

Rudolf Steiner: „Es ist alles Begreifen eigentlich ein Beziehen des einen auf das andere. Begreifen können wir aber in der Welt nicht anders, als daß wir das eine auf das andere beziehen.“

GA 293, 28. 8. 1919, S. 105, Ausgabe 1980

Herwig Duschek, 27. 12. 2013

www.gralsmacht.com

1350. Artikel zu den Zeitereignissen

Zur Geistesgeschichte der Musik (159)

(Ich schließe an Art. 1349 an.)

Barock – Mozarts „Mitridate“ – Leitton – Johann Nikolaus Forkel – Giovanni Giacomo Gastoldi

(Kurt Pahlen:¹) *Wir haben die Anfänge der Opernkunst durchwandert. Es waren die Zeiten, in denen sich das Publikum erst zu formen begann. Im Kunstleben der Renaissance und des Frühbarock entschied die Meinung weniger großer Herren. Sie beherbergten die Kunst, gestalteten ihre Paläste zu Bildergalerien aus, spielten Oper in ihrem eigenen Hoftheater, bestimmten durch ihre Angestellten, die in diesem Fall Hofkapellmeister, Hofkomponist, Hofmusikus hießen, die Werke, die gegeben werden sollten, die Künstler, die darin aufzutreten hatten. Wir besitzen nicht wenige alte Gemälde oder Stiche, die Vorstellungen in Hoftheatern damaliger Zeiten zeigen. Da beginnt die Vorstellung, die „rappresentazione“, schon lange vor dem zu spielenden Stück:*



Lungi da te, mio bene (Mitridate)

2

Mitridate, re di Ponto (s.u.) von (dem 14-jährigen!) Wolfgang Amadeus Mozart ist eine Opera seria³ in drei Akten ..., die 1770 am Teatro Regio Ducale in Mailand uraufgeführt wurde. Der Text stammt von Vittorio Amadeo Cigna-Santi nach dem Drama „Mithridate“ von Jean Racine (1639-1699) in der italienischen Übersetzung von Giuseppe Parini ... Basierend auf dem gleichnamigen Bühnenstück um Jean Racine handelt es sich bei der Titelfigur um König Mitridates VI. Eupator (132-63 v.Chr.), den König von Pontus, dessen Reich große Küstengebiete an der südlichen Schwarzmeerküste umfasste. Mitridate hat während eines Feldzuges gegen die sich in Kleinasien ausbreitenden Römer seine junge Verlobte, die griechische Prinzessin Aspasia, in der Stadt Ninfea auf der Krim in der Ob-

hut seiner beiden Söhne, Sifare und Farnace, zurückgelassen. Er lässt die Nachricht von seinem Tod verbreiten, um seine beiden Söhne auf die Probe zu stellen. Diese – politische Gegner in ihren jeweiligen Sympathien für die Griechen und die Römer – buhlen um die Gunst der Verlobten ihres Vaters.⁴

Bereits der Einzug der Gäste, zuletzt der königlichen oder fürstlichen Familie, stellt ein Spektakel für sich dar. Und wie in einem Theaterstück ist alles genau geregelt. Die ranghöchsten Persönlichkeiten sitzen auf erhöhten Plätzen dem Orchester und der Bühne

¹ Die großen Epochen der abendländischen Musik, S. 170-184, Südwest 1991.

² <http://www.youtube.com/watch?v=namDGTYZQd0>

³ „ernste“ italienische Oper

⁴ http://de.wikipedia.org/wiki/Mitridate,_re_di_Ponto

zunächst im Parkett gegenüber, dessen Stühle in Ornamentform, genau nach Rang und Stellung der sie einnehmenden Damen und Herren, geordnet sind. Daß dadurch die bescheideneren Besucher dahinter in ihrer Sicht stark beeinträchtigt werden, scheint niemanden zu stören. Ganz anders geht es bei „gewöhnlichen“ Vorstellungen zu, und die dort allmählich einreißenden Zustände füllen manche Seite der Sittengeschichte.

Das Parkett kennt noch keine Sitzreihen, es ist leer: Man erwartet, daß jeder Besucher für seine eigene Bequemlichkeit sorgt. Damen der Gesellschaft ließen sich von ihren Dienern auf eleganten Sofas in den Raum tragen; Männer, die sich allabendlich hier zu treffen pflegten, ließen sich Kartentische und dazu gehörige Stühle aufstellen. Sie frönten dem Spiel, nicht etwa nur während der Pausen, sondern oft während langer Strecken der Vorstellung – bis die Einleitungsakkorde einer beliebten Arie ihre Aufmerksamkeit für kurze Zeit auf die Bühne lenkten. In den Logen aber ... der Leser möge sich das dort herrschende Treiben mit einiger Phantasie selbst vorstellen.

