

12. Januar: **Zur Geistesgeschichte der Musik (XI)**

Tagesseminar in Satyagraha/Stuttgart¹ zum Thema **Richard Wagners Musikdramen (Teil 1): „Lohengrin“ – Gral & Zivilisation (u.a.)**

Herwig Duschek, 11. 1. 2014

www.gralsmacht.com

1360. Artikel zu den Zeitereignissen

Zur Geistesgeschichte der Musik (169)

(Ich schließe an Art. 1359 an.)

Barock – Oper – H. Purcell: „Dido and Aeneas“, „King Arthur“ – Rembrandt: „Der Polnische Reiter“

(Kurt Pahlen:²) *Obwohl beide Künstler (Henry Purcell und Nahum Tate)³ weit bekannt waren, wurde „Dido and Aeneas“ in keinem der Londoner Theater aufgeführt, sondern in einer privaten Mädchenschule der „höheren Gesellschaft“, die das Werk möglicherweise sogar bestellt hatte und es nun, mit sicher aufopfernden, aber vielleicht doch nur laienhaft guten Kräften zur Aufführung brachte. Es war übrigens nicht der erste Versuch eines englischen Musikers, in einem Werk des Musiktheaters den Text völlig singen statt sprechen zu lassen, also eine Oper zu schaffen: Purcells Lehrer John Blow vollendete 1687, zwei Jahre zuvor, ein solches Stück, „Venus and Adonis“, an dem er ganze sieben Jahre gearbeitet hatte. Der geringe Erfolg schmälern Blows Verdienst um eine englische Oper keineswegs.*



¹ <http://www.gralsmacht.com/wp-content/uploads/2013/09/seminare-oktober-dezember-2013.pdf>

² *Die großen Epochen der abendländischen Musik*, S. 185-199, Südwest 1991.

³ Siehe Artikel 1359 (S. 4)

⁴ http://www.youtube.com/watch?v=R4VPUJsn_yI

Sein Werk war eine Pioniertat, und vielleicht hat sein Schüler Purcell hier die Anregung zu seinem Meisterwerk empfangen. Purcell, von dessen äußeren Lebensumständen wir bedauerlich wenig wissen, folgte seinem Lehrer als Organist der Westminster-Abtei. Seine letzten Jahre bringen eine Fülle von Kompositionen aller Art hervor, wobei Instrumental- und Vokalmusik einander etwa die Waage halten, was Menge und Wert anbelangt. Vielleicht waren es die Schwierigkeiten der Theater, die ihn davon abhielten, auf dem Gebiet der Oper weiterzuarbeiten. Er kehrte zur Schauspielmusik zurück, die sicher keine Opernsänger erforderte. 1690 entsteht „Amphitryon“, 1691 „King Arthur“ (s.u.),⁵ 1693 die wunderschöne „Fairy Queen“ nach Shakespeares „Sommernachtstraum“, der in unserer Zeit endlich auch als Musikwerk Purcells dem Vergessen entrissen wird.

Weiter gibt es ungefähr 40 kirchliche Hymnen (englisch: Anthems), Stücke für Kammerorchester, Kammermusik, Suiten für Harpsichord (Cembalo), Lieder für Solostimmen und für Chor. Er war in vielem ein sehr unabhängiger Neuerer: So, wenn er in seiner „Phantasie über eine Note“ die Bratsche stets auf dem gleichen Ton hält, während die übrigen Instrumente, vier an der Zahl, sie so umspielen, daß die Harmonien ununterbrochen neue Deutungen und Bedeutungen aufweisen. Oder wenn im „King Arthur“ ein Baß mit „vor Frost bebender Stimme“ singen soll (s.u.), ein naturalistischer Effekt, den man sich erst Jahrhunderte später vorstellen kann. Die Notation, mit der Purcell dies andeutet – eine Wellenlinie über den Noten –, könnte vollends aus unserer Zeit stammen. Ergreifend sind viele seiner Lieder, in denen er den anderthalb Jahrhunderte späteren Schubert⁶ vorausgeahnt zu haben scheint.



1683 wurde Purcell zum Hofkomponisten ernannt, eine hohe Ehre für einen Vierundzwanzigjährigen (der seine bedeutendsten Werke noch nicht geschrieben hatte). Er starb am 21. November 1695 in Westminster. Von Reisen ist in seinem kurzen Leben nichts bekannt, ebensowenig von Zusammentreffen mit den großen Musikern seiner Zeit. Doch muß er in England einen sehr guten Namen gehabt haben, denn der König ließ ihn – als ersten Komponisten – in der Westminster-Abtei bestatten. Dorthin wird ihm zwei Generationen später Händel folgen. Es war, als ginge mit Henry Purcells Tod das musikalische Licht Englands aus. Wohl selten dürfte mit dem Ende eines einzigen Komponisten das musikalische

⁵ Siehe Artikel 1338 (S. 2/3)

⁶ Siehe Artikel 1282-1297

⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=4wpDgywyWhY>



Panorama eines Landes sich so einschneidend verändert haben. Mit Purcell endete auch die hochbarocke Musik auf der Insel. England verfiel in ein zweihundertjähriges Tief des Musikschaffens, aus dem keine Oper, keine Sinfonie in die musikalische Weltliteratur drang. Wesentlich freundlicher sieht die Bilanz aus, wenn man Händel, von dessen Englandaufenthalt wir bald hören werden, zu den Komponisten dieses Landes zählt. Der Deutsche mit der italienischen Operschulung aber war nur Wahlengländer und wurde recht alt, bevor er in seiner neuen Sprache große Werke zu schaffen begann. Das Fehlen wichtiger eigener Komponisten hat die Welt zu bedauerlichen Fehlschlüssen verleitet:

Man hat England im 19. Jahrhundert zu einem „land without music“ gestempelt, einem „Land ohne Musik“, wovon nun wahrlich in keinem Augenblick die Rede sein kann. London blieb stets – und das ist seit nunmehr sieben Jahrhunderten fast ohne Unterbrechung so – eine Musikstadt, mit tiefer Neigung in den kultivierten Schichten, mit Begeisterung in den volkstümlicheren. Von einem Land ohne eigenes Operschaffen kann man jedoch reden. Nach Purcells Tod stößt die italienische Oper hier entscheidend vor: Sie macht aus dem London des 18. (wie auch des 19. und 20.) Jahrhunderts eine ihrer Hochburgen. Wir haben von einer großen Zahl italienischer Barockmeister gesprochen, die entweder für längere Zeit ihren Wohnsitz in London aufschlugen oder häufig Englandreisen unternahmen.

Gelang es ihnen, den legitimen Wunsch nach einem englischen Musiktheater völlig zu verdrängen? Im Gegenteil. Man suchte nur um so bestimmter ein natürliches Gegengewicht zur italienischen, zur internationalen Oper, geradeso wie es die Franzosen in ihren „bouffes“, „vaudevilles“ und Operetten gefunden hatten, die Spanier in ihren „zanuelas“, die Wiener im Singspiel, für das der damalige Regent Joseph II. ihnen sogar ein eigenes Theater zur Verfügung stellte. Sie taten es wie alle anderen auch: mit Betonung der lokalen, der nationalen, der volkstümlichen Züge ...

Nach Jan Vermeer⁹ möchte ich – als weiteren Gegensatz zu dem „jesuitischen Maler“¹⁰ Peter Paul Rubens¹¹ – einige Bilder des Barockmalers Rembrandt van Rijn (1606-1669) vorstellen und damit an Rembrandts Bild Hendrickje Stoffels (s. Artikel 1310, S. 4) anschließen.

⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=AYELAu9hqdU>

⁹ Siehe Artikel 1321 (S. 4/5), 1322 (S. 3/4), 1323 (S. 3/4), 1324 (S. 3/4), 1325 (S. 3/4), 1334 (S. 4/5), 1335 (S. 4/5), 1337 (S. 3/4), 1338 (S. 4), 1339 (S. 5), 1340 (S. 5), 1341 (S. 3), 1342 (S. 4), 1343 (S. 3), 1344 (S. 3), 1345 (S. 4), 1346 (S. 4/5), 1348 (S. 5), 1349 (S. 3), 1351 (S. 3), 1352 (S. 3), 1354 (S. 4), 1355 (S. 4/5)

¹⁰ Siehe Artikel 1305, 1306 (S. 1-3)



Ich beginne mit dem sogenannten „*Polnischen Reiter*“ (um 1655; 115 x 135,5 cm, Ausschnitt, Gesamtbild s.u.) Erhoben Hauptes und souverän, den Blick in die Weite gerichtet, sitzt der junge Held im Sattel. Sein Köcher ist mit Pfeilen gefüllt und man kann sicher sein: diese treffen. Das rechte Knie ragt aus dem vornehmen Mantel heraus – Ausdruck einer willensstarken Persönlichkeit. Dasselbe Rot erscheint auf der Kopfbedeckung: man kann annehmen, daß sein Gedankenleben eine Art von „Wärme“ hat. Das Pferd, dessen Zügel der Held locker hält (– es ist Bild des Denkens –) kennt seinen Weg. Man vergleiche das Bild mit dem berühmten *Bamberger Reiter*. Der rechte Ellenbogen weist in die Richtung, wohin sein Blick schweift und „erweitert“ dadurch den Herzensbereich ... Über das Bild schreibt Annemarie Vels Heijn:¹² *Von 1793 bis 1910 befand sich*



dieses Bild in polnischem Besitz, und seither heißt es „Der polnische Reiter“... Es (ist) sehr unwahrscheinlich, daß jemals irgend jemand imstande sein wird, die Kleidung des >Polnischen Reiters< einer bestimmten Gegend, Zeit oder auch nur einer bestimmten Person zuzuordnen. Offensichtlich sollte irgendein östlicher Held dargestellt werden. In die Landschaft im Hintergrund stellt Rembrandt ein Gebäude, wie er solche auch in Jerusalem vermutete. Dem Mann gab er ein Kleidungsstück, wie man es schon im fünfzehnten Jahrhundert für orientalische Figuren verwendete: einen engen Mantel, der bis zur Taille mit vielen Knöpfen geschlossen war und dann in weite Schöße auseinanderfiel ...

(Fortsetzung folgt)

¹¹ Siehe Artikel 1305, 1306 (S. 1-3), 1307 (3/4), 1308 (S. 2), 1309 (S. 2), 1310 (S. 3), 1311 (S. 4/5), 1312 (S. 3/4), 1313 (S. 4-6), 1314 (S. 3-5).

¹² In *Rembrandt*, S. 87, Knorr & Hirth Verlag, 1981