Musica-Scientia et Ars

Eine Festgabe für
Peter Förtig
zum 60. Geburtstag

Herausgegeben
von Günther Metz

Sonderdruck
1995

PETER LANG
Frankfurt am Main · Berlin · Bern · New York · Paris · Wien

Claus-Steffen Mahnkopf

PURCELL – EIN VERSUCH

Ursprung

Wer Purcell – seine Poetik, das Denken, das zu seiner Musik, und die Einstellung, die zu seiner Kunst führt – verstehen will, wird nicht umhin können, sich Matthew Lockes *Curtain Tune* aus der *Tempest Musick* zuzuwenden. Dieses Stück, zunächst pure Lautmalerei – der mehrmalige lückenlose Übergang von absoluter Windstille zum stürmischen Brausen und umgekehrt gemäß Properos Willen –, ist nämlich wahrscheinlich das musikhistorisch früheste Beispiel eines konsequenten parametrischen Denkens: Das Kontinuum von starrer Bewegungslosigkeit zu lebhaftester Erregung wird dabei in allen musikalischen Parametern, deren sich Locke befleißigt, manifestiert – nicht nur im Tempo, in der Rhythmik und der Dynamik, wie es sich denken ließe, sondern zudem in der Harmonik und der Motivik respektive Gestik. Eine solche „experimentelle" Attitüde (ohne die die radikale „parametrische" Anlage eines rhythmisch auskomponierten Ritardandos, exemplarisch im *Ye blustering brethren* aus *King Arthur*, undenkbar wäre) ist – historisch wie kulturell – insular und zeigt mehr vom Exterritorialen, dem Ausgangspunkt Purcells, als alle stilistische Komparatistik.

Les extrêmes se touchent (I)

Purcells Ausdrucksspektrum, das zwischen ausgelassener Freude, die sich am Dasein nicht sättigen möchte, und lastender Trauer, die ganz sich dem Verlorenen einsenkt, um es zu ehren, ist nicht präziser umrissen als in der *Birthday* und der *Funeral Music for Queen Mary* von 1694 und seinem eigenen Todesjahr – als ob er, der zum Medium eines objektiven Lebensgefühls wurde, sich selber ausmessen wollte. Zum einen verfügt Purcell über eine Bandbreite wirkungsintensiver, vokabelhafter Idiome, die er zielsicher plaziert und dabei über den „energetisch"-semiotischen Ausgleich zwischen Konstanz, Kontrast und Steigerung wacht wie nur eine treue Confidente es vermöchte. Stilbildend wird zum anderen das, was man neuerdings anglisierend das timing nennt. Purcell, dessen modulatorisches Terrain begrenzt bleibt und insgesamt sich zum Wiederholenden bekennt, besitzt ein fein abgehörtes Gespür dafür, wie häufig ein bestimmter Gestus, ein Motiv, ein Rhythmus oder auch nur ein partiales Moment wiederkehren darf, ohne Redundanz zu erzeugen; statt dessen wägt er

treffsicher die Augenblicke ab, an denen Neues als Neues, demnach als Kontrast im Zeitempfinden, in das Spiel der Repetitionen einzumünden habe. Dafür gibt es, wie stets für Gekonntes in der Kunst, kein Regelwerk – sondern es ist die Integrität des Lebensgefühls, das Purcell gleichsam tagblind geleitet –, und es beglückt, wenn derlei, bis zum letzten ausgereizt, gelingt.

Das Tellurische

Purcells Musik ist eine lückenlos zentrierte Verbindung zur erdenhaften Verbundenheit des Menschen mit dem, woraus er stammt, der Natur, eigen. Nie, auch nicht in den gleichsam phantasmagorischen Stellen sakraler oder tragischer Musik, beschleicht das Gefühl von Entwurzelung, Entfremdung, Dissoziation der Medien. Alles, was klingt, ist, ohne jedwedes Affirmative im Sinne von Selbstbehauptung, identisch mit sich und darum als Ausdruck des Verhältnisses der Sache zu ihrem Ursprung. Welche konkreten Erfahrungen der leibhaften Existenz Purcell ein solches existentielles Lebensgefühl haben angedeihen lassen, bleibt uns verschlossen, wie dieses in solcher Bestimmtheit, trotz Mozarts apollinischen Wesens, singulär bleibt. Immerhin teilt Purcell mit diesem, dessen Kanons ins Analerotische gehen und darum ebenso auf weitere Verbreitung verzichten, das Unflätige und Geschmacksverbotene gerade in den Catches, deren Spannweite von sich über-steigernder Freude (etwa *My wife has a tongue* aus *English Lawyer*) bis zum Dadaistischen des *At the close of the evening* aus *The Knight of Malta* reicht.

Die zwei wahrscheinlich erdverbundensten Stücke im Purcellschen Oeuvre sind Grounds über die kraftstrotzende Figur auf den Stufen I, V, VI und III. Die *Hornpipe on a Ground* aus *Married Beau* schreitet in gesättigten Halben voraus, nicht zu lange, doch auch nicht zögerlich, sondern richtig „getimet", wodurch eine Gravitation entsteht, die exakt dem Verhältnis des Hörens zu seinem Ursprung entspricht. Diese Achsenbildung von oben und unten wird von den ostinaten Geigenstimmen, sowohl den pendelnden in Vierteln als auch den springfrohen in Achteln, unterstützt, die sich nämlich unabhängig vom Baßverlauf unbeirrbar ihres Daseins erfreuen. Ist diese Hornpipe durchweg schlicht, im Auftreten wie in der Faktur, so ist die *Fantasia: Three Parts on a Ground*, mit gleichem Ostinato, von anderem Kaliber. Zunächst besticht die kompositorische Virtuosität: Nicht nur ist die Form, wie dann unübertrefflich in Bachs Chaconne und Passacaglia, multiperspektivistisch, spielt die verschieden rhythmischen, metrischen, kontrapunktischen und gestischen Gegebenheiten gleich Charaktervariationen durch, sondern verfährt mit mehrfachen Kanons und der Verlagerung des Repetitionsmodells vom Baß in die Oberstimmen höchst artistisch. Doch davon freilich merkt der unmittelbar Erlebende wenig. Auffällig, und von Purcell mit Sicherheit angestrebt, ist das keck Verwundernde, mit dem gleich

im zweiten Takt, und wiederholt im achtzehnten, die beiden Oberstimmen sich auf betonter Zeit im simultanen Querstand, als übermäßige Prim respektive als verminderte Oktave, treffen und abstoßen zugleich. Kein Lächeln, eher ein kokettes Toben aus Freude spielt hier mit dem Hörer. Anders ist auch nicht zu verstehen, wieso die konventionelle Beschleunigung von Durchgang zu Durchgang unvermittelt abbricht und den Baß der Ground unverhüllt und restlos isoliert vorträgt, was üblicherweise zu Beginn, im Sinne einer Exposition, geschieht. Zwar ist dies das Anheben zu einem Doppelkanon, doch ändert dies nichts am Jähen des Bruchs, das aber gleichsam charmant bleibt. Zugleich bedeutet es ein Neubeginn des rhythmischen Verlaufs, der über den Neun-Achtel-Takt bis zu rasanten aufjauchzenden Sechzehntelsextolenketten führt. Doch trotz aller technischen Finessen – Ähnliches findet sich in der Chaconne *Two in one upon a Ground* aus *Dioclesian* – und kapriziöser Winke ist diese Musik zu jedem Augenblick tellurisch: naturnah und lebensdrall.

