

Bezirksamt Steglitz von Berlin Abteilung Volksbildung
LEO-BORCHARD-MUSIKSCHULE STEGLITZ

„DIE FEENKÖNIGIN“

(„The Fairy Queen“)

Ein Sing- und Tanzspiel mit der Musik

von

HENRY PURCELL



PROGRAMM

Bezirksamt Steglitz von Berlin Abteilung Volksbildung
LEO-BORCHARD-MUSIKSCHULE STEGLITZ

im Rahmen der
STEGLITZER TAGE

für

ALTE MUSIK

Zur 300. Wiederkehr der Uraufführung

„DIE FEENKÖNIGIN“

- 1692 -

(„The Fairy Queen“)

Ein Sing- und Tanzspiel mit der Musik

von

HENRY PURCELL

nach Shakespeares „Sommernachtstraum“

Freitag, den 8. Mai 1992, 19.30 Uhr

Samstag, den 9. Mai 1992, 19.30 Uhr

Festsaal der Hermann-Ehlers-Oberschule

Elisenstraße 4, Berlin-Steglitz

Die Aufführung wird finanziell gefördert durch den
FREUNDESKREIS DER MUSIKSCHULE STEGLITZ e.V.

Alle Ausführenden bedanken sich dafür.

DIE FEENKÖNIGIN

Musik und Tanzsätze

1. Vorspiel Blockflöten, Streicher, Basso continuo
2. Hornpipe Blockflöten, B.c.
3. Air Streicher, B.c.
4. Rondeau Blockflöten, Streicher, B.c./
12 Tänzer
5. Ouvertüre 2 Trompeten, Pauken,
Blockflöten, Streicher, B.c.
6. Duett:
„Kommt, laßt uns flieh'n“ Sopran, Baß,
Streicher, B.c.
7. Lied:
„Kommt her, ihr Sänger“ Tenor,
Streicher, B.c.
8. Präludium 2 Sopran-Blockflöten, B.c.
9. Vorspiel Blockflöten, Streicher, B.c.
10. Chor: „Nun singt“ Vokalensemble, Streicher, B.c.
Lied: „Singt und laßt uns“ Sopran, B.c.
Elftanz Blockflöten, Streicher, Vokalensemble, B.c./
12 Tänzer
11. Lied und Chor:
„Still, genug“ Baß, Vokalensemble,
Streicher, B.c.
12. Tanz der Gefolgsleute Blockflöten, Streicher, B.c./
der Nacht 4 Tänzer
13. Air Streicher, B.c.
14. Gigue Blockflöten, B.c./
6 Tänzer
15. Lied und Chor:
„Ist Lieb' süße Plage“ Sopran, Vokalensemble,
Blockflöten, Streicher, B.c.
16. Tanz der Elfen Blockflöten, Streicher, B.c./
8 Tänzer
17. Echo 2 Trompeten, Blockflöten, B.c.
18. Sinfonie 2 Trompeten, Blockflöten, Streicher, B.c.
19. Tanz der Heumacher Blockflöten-Solo: Sopran, Tenor, B.c./
Solo-Tanzpaar

20. Präludium Streicher, B.c.
21. Tanz der grünen Männer Blockflöten, Streicher, B.c./ 4 Tänzer
22. Sinfonie 2 Trompeten, Pauken,
Blockflöten, Streicher, B.c.
23. Solo und Chor: „Nun ist
schon die Nacht verjagt“ Sopran, Vokalensemble,
Blockflöten, Streicher, B.c.
24. Entrée Blockflöten, Streicher, B.c./
12 Tänzer
25. Tanz der kleinen Gesellen Blockflöten, Streicher, B.c./
6 Tänzer
26. Chaconne Blockflöten, Streicher, B.c./
12 Tänzer
27. Chor:
„Nun seid alle froh“ Vokalensemble, 2 Trompeten,
Blockflöten, Streicher, B.c.

Handlung des Sing -und Tanzspiels

Der Elfenkönig Oberon und seine Gattin Titania haben sich wegen eines Waisenjungen entzweit, den beide für sich beanspruchen. Auf ihrer Flucht in den Wald wird Titania von Oberon verfolgt, dem es aber zunächst nicht gelingt, ihr den Knaben zu entreißen. Als sie sich im Kreis ihrer Elfen zum Schlaf niedergelegt hat, verzaubert Oberon sie, indem er ihr den Saft einer Blume auf die Augenlider tropfen läßt. Sie soll sich daraufhin in das erste Wesen verlieben, das ihr nach dem Erwachen vor die Augen kommt. Dies ist nun ein armer Landstreicher, dessen Kopf Oberons Hilfsgeist Puck in einen Eselskopf verwandelt hat. Während der Liebesverwirrung Titanias holt Oberon den Knaben aus dem Versteck; er will ihn später zu seinem Knappen machen. Nach dem Erwachen am Morgen löst er Titania von ihrem Bann, und nach ihrer Versöhnung klingt die Handlung mit Liedern und Tänzen in Oberons Geburtstagsfest aus.

