

Dido

Die auf dem 4. Buch der "Aeneis" des Vergil basierende Geschichte von Dido und Aeneas wird hier in zwei äußerst unterschiedlichen Versionen erzählt:

Zum einen in der 2003 komponierten Kurzoper "*La Didone abbandonata*", die auf dem gleichnamigen Libretto von Pietro Metastasio (1724) basiert. Zum anderen in einer Neubearbeitung von Henry Purcells "*Dido and Aeneas*", die mit der Instrumentalbesetzung von "*La Didone abbandonata*" die Grenzen zwischen alter und neuer Musik aufzuheben versucht. Hier wird (im Gegensatz zu dem Metastasio-Text im ersten Stück) die ursprüngliche Werkgestalt vollständig erhalten bleiben. Dennoch geht diese Bearbeitung über eine bloßes Arrangement deutlich hinaus. Verschiedene Techniken musikalischer Verarbeitung zwischen Uminstrumentierung und Neukomposition mit Mitteln und Techniken der Neuen Musik sollen das alte Stück aus der Perspektive eines zeitgenössischen Komponisten neu erfahrbar machen.

Michael Hirsch

La Didone abbandonata (2003)

Dramma per musica nach einem Text von Pietro Metastasio (1724)

Dauer: ca. 13 Minuten

Henry Purcell/Michael Hirsch

Dido and Aeneas

Opera, Libretto: Nahum Tate.

Dauer: ca. 60 Minuten

Besetzung (6 Sänger, 10 Instrumente):

Dido (in beiden Stücken) - Mezzosopran

Aeneas (in beiden Stücken) - Bariton

Dazu in "Dido and Aeneas":

1. Sopran (Belinda, Chor-Sopran)

2. Sopran oder Mezzo (Zweite Frau, Erste Hexe, Chor-Alt)

Tenor (Zweite Hexe, Geist, Seemann, Chor-Tenor)

Bass oder Bariton (Zauberin, Chor-Bass)

Flöte (auch Piccolo), Klarinette (auch Bassklarinette), Posaune, Akkordeon, 2 Violinen, Viola, Violoncello, 2 Schlagzeuger, sowie Zuspieldungen über zwei Lautsprechergruppen.

In "*La Didone abbandonata*" wird die Geschichte in der äußersten Reduktion der Handlung quasi im Zeitraffer erzählt.

Zu diesem Zweck wurden die sechs handelnden Personen des Metastasio-Textes auf nur noch zwei, nämlich das Protagonistenpaar Dido und Aeneas, reduziert, und auch deren Texte auf jeweils ein Monolog-Destillat verknüpft, das – teilweise zu neuen Dialogen zusammengesetzt – den Kern dieses Beziehungsdrasmas in konzentriertester Form erlebbar machen soll.

So entstand ein vollkommen neues Libretto. Das barocke Opern-Italienisch des Metastasio gerinnt hier gewissermaßen zur Chiffre für die Gattungstradition der Oper, und verschafft dem Komponisten durch Distanz und Überhöhung den ästhetischen Freiraum für Gesang. Die beiden Sänger von Dido und Aeneas und das zehnköpfige Kammerensemble werden ergänzt durch eine simultane Musique-concrète-Ebene: Neben einer Art Klanginstallation, die von Beginn bis Ende des Stücks im Hintergrund läuft, gibt es drei Episoden, die als kurze, fest umrissene Kompositionen zwischen den Akten und am Ende in die Oper hereinbrechen und für eine kurze Zeit mit dem Instrumentalensemble gleichberechtigt „konzertieren“.

"*La Didone abbandonata*" bekennt sich zu dem emotionalen Potenzial von „großer Oper“, und versucht dieses quasi seismographisch in der äußersten Reduktion durch die Mittel und Erfahrungen jüngerer theater- und musikästhetischer Entwicklungen neu und zeitgemäß zu

formulieren.

Obwohl mit *„La Didone abbandonata“* und *„Dido and Aeneas“* zwei autonome Werke miteinander konfrontiert werden, steht *„La Didone abbandonata“* formal an der Stelle des Prologs, der Purcells *„Dido and Aeneas“* ursprünglich vorangehen sollte, von dem aber keine Musik erhalten ist. Auch inhaltlich und musikalisch wird es diverse Brücken zwischen beiden Werken geben. In welcher Form sie szenisch miteinander in Beziehung gesetzt, oder aber voneinander abgesetzt werden, wird die Entscheidung der Inszenierung sein.