Idiom

Die Purcellsche Musik weist musikalische Stileigentümlichkeiten auf, die diese nicht nur individuieren, sondern unmittelbar ohrenfällig von anderen Barockkomponisten diskriminieren. Im Rhythmischen sind es vordringlich der lombardische Rhythmus (zumeist bei abspringender Dissonanz), die rhythmische „Prosa" in der flexiblen Umgewichtung des Metrischen in Dreiertakten (etwa im *Fear no danger to ensue* aus *Dido and Aeneas* mit Charme verströmenden, asymmetrisch verstreuten sarabandenhaften Akzentverschiebungen im Dreier), die Rhythmisierungen des Ultimaklanges, die Hornpipe-Synkopen wie auch Synkopierungen aller Art (am auffälligsten gegen Ende der Ouvertüre *Symphony while the swans come forward* aus der *Fairy Queen*); im Diastematischen ist eine Typologie von Kadenzierung aufdringlich, deren Momente häufig vereinzelt auftreten, aber auch geballt sein können: eine (mitunter überdies mittels der vermollten Tonika vorbereitete) dissonanzenreiche, nicht selten querständige authentische Kadenz, bei der mit dem Quartvorhalt der Dominante – als Rudiment des alten Tetrachordwechsels – zugleich die mixolydische Septime, somit die Dominant-Mollterz auftritt, mit deren Abwärtsführung der Leitton erreicht ist (am Grandiosesten am Ende von Purcells ambitioniertestem Anthem, *My heart is inditing*), worauf der „schlichte", weil terzlose Tonikaklang mit Quinte und Oktave eintritt. Zwischen diesem archaischen Akkord und der süchtigen Stimmführung bewegt sich durchweg Purcells idiomatisches Material. Die Linienführung ist, darin italienisch, streckenweise von einer selten ausladenden Melismatik: etwa in *Dry those eyes*, der Arie des Ariel, aus dem *Tempest* respektive, höchstpathetisch, im Song *Not all my torments can your pity move*. Als additive Technik ist das Echo, wie immer gestaltet, stilistisch dominant, parallel

zur Motivverkürzung gibt die Notation *loud-soft-softer*, etwa in *May the God of wit inspire* aus der *Fairy Queen*, exakt den Willen des Komponisten wieder.

Lächeln

Nicht das Lachen oder das Schmunzeln, sondern das Lächelns ist Urbild versöhnlicher Kommunikation. Mehr als bloße Gewogenheit, zeugt es von einem vorreflexiven, im unschuldigen Sinne des Wortes naiven, dabei das eigene Unsichere und der Macht Bare einbekennende Gefühl des Mit-Seins dem anderen gegenüber, einer Brückung, die noch nicht zu wissen braucht, worauf sie sich einläßt, und dennoch der vorbewußten Intuition vertraut gleich dem Kind der Mutter. Das Lächeln, derart wesend, lebt nicht lange und weicht rasch „bewußteren" Stufen des Vertrauens, kann aber, wie bei Liebenden, stets von neuem aufkeimen – und vermag dann um so mehr zu beglücken.

Das Lächeln in der Musik ist selten, denn es bedarf einer kathartischen Reinheit, die wohl nur in der Verbindung des Apollinischen – der Identität mit der Natur als Idee – und des Tellurischen – mit der Natur als Sein – gefunden werden kann. Dazu mußte sich die Musik, die zauberhafteste aller Künste, erst der kultischen Funktion begeben, um am genuin Menschlichen Anschluß zu finden – dies fällt in die Zeit nach Monteverdi. Kaum mag das Lächeln gelingen; vielen Komponisten, denen das Leiden nachjagt, ist es abhanden gekommen, manche haben es noch gar nicht kennenzulernen die Gelegenheit gehabt. Haydn etwa, dem väterlich Jovialen, kommt eher ein Gewitztsein, den ach so lebhaften Vertretern der Italianità ein oberflächliches Strahlen zu (als Persiflage des keep smiling, gleich, wie auch der Weltlauf renne). Kaum ein Komponist, dessen Poetik dem Lächeln verpflichtet ist; Mozart wird es nachgesagt, und die, die dies verstehen, mag er in der Tat anlächeln. Purcell hingegen, mit oder ohne leiser Ironie (etwa im *How happy's the husband* aus *Love Triumphant*), versteht die Augen aufzuschlagen und dem Menschen die Blochsche Heimat zu bedeuten: Selbst im Enttäuschendsten noch, im *no, no, no* der Liebeswerbung, schwingt ein Inniges, ein Mitfühlendes mit, das sanft überwältigt wie der erste Kuß, den jeder einst empfing. *No, resistance is but vain* aus *The Maid's Last Prayer* verzaubert, indem ein verführungsloses Lächeln umschmeichelnd ins Ohr tritt.

Con alcune licenze

Purcell ist einer der selbstbewußtesten Ahnherren der Emanzipation der Dissonanz. Das liegt bereits am Material: der Septakkord, gleich welcher Gestalt, ist schon ein Normal (wie später erst in der „Romantischen Harmonik"); die funktional gebundenen Töne, wie der Leitton, die sixte-ajoutée oder die Septime, nicht an die gewohnten linearen Fortschreitungen gebunden. Wenn irgendwo

der Terminus Terzchromatik für die Erfassung des Phänomens des Dur-Moll-Wechsels einen Sinn hat, dann bei Purcell. Der Querstand heißt bei ihm nicht die Nachbarschaft zweier alterierter Stufen in verschiedenen Stimmen, sondern deren zeitliche Koinzidenz: als angesprungene Nebennote (zumeist im verminderten Intervall) oder als Drehnote zumal, wobei zwar jede Stimme für sich stimmt, daraus aber nicht der Befund eines „zufälligen", einzig beiläufigen Tatbestands gefolgert werden darf, da solche Knotenpunkte durch metrische Schwere und tektonisches Profil, gleich den häufigen übermäßigen Dreiklängen, immer absichtlich gesuchte sind (etwa im siebenten Takt des *Minuet* aus dem *Double Dealer*). Eine florierende Chromatik – mitunter als Wildwuchs ein dionysisches Korrektiv zum Apollinischen bei Purcell – erlaubt sogleich eine Art von genuiner Mediantik, die bei Bach fehlt und überdies weder mit der romantischen, anachronistisch antizipativ, zu verwechseln, noch, hinwiederum, einzig auf das alte modale Stufendenken zurückzuführen wäre, da die stilistische Distanz dies ohrenfällig von sich wiese.