Bodo Gotthardt

DIE FEENKÖNIGIN

6. Duett (Sopran - Baß): „Kommt, laßt uns flieh'n“

Kommt, laßt uns flieh'n,
fliehen in den tiefen Wald
und in die Einsamkeit.
Wo jeder Laut, jeder Lärm verhallt,
genießen wir die Zeit.
Im lauen Schatten auf dem Gras,
da ruhen wir sanft zur Nacht.
Bei frohem Spiel am hellen Tag
ist bald die Zeit verbracht.

7. Lied (Tenor): „Kommt her, ihr Sänger“

Kommt her, all' her, ihr Sänger der Lüfte,
füllt nun den Wald mit eurem Sang.
Doch kein übel Gekrächz' sei dabei,
nur sanfter und lieblicher Töne Klang,
nein, nur sanfter und lieblicher Töne Klang.

10. Chor: „Nun singt“

Nun singt mit lieblichem Stimmenklang,
singt mit lieblichem Stimmenklang.

Lied (Sopran - Chor): „Singt und laßt uns“

Singt und laßt uns munter im Tanze dreh'n;
doch sacht, macht sie nicht mit Lärmen bang',
nichts schade der Fürstin der Feen,
nichts schade der Fürstin der Feen !

11. Lied (Baß) und Chor: „Still, genug“

Still, genug, seid leise, seid leise all',
Süßer Schlaf schloß ihr das Aug',
sacht, wie weißer Flockenfall,
Ruhig, leise geht von hier.
Kein Laut verderb' die Ruhe ihr.

15. Lied (Sopran) und Chor: „Ist Lieb' süße Plage“

Ist Lieb' süße Plage,
warum tut sie weh ?
Ist sie bitter, oh sage,
wie freut sie je ?
Da mit Wonne ich leide, soll klagen ich noch,
bejammern mein Los, es ist vergeblich doch.
Nur so sanft wie der Pfeil trifft,
so gut ist der Schmerz,
daß zugleich er verwundet
und streichelt mein Herz.

Ihre Hand drück' ich zärtlich,
sehe schmachkend sie an,
und durch sprechendes Schweigen
deut' ich meine Liebe an.
Doch wie bin ich selig, wenn sie gut es versteht,
daß sie wissend aus Versehen ihre Liebe verrät.
Wenn im Eifer zu verbergen
ihre Glut deutlich sagt,
und unsre Augen verraten,
was man nicht zu nennen wagt.

23. Solo (Sopran) und Chor: „Nun ist schon die Nacht verjagt“

Nun ist schon die Nacht verjagt,
preiset sie, die goldne Sonn',
Freut euch alle, seht es tagt
das Fest für König Oberon.

27. Chor: „Nun seid alle froh“

Nun seid alle froh, ein Ende hat der Streit.
Liebe erfüllt die Herzen für alle Zeit,
und jedesmal, wenn morgens erscheint der Sonne Licht,
dann kommt für euch alle ein Freudentag,
der, wenn sie weicht, ein neues Glück uns verspricht.

„DIE FEENKÖNIGIN“

Sing- und Tanzspiel

nach

„The Fairy Queen“

Musik: Henry Purcell

Musikalische Einrichtung: Hans-Michael Ganzer

Text: anonym/ William Shakespeare

Deutsche Textbearbeitung: Bodo Gotthardt

Choreographie: Roswitha Wegener

Ausführende Vokalensemble

Sopran:	Nicola Dorschhan Ulrike Gaedt *
Alt:	Hannelore Blaczejewski Alice Heiliger *
Tenor:	Erwin Marquardt * Frank Wentzel
Baß:	Sven Ehrke Wilhelm Gotzeina *
Leitung:	Anka Sommer,
Einstudierung:	*Claus Bock, HdK

Instrumentalisten

1. Violine:	Gerlinde Beyer
2. Violine:	Burckhard Goethe
Viola:	Wolfgang Urban
Violoncello:	Carita Kliemt
Basso Continuo:	Thomas Müller
1. Trompete:	Viktor Wein
2. Trompete:	Winfried Szameitat
Schlagzeug:	Detlef Franz