Doch wir wollen die Zeit nicht schlechter machen, als sie war. Die Mehrheit der Besucher waren sicher echte Musikliebhaber, die um der Werke willen, guter Sänger wegen in die Oper gingen, die sich in die Textbücher und die manchmal bereits gedruckten Noten vertieften. Die Wachsflächen auf solchen alten Drucken legen ein beredtes Zeugnis dafür ab. Es gab nämlich kaum Beleuchtung im Theater, außer in den Foyers und Gesellschaftsräumen. Theatersäle alter Zeiten erglänzten im Licht Hunderter von Kerzen. So ist es auch erklärlich, daß im 17., 18. und auch noch 19. Jahrhundert viele Theater auf diese Weise in Brand gerieten und viele Besucher in den Tod rissen. Es gibt unter den italienischen Theatern – aber auch anderswo – kaum eines, das nicht einmal oder öfter ein Raub der Flammen war und dann wieder aufgebaut wurde. Vom wohl schlimmsten Theaterbrand werden wir später berichten. Ein Besuch in der Oper war in alten Zeiten zweifellos gefährlicher als heute.

Das Orchester der Barockoper nahm noch nicht im „Graben“ Platz, wie heute die Vertiefung vor der Bühne, in der die Musiker weitgehend verdeckt spielen, allgemein genannt wird. Es saß auf der Höhe der Parkettreihen, vom Publikum durch eine Wand oder Absperrung getrennt. Es gab natürlich noch keinen Dirigenten im modernen Sinn, zumeist hielt der inmitten der Spieler postierte Cembalist das Instrumentalensemble zusammen und sorgte für engen Kontakt zur Bühne. Oder der erste Geiger übernahm diese Aufgabe. Bei festlichen Aufführungen aber wurde das zumeist kleine Orchester wesentlich verstärkt. Der vierzehnjährige Mozart⁵ (1756-1791) wird bei der Aufführung seines „Mitridate“ (s.o.) siebzig Musiker dirigieren. Da wird es zumeist notwendig, daß ein „Taktschläger“ in Funktion tritt, der damals wirklich nichts ist als eben ein Taktschläger.

Er übt seine Funktion mit Hilfe eines schweren Stabes aus, den er genau im gewünschten Takt auf die Erde stößt. Er gab also noch keine visuellen Zeichen, wie spätere Dirigenten, sondern akustische. Das Publikum muß diese Stöße in weitem Umkreis vernommen haben. Wir wüßten es nicht oder würden es nicht glauben, wenn die Chroniken nicht glaubhaft versicherten, daß im Jahre 1687 der berühmte Jean-Baptiste Lully⁶ sich bei solchem Taktschlagen in Paris mit dem schweren Stab eine Wunde am Fuß beigebracht hätte, an deren Folgen (vermutlich Blutvergiftung) er starb. Heute kommt es, gar nicht so selten, vor, daß Dirigenten während ihrer Tätigkeit einen tödlichen Herzinfarkt erleiden. Aber schon damals gab es, wie man sieht, ein Berufsrisiko bei dieser für viele schönsten Betätigung der Welt ...

⁵ Wird noch ausführlich behandelt.

⁶ Siehe Artikel 1344 (S. 1/2)

Die moderne Harmonie ... schafft das Leitton-Gefühl, das die früheren Systeme nicht kannten. Es ist jenes unwiderstehliche Streben, das den Menschen auf der letzten Stufe einer Tonleiter, dem siebenten Ton, befallt und ihn in den um einen Halbton höher gelegenen Oktavton treibt. Sein Gehör, sein Gefühl werden „geleitet“, diesen Halbtonschritt zu vollziehen, um eine Tonleiter – jede Tonleiter – oder eine Melodie abzurunden. Dieses Leiten des siebenten Tons in der Richtung zum achten, zum Abschlußton, der zugleich ein erster, ein neuer Anfangston ist, besitzt hohe musikalische, aber kaum geringere psychologische Bedeutung. Vielleicht vermittelt er dem Menschen der Barockepoche jenes Gefühl der festen Verankerung, der Sicherheit, die er seinem Leben geben will, der Folgerichtigkeit, der Bestimmtheit, die ihm als Symbol seiner Zeit erscheinen ...