Die Dissonanz war jeher geduldet als Transition. Purcell nützt dies, um es gleichweg ins Extrem zu zerdehnen: Ellipsen, Interpolationen oder metrische Überlängen treten inmitten der dissonanten Gebilde, die sich ausbreiten wie später die tristanesken Nebentoneinstellungen. Rasche Modulationen, wie im Slow-Teil der vierten Fantasie, werden darum gleichsam nicht-funktional, weil jedwede kadenzielle Einrahmung bewußt umgangen wird; so ist es möglich, daß es-moll und E-Dur kaum zwei Takte entfernt sind. Solche Modulatik entspringt einer alterationsfreudigen Linerarität, die die Independenzen zwischen den Stimmen sucht, was gar zur Zerfetzung einer ansonsten einfachen Ausgangsbasis führen kann (etwa in der Chaconne aus *The Gordian Not Untied*). Chromatizität als System von Polyphonisierungen innerhalb des Homophonen motiviert sich dabei auch aus mimetischen Impulsen, wie die Allegorese des Winters aus der *Fairy Queen (Now winter comes slowly)* beweist.

Urbild harmonischer Kompliziertheit bei Purcell ist eine Stelle der dramatischen Musik (Ouvertüre zu *Bonduca*, Übergang auf die Eins des drittletzten Taktes): Auftaktig wird von einem g-moll Sextakkord ein Vierklang mit den Tönen a, e, des, g erreicht. Was, enharmonisch verwechselt und der metrischen Verteilung gemäß, als phrygische Halbschlußwendung in d-moll zu hören wäre, entpuppt sich, darin ist die Notation treu, als Ergebnis in sich stimmiger Linearverläufe: Der Sopran wird übergebunden, um die vermeintliche Dominantseptime vorzubereiten; der Alt (d, des) verläuft ebenso wie der Baß (b, a) chromatisch innerhalb einer sechs Zählzeiten langen Phase, während der Tenor den Tritonus (als verminderte Quinte b - e) regelgerecht „nach innen" auflöst und den Ton f erreicht, mit dem zusammen ein f-moll Sextakkord erklingt, der weiterhin in ein G-Dur mündet, so daß erst hier die phrygische Wendung – diesmal innerhalb

der zwei Takte später bestätigten Tonart c-moll – manifestiert ist. Jener Akkord auf der Eins verhält sich darum zum erreichten Mollsubdominantsextakkord dominantisch, als Nonakkord mit tiefalterierter Septime im Baß (a als heses gelesen). Seine immanente Enharmonik ist darum ambiguos: der Ton des, scheinbar eine Dominantterz, ist in der Tat kein cis, der Baßton indes muß, folgt man dem, als heses umgedeutet werden; oder anders formuliert: man hört das, was notationell eindeutig nicht intendiert, dafür aber strukturell zwingend ist – das „Nichtvorhandene", das A-Dur, wird als phrygisch erreichte, lokale Zwischendominante für einen Augenblick gehört, während der weitere Vorgang den alterierten C-Dur-Akkord immerhin erahnen läßt. Eine solche Meisterschaft gleichsam extra-funktionaler Mehrstimmigkeit bei Purcell ist die Resultante eines zwar konsequent kontrapunktisch-linearen Denkens, das aber aus diesem jene Akkordik zu gewinnen trachtet, die die Totalität evoziert, um ihr aber dennoch ab und an ein Schnippchen zu schlagen.

Einer freilich erst noch zu verfassenden Geschichte harmonischer Extrempositionen – hier hinein gehört Purcell ebenso wie Gesualdo, Bach oder Skrjabin – mag das, was als Lizenz einen bedünken will, ein konstitutives Moment des Systems erscheinen. Während Bach, inmitten der sich auf dem Kontinent ausbreitenden funktionalen Tonalität, die ihre Progressionsmöglichkeiten mit den dualen Quintbeziehungen des Dominantischen und Subdominantischen regelt, diese mit dem kontrapunktischen Denken, der Linearität der Stimmen respektive ihrer motivischen Eigenständigkeit, wahrhaft in eine Synthesis bringt, in der beide Momente so sich völlig durchdringen, daß sie zu verschwinden beginnen, geht der Purcellsche Ansatz bewußt nicht von der Einheit beider Momente, sondern von deren Differenz aus, die er nicht nur stilistisch, als Mittel der Kontrastierung von eher homophonen und eher polyphonen Passagen in enger formaler Nachbarschaft, einsetzt, sondern sein harmonisches Denken insgesamt darauf begründet. Anstelle der funktionalen Kombinatorik überlebt wirkungsvoll noch die ältere modale Auffassung, wonach auf jede Stufe – die freilich bei Prucell hochchromatisiert und motivisch eingebunden sein kann – die Akkordstrukturen des Generalbaßzeitalters projiziert werden können, wenn nur die beteiligten Stimmen, jede für sich, linear logisch geführt sind. Ein Gedankenexperiment mag dies erläutern: Geht man von einem beliebigen Standardakkord aus – dieser kann bei Purcell nicht nur jeder Dur- oder Molldreiklang, sondern überdies der beliebte übermäßige und sogar, als emanzipierter, jeder Septakkord sein –, dessen Baßton linear plausibel zu einem wiederum beliebigen Ton wechselt – wobei nahezu alle Intervalle denkbar sind –, dann entsteht ein wie immer stark dissonierendes Vorhaltsgebilde (bei Bach tritt dadurch der schärfste bei ihm vorkommende Klang auf: der verminderte Septakkord mit der antizipierten Molltonikaterz im Baß), das nach linearen Fortschreitungen verlangt, um zu Konsonanzen

zu gelangen. In dieser Ausgangssituation befindet sich Purcell, wennn er als Harmoniker sich äußert; seine Pointe ist freilich, daß er darin mehr „Freiheiten" zu besitzen scheint als alle übrigen vergleichbaren Komponisten mit ähnlichem Material. Das Stufendenken bei Purcell ist noch unabhängig von der „Funktionalität" der Intervallbeziehungen und der Akkordfortschreitungen, wenn auch dieser ansichtig und wohlgesinnt.