Blockflöten-Ensemble „Ganassi“

Sopran:	Elke Verworn, Evelyn Wulf
Alt:	Ingrid Preuß, Beatrice Purschke, Heike Rackow, Gertraude Scheuer
Tenor:	Ilse Groß, Barbara Stalinski, Edeltraud Vogelsang
Baß:	Jolande Schmied-Siegler, Walter Schröder, Frauke Spremberg, Jürgen Werner
Subbaß:	Anselm Bockisch, Rudhild Franz
Musikalische Gesamtleitung:	Hans-Michael Ganzer

Ensemble Höfischer Tanz

Elfen:	Christiane Hese, Claudia Hese, Karin Kiontke, Monika Kröschel, Marion Kwart, Regina Lambeck, Ruth Lorberth, Anja Wegener
Grüne Männer:	Cornelia Frey, Susanne Hamann, Christa-Maria Hübener, Andrea Weidemann
weitere Tänzer:	Claudia Paatz, Maren Rudorff, Kristine Steuck
Leitung:	Roswitha Wegener

Personen des Spiels und ihre Darsteller

Oberon:	Alexander Lenik
Titania:	Christine Schleuß
Puck:	Tatjana Kuhn
Bottom, der Landstreicher:	Hans Mieke
Der Waisenknabe:	Stefanie Dahlke
Einstudierung und Regie:	Bodo Gotthardt

Kostüme:	Brigitte Hübener, Martina Hopmann, Fr. Ratzeburg
Bühnenbild:	Jutta Dahlke
Requisiten:	Barbara Frey
Bühnentechnik:	Malte Engelen
Beleuchtung:	Lars Oertel, Sven Oertel, Thomas Trepk

THE FAIRY QUEEN - eine der frühesten englischen Opern

Im Jahr 1674 wurde die erste Oper in London aufgeführt, so lange hatte man sich in England von der Entwicklung des Musiktheaters auf dem Festland ausgeschlossen. Kurz vor Aufführung dieser französischen Oper wurde sozusagen als Abwehrreaktion eine spezifisch englische Form des Musiktheaters ins Leben gerufen: Man spielte Shakespeares „Der Sturm“ erweitert durch musikalische Episoden und raffinierte szenische Effekte. Dieses Werk, an dessen Aufführung auch der junge Purcell teilnahm, wurde bis gegen 1700 Vorbild aller englischen Opern. Diese bestanden aus vorhandenen Theaterstücken, die durch musikalische Einlagen und üppige Bühneneffekte extravagant gestaltet wurden. Dem musikalischen und tänzerischen Element wurde viel Raum gegeben, so daß die Gesangs-, Instrumental- und Tanzsätze innerhalb des Theaterstücks bis zu zwei Stunden dauerten. Man kann diese Werke aber nicht als eigentliche Opern bezeichnen, da ihre Handlung nicht in der Musik, sondern durch gesprochenen Dialog dargestellt wurde.

„The Fairy Queen“ wurde am 2. Mai 1692 im Queen's Theatre uraufgeführt. Es war Purcells vierte Oper und sicher auch seine vollendetste. Sie wurde zum größten Erfolg seiner Karriere. „The Fairy Queen“ beruht wie ihre Vorgänger auf einem vorhandenen Theaterstück – hier Shakespeares „Sommernachtstraum“. Der Text dieses damals allgemein bekannten Stückes wurde zeitgemäß abgewandelt, die Rolle der Feenkönigin stärker herausgearbeitet. Die Musik wurde in Verbindung mit vier verschiedenen Maskenspielen eingefügt. Purcells Musik zeigt große Vielfalt: eine kleine Tanzsuite zu Beginn, Ouvertüren und Symphonien im französischen Stil, Gesangsnummern zum Ausdruck unterschiedlichster Affekte in Form von Liedern, Arien, Ensembles und Chorsätzen, verschiedenartige Tanzsätze, aber auch rein instrumentale Stimmungsbilder wie den „Gesang der Vögel des Himmels“ in einem Präludium oder das „Echo“ mit seinem doppelten Widerhall. Die Oper benötigt eine große Besetzung, 16 Sprechrollen und in den Musikszenen zahlreiche Sänger und Tänzer. Die Instrumentalbegleitung ist für das Orchester seiner Zeit geschrieben: überwiegend Streicher mit Continuo-Begleitung, an einigen Stellen erweitert durch die Klangfarbe von Bläsern. Trotz des großen Erfolges waren 1692 die Aufführungskosten höher als die Einnahmen, so daß das Werk noch einmal überarbeitet und musikalisch erweitert im darauffolgenden Jahr erneut aufgeführt wurde, um die Ausgaben wieder hereinzubekommen.