Ausgehend vom Ende der *„Didone abbandonata“* wird auch die Neubearbeitung von Purcells *„Dido and Aeneas“* die verlassene Dido in den Mittelpunkt stellen, deren Lamento-Ebene einen roten Faden durch das Werk zieht, so dass die übrigen Ebenen wie eine verzerrte Rückblende im Kopf Didos erscheinen könnten. Der wesentliche Unterschied in der Fabel der Purcell-Oper nicht nur zum Metastasio-Text, sondern auch zu allen anderen Bearbeitungen des Stoffes, liegt in der gravierenden Behauptung, die Erscheinung Merkurs, der im Auftrag Jupiters Aeneas zum Aufbruch nach Italien drängt, sei ein Trugbild, das durch den faulen Zauber böser Hexen erzeugt wurde. Diese den göttlichen Auftrag des Aeneas desavouierende Behauptung ist so eindeutig aus der Sicht und im Interesse Didos entwickelt, dass es naheliegt, sie als einseitige Projektion der verlassenen Dido zu interpretieren.

Um einerseits dies weiter zu verdeutlichen, andererseits aber auch eine Erzählweise zu generieren, die das barocke Stück den ästhetischen und formalen Entwicklungen der Moderne annähert, habe ich eine Arbeitshypothese entwickelt, die sich Purcells Oper als eine Montage von fünf verschiedenen Stücken vorstellt, die in der Bearbeitung durch verschiedene musikalische Herangehensweisen und stilistische Ebenen voneinander abgesetzt werden, ohne dass die originale Reihenfolge der Oper verändert werden muss. (Zur Zuordnung der einzelnen Nummern zu diesen fünf imaginären Stücken s. Graphik auf der letzten Seite):

1. Die verlassene Dido

Ausgehend vom Schlussakt der vorangegangenen *„Didone abbandonata“* werden die Lamento-Szenen als ein ausgedehnteres Monodram der Dido betrachtet, zu dem nicht nur die Schlusszene gehört, sondern bereits das Lamento *„Ah Belinda“*, das nach der Erfahrung der *„Didone abbandonata“* auch als Klage der bereits verlassenen Dido umgedeutet werden kann, so dass sich ein Gedankenstrom der verlassenen Dido wie eine Art Rahmenhandlung vom Ende der *„Didone abbandonata“* bis zum Ende der Purcell-Oper durchziehen könnte. Auch der Schlusschor *„With dropping wings“* wird dieser Lamento-Ebene zugeordnet. Als Korrespondenz zum Schlussakt von *„La Didone abbandonata“* ist es naheliegend, das dort exponierte Bassklarinetten-Solo in diesem imaginären „Monodram“ als roten Faden fortzuführen.

2. Dido und Aeneas

Dieses äußerst konzentrierte Musikdrama um das Protagonistenpaar besteht aus den Nummern, die die Handlung weitgehend so erzählen, wie sie in der Vergilschen Vorlage exponiert wird. Zu den fast telegrammstilartigen Rezitativen kommt noch die Arie mit Chor *„Haste,Haste“*, sowie der Chor *„Great minds“*. In seiner extremen Verknappung ist dieses imaginäre Musikdrama der vorangegangenen Oper *„La Didone abbandonata“* durchaus nicht unähnlich. Die fast ausschließliche rezitativische Faktur gewährt dem Bearbeiter die größten kompositorischen Freiheiten, so dass hier der größte Anteil von Neukomposition stattfinden wird: Auch bei unveränderter Beibehaltung der Gesangstimmen und der Basslinie können diese Szenen durch neue Musik aufgefüllt, interpoliert und überschrieben werden. Auf der Grundlage des barocken Gerüsts entsteht hier ein Stück Neuer Musik, das an die Ästhetik von *„La Didone abbandonata“* anknüpfen kann. Insbesondere in der Abschiedsszene sollen Bezüge zum 2.Akt der *„Didone abbandonata“* herausgearbeitet werden.