Ein Eindruck „falscher" Noten (nicht satirischer, sondern solcher, die das System sprengen) liegt nicht an der historischen Entfernung respektive der Fremdheit englischer Querständigkeit, sondern ist intendiert: als Expression eines Ichs, das nach draußen drängt, aber in sich gefangen bleibt. Darin ist Purcell, auch wenn es abgedroschen anmuten mag, höchst „modern", gar antizipatorisch: denn Bach, dessen harmonische Kühnheiten ansonsten als Inbegriff der Ausweitung des Möglichen angesehen werden, verbleibt, bei aller Extraversion, einer protestantisch gezügelten Subjektivität verhaftet, an deren Integrität später das romantische Innerlichkeitskonzept so eng hat sich produktiv halten können, wohingegen, in mancher sakraler und Streichermusik, Purcells Extravertiertheit, als Anachronismus formuliert, den Schrei Kubinscher Prägung evoziert.

Befinden

Lebensgefühl nennen wir eine epochal authentische Befindlichkeit, soweit sie sich in objektivierbaren Zeugnissen verkörpert. Wie immer repräsentativ, drückt sich ein singuläres Subjekt in ihnen aus, durch das hindurch jenes sich kundtut. In großer Kunst decken sich Subjektivität und Objektivität, ohne daß sich das eine gegen das andere verschöbe. Mithin gibt es darüber hinaus eines, das, da es offenbar einen Prototypus von Existenz ausprägt, der dem geschichtlichen Wandel abhold ist und in ihm besteht, ein objektives Lebensgefühl genannt werden könnte, das gleichweg sich einem Subjekt, als Schöpfer jener Zeugnisse, verdankt, die dieses, als privates, indes gleichsam vergessen machen. Das ist der Kern fürs Verstehen der Purcellschen Musik: Sie ist ingesamt, als Ästhetik, nichts als ein solches objektives Lebensgefühl, das nur dem Barockzeitalter hat entspringen können, aus dem heraus jedoch, nach langwierigen Umwegen der Wiederentdeckung, sie erst heutigentags, da die Unmittelbarkeit der Lebensäußerung entfiel, als solches bedeutsam wird.

Dance

Vordringlich Tänze sind es, die in Purcells Musik das ihn belebende apollinische Prinzip – elementare Rhythmik – mit dem Genrehaften – als mimetischem Gehalt – verbinden. In seinem Chef d'oeuvre, *Dido and Aeneas*, finden sich alleine ein *Triumphing Dance*, ein Echo *Dance of Furies*, ein *Sailors' Dance* und ein *Witches' Dance.*

Aktualisierung
Purcells Musik, auf ihrer Höhe, ist eine der Gegenwart, für uns, nicht ein Dokument archivierenden Interesses der Historie gegenüber. Darum ist alles Musizieren seiner Kunst, ihre Darbietung, aktualisierende Interpretation. Die soidisant historische Aufführungspraxis bekennt sich zum Originalklangprinzip nebst den diesem zugewiesenen Spieltechniken wie etwa dem senza-vibrato; daß Purcells Musik anders dargeboten unerträglich klänge, gebietet der Geschmack, ohne den sie ohnehin nicht zugänglich wäre. Streitbarer hingegen ist die Frage nach der Qualität der Affekte, die entweder „authentisch", also mit den historisch realen vorgeblich identisch zu sein beanspruchen, oder als Ausdrucksmedium heutiger Musizierender für eine lebendige Hörerschaft anzustreben sind. Für die dramatische Musik Purcells liegen umfängliche Einspielungen vor, die einen Vergleich nahelegen: die von Christopher Hogwood mit der academy of ancient music, die von John Eliot Gardiner mit dem Monteverdi Orchestra and Choir, zuletzt die des Freiburger Barockorchesters unter Thomas Hengelbrock. Wenn einmal die alte hegelianische Trias gestattet sei, dann entspricht Hogwood, dessen Interpretation der Beethovenschen Symphonien in originalen Tempi und Klangdispositionen immerhin unersetzbar und wegweisend zugleich ist, dem An-Sich-Sein, dem Bemühen um Sinnerfassung ohne „künstlerische" Intentionalität, Gardiner dem Für-Sich-Sein, der kunstvollen und geschmackssicheren Gestaltungskraft, jedoch im Zustande der Zurückhaltung, und das Barockorchester, durch und durch juvenil, dem An-und-Für-Sich-Sein, der erlebnishaften actualitas für die zeitgenössische Hörerschaft im Bewußtsein um die historische Sinnschicht als einem weit Entfernten.

Schlichtheit
Dieser Ausdruck ist kein Begriff, sondern eine ästhetische Kategorie. Das Grimmsche Wörterbuch, gerade im Genauen eine Autorität, unterscheidet ausdrücklich zwischen der Bedeutung des Einfachen, gar Kunstlosen und der des Direkten, „Graden", ja weiterer Bedingungen und Umstände Baren. Diese letztere – historisch wohl primär, wie das verbum schlichten anzeigt – ist fast das dialektische Gegenstück zur ersteren: Schlichtes, lotrecht getroffen, ist die exakte Opposition zum Reduzierten und Verlustigen am Begriff des Einfachen, zur Ausklammerung realer Komplexität. Schlichtheit hingegen ist eine Größe im Verhältnis einer Sache zu ihrem Medium, nicht dieser selber: die absolute Identität von Mittel und Wirkung, zwischen denen sich, ähnlich dem Pleuraspalt zwischen Brust- und Lungenfell, keine einzige (semantische) Vakuole zu bilden vermöchte. Purcells Musik, worin Schlichtheit sich freundschaftlich dem Subtilen und den Raffinessen nähert, ist in dem, wie sie ist, alles, was sie ist, von einer Direktheit ohne jedes Rhetorische. Ihr „Ausdruck" ist die Musik selber, nicht, wie sonst zu-