Kurz nachdem Purcell 1695 mit 35 Jahren verstorben war, verschwand die Partitur von „The Fairy Queen“ und blieb fast 200 Jahre verschollen, so daß das Werk erst seit 1903 wieder aufgeführt werden konnte.

DIE FEENKÖNIGIN - Entstehung eines Projektes

Bereits Ende des 17. Jahrhunderts wurden die Musikpartien der englischen Opern in den neu eingerichteten öffentlichen Konzerten aufgeführt, da sie einen in sich abgeschlossenen Charakter auch ohne die Bühnenhandlung besitzen. Die Entstehung der „Feenkönigin“ in der vorliegenden Form geht insofern noch einen Schritt zurück, indem das Blockflöten-Ensemble „Ganassi“ zunächst nur die reinen Instrumentalsätze einstudierte und in einem Konzert als eine Art großer Suite aufführen wollte. Es stellte sich dabei heraus, daß trotz der von Purcell beabsichtigten überwiegenden Besetzung durch Streicher alle Sätze gut für die Ausführung mit Blockflöten geeignet sind. Ein zumindest zeitweises Mitspielen von Streicherstimmen durch Bläser entsprach der damaligen Aufführungspraxis, so daß die Frage nach der Berechtigung dieser Einrichtung von untergeordneter Bedeutung zu sein schien, da ohnehin ein Streichquartett einbezogen werden sollte. Während der Probenarbeit an den Instrumentalsätzen tauchte dann der Wunsch auf, für die tänzerische Ausgestaltung der zahlreichen Tanzsätze eine geeignete Gruppe zu finden. Hierfür erwies sich das „Ensemble für Höfischen Tanz“ unter der Leitung von Frau Wegener als interessierter und kompetenter Partner. Bei der weiteren Planung wurde deutlich, daß für den Zuschauer und -hörer eine inhaltliche Verbindung der einzelnen Sätze geschaffen werden sollte. So kam es dann zur Einbeziehung von Bühnendarstellern, die mit Pantomime und Dialog den Handlungsrahmen abstecken. Nun fehlte nur noch das musikalische Mittel des Gesangs, das schließlich durch einige inhaltlich geeignete Sätze hinzugefügt wurde. „Die Feenkönigin“ in der vorliegenden Form ist also Ergebnis eines Probenprozesses, der schließlich in das gemeinsame Projekt verschiedener Ensembles der Musikschule und einiger externer Mitwirkender mündete. „Die Feenkönigin“ reduziert die Handlung und Musik von „The Fairy Queen“ auf die Szenen des Maskenspiels um die Feenkönigin Titania und ihren Gatten Oberon. Neben Kürzungen wurde aus dramaturgischen Gesichtspunkten auch die Umstellung einiger Sätze erforderlich. Die Ausführung der Musik entspricht mit Ausnahme der o.g. Änderung der Besetzung dem in der Purcell-Gesamtausgabe vorliegenden Notenmaterial.

Hans-Michael Ganzer

Der Tanz im 17. Jahrhundert

In den englischen Opern des ausgehenden 17. Jahrhunderts, eher eine Mischgattung zwischen Drama und Oper, spielte der Tanz eine bedeutende Rolle. In diesen sogenannten "dramatic operas" finden sich Reminiszenzen einer Kunstgattung, die ihre Wurzeln in Italien hatte, in Frankreich mit dem „Ballet de Cour“ zur Hochblüte gelangte und wenig später mit den englischen „Court Masques“ eine eigene Ausdrucksform fand.

In diesen Maskenspielen, meist allegorischen Inhalts, wirkten stummes Gebärdenspiel, Tanz, Musik und kunstvolle Bühneneffekte zusammen. Als Darsteller traten Mitglieder des Hofstaates incognito auf, da sie bei solchen Veranstaltungen Gelegenheit fanden, sich tanzend und prächtig kostümiert zur Selbstdarstellung zu bringen. Die "dramatic opera" setzte nun in gewisser Weise die Tradition dieser Maskenspiele fort. Zur Aufführung gelangten Dramen, in deren Handlungsablauf man, dem Geschmack des damaligen Publikums entsprechend, Zwischenspiele völlig zusammenhanglos einfügte, um damit der Musik und dem Tanz einen breiten Raum zu geben.

Man kann diese Zwischenspiele auch als "Mini-Masques" bezeichnen. Diese "Mini-Masques" trennten Szenen voneinander und unterhielten das Publikum zwischenzeitlich mit tanzenden Göttern, Helden oder Fabelwesen in einem entsprechend ausgewählten und verschwenderisch ausgestatteten Rahmen.

