ in eigener Regie u. a. bei den Festspiel-

konzerten in Bad Hersfeld. Zusammenarbeit u. a. mit Philipp Amelung, Gary Bertini, Siegfried Heinrich, Uri Rom und David Stahl. Derzeit gesanglich betreut durch Prof. Henriette Meyer-Ravenstein, Hochschule für Musik Frankfurt und Prof. Ulrich Messthaler, Scuola Cantorum Basel.

Arcis Vocalisten München

Der rund 30 Stimmen starke Projektchor „Arcis-Vocalisten“ konstituierte sich im Sommer 2005 für eine Aufführung von Gioacchino Rossinis „Petite Messe Solennelle“ in der Münchner Musikhochschule. Er vereint Mitglieder des Münchener Bach-Chores, des Münchner Motetten-Chores, des auf Barockmusik spezialisierten Heinrich-Schütz-Ensembles München sowie StudentInnen der Münchener Musikhochschule. Die „Arcis-Vocalisten“ verstehen sich als Chor, der projektbezogen probt und aufführt, was den Lebens- und Studienbedingungen junger Menschen entgegenkommt. In konzentrierten Arbeitsphasen ermöglicht er engagierten SängerInnen die Begegnung mit großen Werken der Chor- und Kirchenmusik. Bereits im November 2006

fand – gemeinsam mit dem Kammerorchester Haar – eine halbszenische Produktion von Henry Purcells Oper „Dido and Aeneas“ statt, einmal aufgeführt in der Münchner Musikhochschule und einmal als „Oper für Familien“ im Bürgerhaus Haar.

Leitung: Thomas Gropper

Thomas Gropper, geboren in Braunlage im Harz, studierte an der Hochschule für Musik und Theater in München Opern- und Konzertgesang sowie Gesangspädagogik bei Markus Goritzki. Weitere Impulse empfing er in Oratoriengesang bei Adalbert Kraus und Hanns-Martin Schneidt sowie im Liedgesang bei Helmut Deutsch. Nach dem Studium arbeitete er mit Dietrich Fischer-Dieskau und Josef Metternich. Sein Schwerpunkt liegt auf dem oratorischen Gebiet, wo er von Monteverdi und Schütz bis Orff und Britten alle wichtigen Bass- und Bariton-Partien gestaltet hat, und wobei auch zahlreiche Rundfunk- und CD-Aufnahmen entstanden. Im Mittelpunkt stehen dabei die Oratorien und Kantaten Johann Sebastian Bachs. Er sang u.a. mit den Münchner Philharmonikern, dem Münchner Bach-Chor und dem Münchner

Motettenchor, dem Georgischen Kammerorchester Ingolstadt, den Berliner und Münchner Symphonikern und dem Heinrich Schütz-Ensemble München unter Dirigenten wie Fabio Luisi, Hanns-Martin Schneidt, Hayko Siemens, Wolfgang Kelber, Roderich Kreile und Siegfried Heinrich.

Auch auf dem Gebiet der Oper ist Thomas Gropper tätig, so war er unter anderem als Figaro, Don Giovanni und Papageno zu hören und gestaltete am Stadttheater Ingolstadt und auf einer CD-Produktion den Don Febeo aus Simon Mayrs „Che Originali“. 2007 singt er die Titelpartie in Monteverdis „Orfeo“ bei den Opernfestspielen in der Stiftsruine Bad Hersfeld. Einen wesentlichen Teil von Groppers Arbeit macht die Pädagogik aus. Er ist Stimmbildner des Münchner Bach-Chors und des Münchner Motettenchors, lehrt an einer Münchner Schauspielschule und unterrichtet seit 1997 an der Münchner Musikhochschule. 2001 wurde er dort zum Professor für Gesang, Sprecherziehung und Gesangsdidaktik berufen.

La Danza München

www.barocktanz.de

Das Ensemble „La Danza München“ wurde 1999 von Jadwiga Nowaczek gegründet und bringt historische Tänze des 15. bis 19. Jahrhunderts zur Aufführung. Die Tänze sind detailgetreue Rekonstruktionen aus schriftlich überlieferten Quellen. Die Mitglieder des Ensembles haben in mehrjährigem Tanztraining die spezifische Bewegungssprache der einzelnen Epochen studiert, um die minutiösen Schrittfolgen und phantasievollen Choreographien adäquat darzustellen so wie auch die Feinheit, Anmut und Würde, die höfischem Tanz innewohnt, zum Ausdruck zu bringen. Das Ensemble tritt in Kostümen nach historischen Vorbildern auf.

Leitung: Jadwiga Nowaczek

Klassische Tanzausbildung, Studium der Schulmusik, Rhythmik und Musikwissenschaft. Seit 1980 Rekonstruktion von historischen Tänzen des 15. – 19. Jahrhunderts nach den Primärquellen, Entwicklung eines eigenen Tanzstils. Auftritte als Solistin der Ensembles *Antica Nova* und *Historisches Tanztheaters München*



(1983–1996), Leiterin der Gruppen *Ensemble Capriol* (1986–1994) und *La Danza München* (seit 1999). Choreographie mehrerer Ballette, zuletzt *Orfeo y Euridice* von Leopold I (Wien 2002) und *Pygmalion* (München 2005). Lehraufträge an der Universität Innsbruck (1990–1992) und der Universität München (1988–1998), Barocktanz-Projekte an der Musikhochschule Weimar. Diverse Veröffentlichungen. Vorsitzende des Arbeitskreises für Tanzgeschichte des DBT (1998–2002). Barocktanzlehrerin in München.

Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke

Das Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke München wurde 1869 von Heinrich Brunn gegründet, dem ersten Lehrstuhlinhaber des Instituts für Klassische Archäologie an der Münchener Universität. Es hatte seinen Sitz in den nördlichen Hofarkaden der Residenz. Mit 2400 Abgüssen gehörte es zu den größten Sammlungen dieser Art in Deutschland. Bei einem Bombentreffer im Jahr 1944 wurde das Museum fast vollständig zerstört. Nach dem Umzug in das von Paul Ludwig Troost als Verwaltungsbau

der NSDAP errichtete Gebäude an der Meiserstraße begann 1976 der systematische Wiederaufbau der Sammlung. Im Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke sind die berühmtesten griechischen und römischen Skulpturen aus zwölf Jahrhunderten in originalgroßen Gipsabgüssen zu sehen. Gegenwärtig umfasst die Sammlung etwa 1850 Objekte. Schwerpunkte sind die griechisch-hellenistische Plastik aus dem späten 4. bis 1. Jahrhundert vor Chr. und die römische Porträtkunst von der späten Republik bis in die Spätantike. 150 Dauerleihgaben des Metropolitan Museum of New York aus dem 19. Jahrhundert ersetzen einen Teil der schwerwiegendsten Kriegsverluste. Die einzigartigen Raum- und Lichtverhältnisse des Museums bieten optimale Bedingungen, um die Abgüsse der antiken Skulpturen zu studieren.

Öffnungszeiten:

Geöffnet Montag bis Freitag von 10 – 20 Uhr
Geschlossen an Wochenenden und Feiertagen
Eintritt frei