3. Hochzeitskantate

Nur kurz unterbrochen von knappen Interpolationen aus den beiden gerade beschriebenen Ebenen

wird der erste Akt dominiert von einer **Hochzeitskantate** für Sopran und Chor, die dem Brautpaar die Vorzüge der Fürstenehe preist. Die Bearbeitung strebt hier eine möglichst große klangliche Opulenz an, die den affirmativen Charakter dieser Kantate unterstreichen soll.

4. Hexensabbat

Das krasse Gegenstück zur affirmativen **Hochzeitskantate** ist der **Hexensabbat**, mit dem sich Purcell vollends von der Vergilschen Vorlage trennt. Als Werkzeuge der Hexen werden auch die Seeleute in den damit zweiaktigen **Hexensabbat** integriert. In der Bearbeitung werden hier (das in der Bearbeitung sonst nicht verwendete) Schlagzeug, elektroakustische Zuspelung und weitere performative Geräuschelemente zu einer im Wesentlichen vom Akkordeon geprägten instrumentalen Ebene hinzukommen.

5. Diana und Actaeon

Dies ist nun schließlich noch eine ganz autonome Mini-Oper, bestehend aus Allem, was eine Barockoper braucht: Ouvertüre, Arie, Chor und ein Stoff von Ovid. Von allen Ebenen am wenigsten bearbeitet, wird dieses Intermezzo ein fast originalgetreues barockes objet trouvé sein.

Das Maß von "Werktreue" und Neukomposition in der Bearbeitung wird also je nach Zugehörigkeit zu einer dieser Ebenen ständig changieren und als dramaturgisch-musikalisches Mittel bewußt eingesetzt werden.

Das größte Potential zur musikalischen Neugestaltung liegt in einem musikdramaturgischen Einsatz der Instrumentierung: So ermöglicht das im Ensemble enthaltene Streichquartett eine partielle originalgetreue Wiedergabe des Purcellschen Streichersatzes, der dann aber auch auf einer Skala von historisierend barocken Spieltechniken bis hin zu zeitgenössischen Spieltechniken der Streichinstrumente in neue Sphären überführt werden kann. Die in Bezug auf die barocke Vorlage anachronistischen Instrumente wie Klarinette und Akkordeon bieten vielerlei Möglichkeiten innerhalb der Purcellschen Musik neues Assoziationspotential zu eröffnen. So kann zum Beispiel das Akkordeon einerseits durch eine gewisse Orgelähnlichkeit ein quasi-barockes Klangbild imitieren und traditionelle continuo-Funktionen übernehmen, andererseits bietet es durch seinen Nimbus als Instrument der Volksmusik das Potential, ein folkloristisches Milieu zu zitieren (z.B. Seemanns-Szene). Zum dritten ist das Akkordeon inzwischen ein exzellentes Instrument der Neuen Musik, das durch seinen Reichtum an klanglichen Möglichkeiten (von den "Atem"- Geräuschen des Balges bis zu quasi-"elektronischen" Klangwirkungen in den extremen Lagen) den Bogen zu Mitteln der zeitgenössischen Musik schlagen kann.

Eine musikalische Klammer zwischen den beiden Werken des Abends wird auch der Einsatz der elektroakustischen Zuspelungen sein: Die als "*Episoden 1-3*" in "*La Didone abbandonata*" einkomponierten anderthalb-minütigen musique-concrète-Zuspelungen werden in der Bearbeitung von Purcells Oper als Reminiszenz wieder auftauchen: Wie in "*La Didone abbandonata*" verbindet "*Episode 1*" den ersten und zweiten Akt (und leitet so in Purcells Oper die Hexen-Szene ein), "*Episode 2*" leitet von Purcells Geisterszene zum dritten Akt, und "*Episode 3*" überlagert und absorbiert schließlich den (in dieser Bearbeitung sich mehr und mehr auflösenden) Schluss-Chor. Damit führt dieser Schluss unmissverständlich zum Schluss der "*Didone abbandonata*" zurück.

Stand 27.1.2016

(Auf der folgenden Seite: Ablauf der Purcell-Oper mit der für die Bearbeitung geplanten Stimmenverteilung und Zuordnung zu den in der Konzeption exponierten, imaginären fünf verschiedenen Stücken.)