meist und legitimerweise, ein Sich-Herausdrücken. Dennoch ist sie nicht gänzlich bar jedwedes Subjektive, wenngleich sie im Grundzug einem objektiven Lebensgefühl zum Dasein verhilft. Allein, das Subjektive entbirgt sich als Extraversion zweiten Grades; das unterscheidet ihn kategorial von Bach, dessen Material, als Motivizität, den Ausdruck, als Intendiertes, nach draußen entläßt, wohingegen Purcell, dessen Material im Motivischen über weite Strecken entweder auf das barock Rhetorische verzichtet oder, wenn unabdingbar, im Konventionellen und darum eines Subjektiven Unfähigen belassen ist, dieses zunächst als klanglich-sinnliche Kohärenz modelliert, die von einer Introversion im Sinne einer materialen Kompaktheit zehrt, woraus dann erst als solche eingreifende Mittel, wie die überstarker Dissonanzen, „Ausdruck" emergieren lassen. Dient das Motivische bei Bach demnach dem direkt Sagenden, so ist es bei Purcell nicht die gewollte Bedeutung, sondern die Musik selber, die, als sinnliche, direkt ist und auf dieser Grundlage zu gegebenen Augenblicken hinterrücks Expression, die das bloß Musikalische übersteigt, zu entlassen vermag. Häufig ist darum die polyphone Satzanlage nichts als eine Schichtung quasiklauselhafter Versatzstücke (wie etwa auf das Wort *And ne'er continueth* aus *Man that is born of a Woman* oder im couvrierenden Marsch aus *The Old Bachelor*), während indes die Wirkung stets „kunstvoll" bleibt, gleich den Reihungsformen, deren Muster – erst instrumentale, dann gesangssolistische und chorische Wiederholung – sich paradigmatisch in *If love's a sweet passion* aus *Fairy Queen* ausprägt. Erst diese kontinental-untypische Vermittlung vom Material und deren struktureller Expressivität erklärt Purcells Meisterschaft, trotz des limitierten Materials, das ihn einengt, seine künstlerische Vielfalt zu entwickeln, aber auch trotz der Lizenzen, die per se etwas Manieristisches haben, nicht manieriert zu werden.

Instrumentatorik

Purcells, dessen Orchestration sich im Regelfall auf den mitunter bläserverstärkten vierstimmigen Streichersatz beschränkt, weiß die exponierte Rolle solistischer Instrumente zu schätzen: sie sind vordringlich die Pauke, die Trompete, die Oboe und die Geige. Die Solopauke eröffnet, initierend wie sonst kein Klangkörper, die *Symphony* aus dem vierten Akt der *Fairy Queen*; die Trompete tritt als gleichberechtigt „singender" Partner zum Baß in *Genius of England* aus *Don Quixote*; die Oboe als vox humana in der Da-capo-Arie *Halcyon days* aus dem *Tempest*; die Sologeige paart sich innig beseelend zu dem Wort *let me weep* überm kunstvoll variierten Lamentobaß im *Plaint* der *Fairy Queen* (neben Didos Abschied die eindringlichste Liebesklage Purcells); Trompete, Oboe und Violine, gleich einer konzertanten Sinfonie, vereinen sich in der *Symphony* des fünften Aktes des *King Arthur*, unterstützt von der überraschenden Modulation zur fünften Stufe über die vermollte Tonika, zu einer nahezu südländisch lichtdurchflute-

ten Heiterkeit, deren dialektisches Pendant jene Erhabenheit ist, die nur noch – völlig enttellurisiert – die geistliche Musik erreicht.

Entwickelnde Variation

Mit dieser Zentralkategorie faßte Schönberg, völlig zu Recht, das dynamistische Wesen der Zeitgestaltung in der rational-strukturellen Komponiertradition, die er auf Bach zurückdatierte, aber wesentlich früher und kulturell weiträumiger reichen dürfte. Ihr zufolge erzeugt die Idee integralen Komponierens nicht nur eine flexible Bandbreite von morphologischen Varianten innerhalb eines syntaktisch überschaubaren Verlaufs, sondern dessen Prinzip selber, Prozessualität, wird auf die höhere Ebene der Formteile mit ihren internen motivischen Strukturen dergestalt projiziert, daß sich dort, von Mal zu Mal, eine in sich logische Abfolge von auseinander sich herstellenden Themenvarianten ergibt, in denen Gestaltdifferenz mit Strukturähnlichkeit kongenial verbunden ist. Purcell versteht sich auch hierauf, sei es als beabsichtigtes Korrektiv zum unausweichlichen additiven Procedere in instrumentalen Reihungsformen, sei es, weil entwickelnde Variation, letztlich eine notwendige Lösung aus der Paradoxie von zeitlicher Differenz und Materialkohärenz, sich seit allen Zeiten, seitdem die mittelalterliche Ontologie, Musik sei Spiegel des Kosmos, überwunden wurde, zum locus communis geraten mußte.

Die beiden entscheidenden Kriterien der entwickelnden Variation, der Richtungssinn und die Verfolgbarkeit der Verwandtschaftsgrade, sind gleichsam paradigmatisch in der *Fantasia upon one note* – die fünfte Stufe perenniert ohne Unterbrechung, die modulatorischen Optionen auf wenige Verbindungen einengend – auf den Punkt gebracht. Der erste der sechs Abschnitte exponiert gemessenen Schrittes eine Gestalt im Quintzug sowie, als erste Erweiterung, innerhalb des halben Ambitus der Terz die Morpheme der Repetition und der Punktierung; der zweite – dort ist der Quintzug rhythmisch diminuiert – greift diese letztere auf, um sie mit dem Sprung zu verbinden, während der dritte beide Gestaltmomente – Sprung und Punktierung – zwar fortsetzt, aber gleichsam gegeneinander verschiebt: diese wird in die Linie eingebunden, jener bestimmt nun das Soggetto mit dessen Dreiklangstruktur. Nach einem quasi morphologisch leeren Einschub verbindet der fünfte Teil die Repetition mit dem Dreiklang und diminuiert den Quintzug ein weiteres Mal, wohingegen der letzte, als Zusammenfassung, neben diesem die Morpheme des Dreiklangs, der Punktierung und des Sprunges integriert und in einer Coda durch kontinuierliche Verlangsamung diese Entwicklung wieder sanft zurückbindet.

Les extrêmes se touchent (II)

Die *Ode for the Birthday of Queen Mary* von 1694 – Purcells Vermächtnis der Freude – ist ein Meisterwerk der Wiederholung: Lebensfreude lebt von der intensiven Konstanz. Purcells Technik ist hierbei die der perfekt „getimeten" Anlage aus verschiedenen Modi der Wiederholung auf unterschiedlichen parametrischen Ebenen nebst den unabdingbar notwendigen Ausgleichsmomenten, die der destruktiven Redundanz entgegenarbeiten. Dadurch entsteht eine Gesamtform aus (in sich stets apollinischen und mitunter auch tellurischen) Musiksprach-Elementen, die „sitzt" und darum ein Natürliches ist.