Das Blühen der Musik in jener Zeit beruht auf dem Wirken einer unübersehbaren Menge guter, sehr guter, hervorragender bis genialer Musiker in nahezu allen Ländern des Abendlands. Sie auch nur annähernd aufzuzählen, wäre selbst als Aufgabe eines Lexikons undurchführbar. Denn das Zeitalter schätzt, liebt, pflegt Musik in hohem Maß, holt aber nur einen kleinen Teil ihrer Vertreter ins Licht der Öffentlichkeit. Niemand fragt die zahllosen Schulgesangslehrer, Organisten, Leiter von dörflichen Kapellen nach ihren Daten und Werken und schon gar nicht nach ihren Ansichten. Selten äußern sie erklärende Worte zu ihrer Kunst im Vorwort eines Buchs oder in Briefen an vertraute Personen. Niemand interessiert sich für ihre Werke, deren Aufführungen und Erfolge. Niemand auch führt Buch über ihre Reisen, Begegnungen oder gar ihr Privatleben.

Nur in den seltensten Fällen rafft jemand sich auf, Daten oder Dokumente über einen Meister zu sammeln, um sie vor dem Vergessen zu erretten. Bach wird wenigstens in Johann Nikolaus Forkel (s.u.) ein halbes Jahrhundert nach seinem Tod einen Chronisten finden, aber das Wissen über die meisten seiner unmittelbaren Gefährten, ganz zu schweigen von den Vorgängern, ist diesem Vergessen anheimgefallen, wohl für immer.



Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) ... war ein deutscher Organist und Musikforscher. Er gilt als einer der Begründer der (historischen) Musikwissenschaft ... Forkel war ein enthusiastischer Bewunderer Johann Sebastian Bachs und erhob in seinen späteren Lebensjahren dessen Musik immer mehr zur dogmatischen Norm. Er schrieb 1802 die erste Bach-Biographie und erhielt direkte Informationen aus der Korrespondenz mit dessen Söhnen Carl Philipp Emanuel Bach und Wilhelm Friedemann Bach. Diese Schrift, unter dem Titel „Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke“, ist die erste musikhistorische Monographie überhaupt und über Bach insbesondere. Sie enthält nach der einleitenden, sehr persönlich gehaltenen Beschreibung von Bachs Lebensumständen hauptsächlich Betrachtungen über Bachs Klavier- und Orgelspiel, über den Aufbau seiner Fugen und über seine Tätigkeit als Lehrer ...⁷

Beginnen wir unseren Streifzug durch die Instrumentalmusik im Barockzeitalter in Italien, ihrem Mutterland. Hier blüht sie neben der Oper, neben dem Oratorium und erklimmt in knappen zwei Generationen seit ihrem Beginn bewundernswerte Höhen. Die Vorbedingungen müssen vorhanden gewesen sein: die Instrumente, die Räume, das Publikum. Von den Instru-

⁷ http://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Nikolaus_Forkel

menten wissen wir, daß klangvollere nie gebaut wurden. Die Räume fanden sich in Palästen und Schlössern, aber auch immer mehr in öffentlichen Gebäuden wie Rathäusern und „Konservatorien“. Wer unter dieser Bezeichnung damals schon eine Musiklehranstalt vermutet, irrt. Zwar wurde hier auch Musik gelehrt, aber es war trotz der Intensität, mit der dies geschah, eine Nebenbeschäftigung. Denn was hier konserviert wurde, war nicht Musik, sondern es waren Waisenkinder. Ein Konservatorium war ein Waisenhaus. Da die Gesellschaft, der dies oblag – eine städtische Institution –, fand, diese Kinder sollten wenigstens einen Teil der für sie aufgewendeten Gelder zurückerstatten, „abverdienen“, wurden in den Anstalten Chöre und Orchester gebildet,⁸ die ausgezeichnete Leistungen erbrachten, wie immer und überall, wo man sich fachkundig mit musikalischer Früherziehung (dies der heutige Name solcher Tätigkeit) beschäftigt.

Die spielenden und singenden Kinder aus den Konservatorien erzielten, wo immer sie auftraten, starke Erfolge und trugen zur Verbreitung der von ihnen gepflegten Kunstmusik viel bei. Das war auch in England zu Ende des 17. Jahrhunderts so, denn nicht wenige von den Werken Purcells⁹ wurden bei solchen Gelegenheiten uraufgeführt. Nun, im Barock, wird diese „Jugendmusik“ in den italienischen Städten aufgenommen und auf ungeahnte Höhepunkte geführt. Manches heute von den besten Streich- oder Kammerorchestern der Welt gespielte Stück aus dem „settecento“ – dem italienischen 18. Jahrhundert – erklang zuerst in den Waisenhäusern oder ähnlichen Anstalten, wie aus der Biographie manches Meisters hervorgeht. Denn offenbar verschmähte es keiner der damaligen „maestri“, mit diesen gut geschulten Kindern und Jugendlichen zu musizieren.