Die Gestalten auf der Bühne traten in der damaligen Zeit noch mit denselben Tänzen auf, von denen man gewohnt war, daß sie von gesellschaftlich hoch angesehenen Persönlichkeiten getanzt wurden, damit diese sich entsprechend ihrem Stande vor einem ausgewählten Publikum präsentieren konnten. So bedurfte es nur eines kleinen Schrittes, um die Modetänze der Zeit – Gavotte, Bourrée, Menuett, Gigue, Sarabande –, die man sich ohnehin größtenteils nur angeschaut hatte, vom Ballsaal auf die Bühne zu bringen. Nicht selten geschah es aber auch umgekehrt, daß ein Bühnentanz solch großen Gefallen beim Publikum fand, daß man ihn lernen und beim nächsten großen Fest selber tanzen wollte. Großenteils waren die Tänze, die man auf der Bühne bewundern konnte, jedoch zu schwierig, als daß sie von Laien, denn als solche mußte man die Höflinge bezeichnen, noch ausgeführt werden konnten, obwohl die Tanzkunst damals im Alltag einer vornehmen Gesellschaft hoch geschätzt wurde und in der Erziehung der jungen Leute einen hohen Stellenwert einnahm. Folglich waren die Erwartungen, die man an den Tänzer stellte, sehr hoch.

Der Theatertanz des 17. Jahrhunderts war also zunächst nichts anderes, als eine Hochstilisierung der Gesellschaftstänze dieser Epoche von rein dekorativem Charakter. Seine Regeln, die spiegelbildliche Anordnung der Raumwege, der Zusammenklang von Schritt und Armbewegung, die präzisen Positionen der Schritt-

setzung, wie sie auch heute noch im klassischen Ballett gültig sind, waren nichts Neues, nur statteten die Tanzmeister den Bühnentanz mit kunstvollen Sprüngen und schwierigen Schrittkombinationen reichhaltiger aus, und die Raumwege wurden erweitert, obwohl sie für unsere heutige Vorstellung von Bühnentanz immer noch relativ eng waren. Man bevorzugte Solotänzer oder einzelne Paare für die Darbietung dieser Schautänze, jedoch traten schon häufiger kleinere Gruppen auf, um bestimmte Szenen auszuschnücken und zu veranschaulichen. Aus dem Tanzmeister wurde der Choreograph eines ganzen Balletts.

Zur Tanzrealisation dieser Aufführung

Das „Ensemble für historischen Tanz“ stand mit der Aufführung von Ausschnitten aus Henry Purcells Oper „The Fairy Queen“ einer neuen und nicht ganz leichten Aufgabe gegenüber. Zwar haben die Mitglieder des Ensembles lange Erfahrung im Umgang mit den Gesellschaftstänzen des 17. Jahrhunderts, aber wie schon aus den vorangestellten Ausführungen hervorgeht, ist der Bühnentanz um ein Vielfaches anspruchsvoller, müßte sich doch die Eleganz der Bewegung mit technischem Können vereinen.

Um dennoch an diese reizvolle Aufgabe herantreten zu können und das enge Zusammengehen von Musik und Tanz, das gerade im 17. Jahrhundert die Tanzkunst zu so großer Vollkommenheit gebracht hatte, ist beim Entwurf der Choreographien auf vermeidbare größere Schwierigkeiten verzichtet worden. Die Tänze zeigen das Wesen des Barocktanzes hauptsächlich in der Führung der Tanzenden im Raum. Die Tanzschritte sind möglichst einfach gehalten und größtenteils auf die Grundschriffe beschränkt; dennoch mußten hier und da charakteristische Bewegungsabläufe mit einbezogen werden, zum Beispiel bei der „Gigue“, bei deren Ausführung auf Sprünge nicht verzichtet werden kann.

Die Choreographien zu den Tänzen sind nach Vorlagen von überlieferten Tanzschriften des 17. Jahrhunderts entstanden und folgen zum großen Teil den kompositorischen Gegebenheiten der Stücke, wie es besonders in der „Chaconne“ am Schluß der Handlung zum Ausdruck kommen soll. Das „Menuett“ in der Einleitung besteht aus Teilen einer Originalvorlage, die von dem Choreographen und engen Mitarbeiter Henry Purcells, Josias Priest, stammt. Die beiden Elftänze und der „Tanz der kleinen Gesellen“ kurz vor dem Schluß zeigen Formen aus dem Repertoire des altenglischen Countrydances, die teilweise mit Kunstschriften des Barocktanzen ausgeführt werden.

Roswitha Wegener