Auf die dreiteilige Symphonie folgt ein Ritornell – in sich bereits repetitiv: die ersten vier Takte werden, instrumental variativ, wiederholt, ebenso die nächsten acht und davon wiederum die letzten vier –, das dreimal (instrumental, gesangssolistisch und chorisch) dargeboten wird. Seine Wiederholung umschließt den ersten Vers (*Sound the trumpet*), eine zweiteilige Wiederholungsform auf ostinatem Baß, womit der tonikale Bereich von D-Dur zunächst ausgeschritten ist. Der Vers II (*Strike the viol*) übernimmt, jetzt in der Variante, das Ostinate, wenn auch modulationsfreudiger – wiederum als zweiteilige Wiederholungsform, durch das repetierende instrumentale Ritornell sogar potenziert. Vers III (*The day that such a blessing*), nun fugiert und d-moll fortsetzend, übernimmt die (bald gesangssolistisch, bald chorisch) potenzierte zweiteilige Wiederholungsform, worauf der kontrastierende vierte Vers (*Bid the Virtues*) folgt: a-moll durchkomponiert, melismatisch und in der Zwiesprache von Sopran und Oboe von einer betörenden Anmut. Vers V (*These, are the sacred charms*), im Gestus und der verdurten Tonart nochmals kontrastierend, ist zwar ostinat, dem Motorischen daran wird aber durch eine vertrackte Motivwiederholungstechnik entgegengesteuert. Der letzte Vers (*See Nature, rejoicing*) greift, auf niedrigerem syntaktischem Niveau, die Idee des Ritornells auf: als latente Rondostruktur. Die wiedererreichte Donika D-Dur setzt ein Modell, das zunächst wiederholt wird, um dann in ein durch Kontrastmaterial erweitertes integriert zu werden, das selber im klangvollen Tutti wiederholt wird, womit die Gesamtanlage apotheotisch überhöht wird.

Mimesis

Purcells onomatopoetische Stärke, seine bildnerische Kraft jenseits kruder Tonsymbolik, verdankt sich, das unterscheidet ihn vorab von Bach, an dem alles Übrige zu messen man sich angewöhnte, der Illustrationsbedürftigkeit dramatischer Musik. Doch die mimetische Dignität ist begrenzt, gleich dem Material, aus dem das barocke Komponieren kaum führt: So verbleibt der *Dance of Bacchanals* aus *Dioclesian* im Vorsymbolischen, während etwa Wagners Pariser Bacchanal, rund 170 Jahre später, das Ziel, den koitalen Orgasmus energetisch nachzu-

zeichnen, gleichsam zur gestalterischen Selbstverständlichkeit geraten sollte. Purcells mimetische Stärke ist hingegen dem stile rappresentativo in rezitativischen, aber auch in liedhaften Passagen abgewonnen, wobei seine Inventorik dabei nicht nur äußerst kühn ist, sondern überdies unerschöpflich scheint. Fast durchweg zeichnet er in der Technik, der man später für das mittlere 19. Jahrhundert den Begriff rhythmischer Prosa, eines Analogon zur musikalischen Prosa im Syntaktischen, prägte, den Affekt und die tonsymbolische Ausdeutung des Wortsinns ungebunden an das metrische Raster und eine symmetrische Periodenbildung nach. Daher kann es zu solch sinnfälligen rhythmischen Figuren wie im Flucht nachzeichnenden Baßmodell des *I see, she flies me* aus *Aureng-Zebe* kommen, oder zum Klangaufriß im *Pluto, arise* aus *Circe,* zum schon fast rührend schlicht diatonischen *To arms, heroic prince* aus *The Libertine*, zum puccini-leichten *Butterfly Dance* im *Dioclesian* oder zur ornithologischen Onomatopoetik im *Prelude* des *May the God of wit inspire* aus der *Fairy Queen*. Mimetisch ist auch die Imitation des Lachens in *Dido and Aeneas*: als Lachchor pur respektive als Hohnlachen im *Witches' Dance.*

Material

Purcells Verhältnis zum Konventionellen ist nicht das der blinden Übernahme, sondern, zunächst ganz „bodenständig", der Teilhabe am musiksprachlich Allgemeinen, das, als Bodensatz, übernommen wird, um nicht einfach nur kunstvoll aus-individuiert zu werden, sondern in einem Maße kompositionstechnisch ausgereizt und der emotionalen Expression dienstbar zu sein, daß das Resultat seinesgleichen sucht. Der generelle kompositionstechnische Ansatz ist dabei ein beispiellos „souveränes" Durchdringen linearer und akkordlicher Tendenzen, tendenziell als eine „musique informelle". Paradigmatisch wird diese Tendenz zum Individuierten in der Ouvertüre zu *Dido and Aeneas*: Der Ausdruck eines Sich-Hindurch-Quälens entspringt zwar einem harmonisch konventionellen Muster, transgrediert dieses indes gleichweg als Vorschein der psychologischen Tragödie.

Das Apollinische

Purcell lebt – vielleicht so eindeutig wie kein zweiter Komponist. Schon um dessentwillen ist er einer der Größten. Leben heißt bei ihm die ungezwungene, direkte, „schlichte" Äußerung des umfangenden Daseins, eine von Leichtigkeit, die das Schwere gleichwohl kennt. Darum ist seine Musik selbst-identisch. Lebensfreude, als ein An-und-Für-Sich-Sein, ist der Gehalt der Purcellschen Musik.

Im Apollinischen wird Purcell nicht selten mit Mozart verglichen, dem ebenfalls die bewundernswerte Leichtigkeit des Schreibens zukommt. Auch wenn es

mehr als prekär ist, sich validierend zu Mozart, dem Liebling nicht nur der Götter, sondern ungezählter Generationen integrer Musiker, zu äußern, und die rezeptionsgeschichtliche Hochachtung vor ihm schwer wiegt, so darf doch der Verdacht geäußert werden, daß dieser zuungusten jenes überschätzt werde, falls ein Vergleich überhaupt kann sinvoll genannt werden. Auch Mozart war ein genuin dramatisches Naturell, ging aber im Zuge der Weltstellung des homophonen Prinzips jener kontrapunktischen Kunst verlustig, in der Purcell sein Zweites erkennen konnte, um nicht nur satztechnisch, sondern vordringlich „semantisch" ein umfängliches Spektrum von Übergangsformen zu beherrschen. Mozart hingegen lebt ganz vom linear Melodischen; doch darin ist er wiederum Schubert, der mit beiden die Umstände der jugendlichen Begabung, des frühen Todes, der enormen Produktivität und – zentral – die Unmittelbarkeit des musikalischen Ausdrückens teilt, gleichsam unterlegen, dessen melodische Geschmeidigkeit und Ambivalenz im Lebensgefühl jenem fehlt, die Purcell indes als strahlend bejahendes Sein dialektisch beantwortet. Mozart, gleichsam dazwischen wie ein Tal zwischen zwei verschieden bewaldeten Bergrücken, ist hingegen – und darin wird er niemals Konkurrenz erhalten – eine natürlich-„naive", des Legitimationsbeweises unbedürftige Lebensbejahung, die, eben darum, stets das Gedenken an das Andere einbekennt, als im Regelfall weiche und hauchdünne, nur ab und an durchbrechende Melancholie, die mit jener versöhnt ist.