Nur ein Bruchteil der zahlreichen Barockmusiker kann hier Erwähnung finden. Ihre Anzahl ist zu groß und unsere Kenntnis dieser Zeit zu gering. Unserer Zeit, vor allem der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, blieb es vorbehalten, der bis dahin manchmal geradezu als „museal“ betrachteten Epoche neues Leben einzuflößen. Gewiß, Bach und Händel waren nördlich, Vivaldi¹⁰ und Corelli¹¹ südlich der Alpen lebendig geblieben, wenn auch nur mit Ausschnitten ihrer Werke und wohl vor allem eher Verstandes- als gefühlsmäßig. Was den großen Umschwung in der Bewertung der Barockmusik veranlaßte und zu einer völlig neuen Stellung breiter Kreise zur Musik des 17. und 18. Jahrhunderts führte, ist nicht leicht zu untersuchen.

Hier fließen zahlreiche Faktoren ineinander, solche rein musikalischer Art verbinden sich mit soziologischen, rationale mit nostalgischen. Sehnt eine postromantische Zeit sich nach der Klarheit des Barock, um dem drohenden Chaos zu entgehen? Wollen die Überlebenden zweier Weltkriege geistig in eine „heile“, geordnete Welt zurückkehren, die Wirrnis vergessen, die an den Abgrund der Welt geführt hat? Die lichtvolle Klassik muß nicht aufgewertet werden, ihre Werte haben die dunkelste Zeit ohne jede Beschädigung überstanden. Ihre Vorläufer will man erkennen, um vielleicht ihren Weg noch einmal beschreiten zu können im Versuch, ein zweites Mal nicht mehr abzugleiten in rein äußerliche Errungenschaften, rein materialistische Fortschritte.

Auch bei der Betrachtung der Instrumentalmusik – gerade wie in der Oper – müssen wir dem Herzogspalast von Mantua eine führende Rolle zuerkennen. Hier und in den alten Kirchen der Stadt wirkten Musiker, die viel Neues schufen. Einer von ihnen war der nahezu vergessene Giovanni Giacomo Gastoldi (um 1550-1622 [s.u.]). Er wurde 1582 Kapellmeister am

⁸ Vgl.: Thomanerchor (siehe Artikel 1340, S. 1/3)

⁹ Siehe Artikel 1338 (S. 2/3)

¹⁰ Siehe Artikel 1308 (S. 1), 1310 (S. 1) und 1323 (S. 1)

¹¹ Siehe Artikel 1307 (S. 1)

Hof zu Mantua, komponierte dort u. a. „Balletti di cantare“, „sonare e ballare“, also Stücke (Ballette) zum Singen, Spielen und Tanzen, wie sie damals gerne in die Pausen größerer Werke eingelegt wurden. Einige davon haben sich bis heute erhalten, ohne Licht in das Leben dieses Komponisten bringen zu können. Er versteht unter „balletti“ nicht so sehr wirkliche Tänze, sondern Nachfolger einstiger Tanzmelodien und -lieder, die größtenteils bereits den neuen Stil, die Einstimmigkeit, zeigen. Ein Weg führt von ihnen zum Madrigal und zur Madrigalkomödie, die zu Ende des 16. Jahrhunderts in Mode kam und von einigen Forschern als Vorstufe zur Oper betrachtet wird. Gastoldi und Monteverdi¹² wirkten zeitweise beide in Mantua, musikalische Verbindungen wären also durchaus natürlich, über persönliche wissen wir nichts. Gastoldi, der auch Canzonette und Madrigale schrieb, muß in der Frühgeschichte des instrumentalen Concerto genannt werden, dem in den kommenden Jahrhunderten besondere Bedeutung zukommen wird.



A lieta vita - Giovanni Gastoldi

13

Dieses schöne Lied von Giovanni Gastoldi ist uns als das Volkslied An hellen Tagen bekannt (Text: Peter Cornelius [1824-1874])

(Fortsetzung folgt.)

¹² Siehe Artikel 1305 (S. 4), 1306 (S. 4), 1333 (S. 1/3), 1337 (S. 1/2), 1338, 1339, 1340 (S. 1/4), 1342 (S. 1-3).

¹³ <http://www.youtube.com/watch?v=IPafRnLAEk>