Ground

Die Ostinatoform – bei Purcell als Chaconne, Passacaglia oder Ground, ohne daß diese Gattungen sich streng voneinander unterschieden – bedient sich zumeist des Einfachen: des Tonraums der Oberquinte im bald diatonischen, bald chromatischen, demnach zwischendominantischen Zug respektive der Unterquart als des bald mixolydischen, bald phrygischen Tetrachords – jeweils mit charakterisierenden, mannigfach variierten Kadenzfiguren und ihren Tropierungen –, wobei namentlich der Lamentobaß sowohl in Didos Abschied als auch im *Plaint* der *Fairy Queen* eine selbst für das Barockzeitalter insgesamt exzeptionelle Wirkung ausstrahlt: die von tief sich einversenkender Trauer und lastender, aber dennoch in keiner Weise tellurischer Gravitation zum Abgründigen.

Auffällig in Purcells Werk ist der ostinate Baß mit den Stufen I - V - VI - III, der, später als Topos sogar noch im Glockenmotiv des *Parsifal* wiederkehrt. Vermollt entfaltet diese Viertongruppe unheilvolle Bedrohlichkeit: Didos erster Auftritt, voller Pein, lebt davon; in Dur hingegen, etwa in der *Hornpipe on a Ground* aus *The Married Beau*, entbindet sich gerade dort jenes Amalgam aus Tellurischem und Apollinischem, das Purcells Objektivität ausmacht und darum sich in den zahlreichen, aber nirgendwo sich erschöpfenden ostinaten Sätzen ausleben darf.

Ausdruck

Die unentwirrbar verschlungene Begriffsgeschichte des Terminus Fantasie zeigt vielleicht das Eine, nämlich daß sich hinter diesem Begriff, dessen Wortbedeutung (Phantasie) durchaus nicht übersehen werden sollte, letztlich ein Freiraum verbirgt, in dem die Komponisten jenen Wagemut fürs Ausdrucksoutrierte entfalten konnten, ohne den genuin Neues, ja sogar im Sinne des Nominalismus musikalisch „Absolutes", nicht sich hätte entwickeln können. So sind auch die Purcellschen *Fantasias*, hochgerühmt ob ihres individuellen „Ausdrucks", ein luxurierendes Ambiente für den gereiften homo ludens in ihm. Doch dieser, wie später Mozart, ist auch in der instrumentalen Gattung ein Dramatiker katexochen, der dort die „äußere" Handlung in das innere Leben des Ichs verlegt, als ob er den Paradigmenwechsel der deutschen Musikästhetik um 1800, der zur „autonomen" und eben darum erst des genuin Innerlichen fähigen Instrumentalmusik, antizipierte. Die drei- bis siebenstimmigen *Fantasias*, darin jede für sich eine Miniaturoper, beherrscht, satztechnisch, der Wechsel figurativer Imitatorik und angespannt dissonanter Schein-Homophonie. Diese Antipodie, in Wahrheit ein anthropologisches Organon, ist existentialphilosophisch zu deuten. Das scheinbar jähe Wechseln, häufig der zwischen der Privatsprache eines einsamen Subjekts und der umstandslosen Einbindung in seine kommunikative Gruppe, ist ein Gedenken der einen Ausdruckssphäre an die andere – der introvertierten an die sich entäußernde ebenso wie der extravertierten an die sich zurücknehmende –, das gleichweg – und dies ist bemerkenswert – keiner internen Vermittlung mehr bedarf. Darum herrschen zwei gegenläufige, sich aber paarende Tendenzen vor: die der Entbindung der motorischen Energie als Freiheit und die des In-Sich-Zusammenziehens ins harmonisch Viskose als Schutz des Ichs vor der Außenwelt. Integral ist dabei das Instrument, für das die *Fantasias* geschrieben sind. Dem Klange nach ist das Credo der Gambe, seit je einer vox humana – ihre Artikulation entspricht nahtlos dem atmenden Lauten, das erst nach der Mitte seines Tons den Höhepunkt der Eindringlichkeit erreicht, nicht mit der selbstbewußten, gleichsam konsonantischen Attacke –, der Mensch als Melancholiker, im ursprünglichen Sinne: als Schwermut einer daseienden Intensität, nicht als depressive Schlaffheit, eher als Nachbild postkoital sanfter Minnsamkeit.

Alle *Fantasias*, formal „pluralistisch" und bar jedweden Toccatenhaften, verzichten, trotz des Hangs zur Motorik, auf dreiteilige Metren; ihr Tänzerisches ist daher zurückgenommen und vereinheitlicht. Das „Thema", das den Zyklus beseelt, ist die sich herauskämmende Erhabenheit. Die erste exponiert den Modus des Atmens, der allen zugrunde liegt, und, in der motettetischen Parataxe, die subjektivistische Bandbreite von gequälter Introversion und vitaler Behendigkeit; der zweiten ist Demut, als Schlichtheit, eigen, die auszubrechen beginnt. Dieses

Fliehen wird in der dritten spürbarer, in der die verminderte Quarte, parallel zur verminderten Oktave in der siebenten, sich von ihrer knotenhaften Einengung zu befreien sucht. In der vierten *Fantasia* wird zum ersten Mal ein neuer „Ton" hörbar, der der Wärme, die in der klanglichen Dichtigkeit wohnt und zunächst als Fürsorglichkeit auftritt, die in der darauffolgenden von Warmherzigkeit überboten wird. Die sechste, ähnlich der etwas verkrampft eingeschüchterten zehnten, bekennt sich zum Selbstzweifel, der sich zur Bescheidenheit und Demut wandelt, die in der achten von Wehmut begleitet wird. In der neunten nun – und dann gesteigert in der elften, die beide mit der motivischen Original- und Umkehrungsform arbeiten, um den Tonsatz gleichsam von unten zu stützen und von oben abzudecken – tritt vollends Erhabenheit als Größe auf – im Sinne von Kants *Kritik der Urteilskraft* als moralische, nicht als mathematische. In der zwölften *Fantasia* wird diese Größe sogar ins Spekulativ-Visionäre erweitert. Die *Fantasie upon one note*, trotz oder vielleicht wegen des kompositionstechnisch Virtuosen an ihr, der entwickelnden Variation, gehört zum Feierlichsten und Erhebendsten der Purcellschen Musik; die Fantasie *in nomine of six parts* ist gotisch, wenn nicht antikisierend, und die Fantasie *in nomine of seven parts* das Tallishafteste, was Purcell je schrieb.

Triumphalität

Purcell, der Meister gestischer Jubilation, zeigt sich eines Typus nicht-bellizistischen Triumphes mächtig: nicht dem über einen Menschen oder eine fremde Macht, sondern, darin aufklärerisch, über dasjenige Schicksal, das jenem die Lebenserfüllung zu versagen sich bemüht, dient seine Apotheotik, so im *Triumph, victorious love* aus *Dioclesian* – tellurisch gesichert über den I-V-VI-III-Ground – oder, kontrastierend vermittelt, in der *Symphony* aus dem vierten Akt der *Fairy Queen*. Die Lebensfreude, das Mark von Purcells „objektivem Lebensgefühl", feiert ihre eigene Ehrung.

Idyll

In Augenblicken bukolischer Amourosität entfaltet Purcell vielleicht am gewinnendsten seinen Charme. *A pastoral Dialogue betwixt Thyrsis and Iris* aus *Amphitryon* führt das Zusammenfinden eines Küßwilligen und einer mädchenhaft Sich-noch-Zierenden vor, die gleichweg sich in die Rolle der Passiveren schickt, in der sie das Kommende um so mehr genießen kann. Purcell zeichnet mit einer Einfühlsamkeit ohne Vorbild und einer Anmut, die auch den scheinbar Kühlsten entwaffnen dürfte, mit zunehmend freudigeren Melismen und einer behutsam sich vortastenden rhythmischen Belebung sowohl die sprachliche Verführung beider – in Wahrheit verführen sie sich beide – als auch die inneren Regungen nach. Daß der musikalische Dialog, längst ein Simultanes geworden, gegen Ende die

Liebe insgesamt besingt, versteht sich dabei von selber. Auch wenn der Ausgang ironisch offenbleibt, wird jener noch übertroffen vom *Dialogue between Coridon and Mopsa* aus *The Fairy Queen*, der bezeichnenderweise der Shakespearschen Vorlage fehlt. Hier beginnt Purcell zu spielen: lächelt den Hörer an, lacht und weint mit beiden Hirten, will ihnen schenken, wovon sie selber in ihrer ländlichen Unschuld noch keine Ahnung zu haben scheinen – ein Spielen, das freilich so elementar wie das der Kinder ist, was für einen Künstler, der es zumeist gründlich verlernen mußte, um zu seiner artistischen Meisterschaft zu gelangen, vermutlich die größte Gnade bedeutet, von der, in diesen ansonsten ja peripheren Schauspielmusiken, Purcell mit vollen Händen und doch niemals maßlos schenkt.

Maniera

Einst suchte dieser Begriff, als deskriptiver, die stilistische Handschrift zu fassen, bevor er später zu einer Invektive gegen Künstler wurde, die ihren eigenen Kopf haben. Purcell ist durch und durch ein Lockeianer; daher sein Hang zum genuin Manieristischen, das in England allerdings nicht so penetrant pejorativ gebracht wird wie zumal hierzulande – eher schmunzelnd-verschmitzt – und darum den Befunden des „Schlichten" und des objektiven Lebensgefühls nicht zu widersprechen braucht. So ist der Neapolitaner, bei Bach die Regel, höchst selten, und, wenn eingesetzt, dann, wie in *Frost Scene* des *King Arthur*, von einer geradezu entstellenden Komik. Die Koketterie kann aber auch die Technik und ihre Notation selber betreffen; der Rhythmus des *Rondeau* aus *Distressed Innocence* etwa ist konsequent hemiolisch: als Zweier im Dreiertakt; doch wenn nirgends ein echter Dreier erscheint, bleibt ein Rätsel, worin die metrische Ambiguität liegen solle. Kompositorische Virtuosität, zumal, wenn sie bedeckt ist wie Freia mit Gold, schlägt in Selbstzweck ebenso um: der Doppelkanon im doppelten Kontrapunkt (*Four in Two*) im Abstand eines Taktes aus dem *Dance for the Followers of Night* der *Fairy Queen* kann nicht durchgehört werden. Als Witz sui generis schließlich muß der Tusch aus dem *Dioclesian* auf die Vorschrift *flourish with all instruments in C-fa-ut key* angesehen werden.

Versuch über die Freude.

Was Freude ist, ist schwer in Worte zu fassen. Wer von ihr in überwältigendem Überströmen erfaßt ist, ist darin und schwerlich der Verbalisierung angetan, deren Rationalisierung er ja gerade entkommen ist. Freude kann nur erlebt werden; Musik, als Zeitkunst allemal, eignet diesem wie kaum ein Anderes. Dennoch ist wahre Freude – ungetrübt und mit keinem Jota dem realen Leiden, durch Unterlassung des Gedenkens, frevelnd – selten, gerade in der Musik. Purcells Geburtstagsode *Come, Ye sons of Art* ist, unerreichbar, Freude, ja freut sich selber – als ein Selber-Sein, nicht als Ausdruck. Wer sie zu hören sich hinzugeben

vermag, dem schenkt sie diese, umgibt ihn stets von neuem: Freude erfüllt ihn als Substanz, und zugleich entkeimt sich selbst darüber eine Freude zweiten Grades. Freude heißt dabei lastfreie Intensität, die mit sich selber identisch ist und darum die Wiederholung – Nachbild kindhafter Unersättlichkeit – erheischt. Gleich Nietzsches Wort, alle Lust wolle Ewigkeit, ist wahre Freude erst eine solche, die sich absolut will. Musik, stets zeitlich begrenzt, kompensiert deren Unmöglichkeit durch ihr Da, bei Purcell durch ihr Wiesein vielleicht noch mehr als durch das Wassein.

Kairos

Es gibt immer wieder Komponisten, die zur falschen Zeit geboren werden. Ihre spezifische Stärke im kompositorischen Denken, ihre psychische Grunddisposition und ihr Verhältnis zu den Mechanismen des Sich-Durchsetzen-Müssens sind nicht an der Zeit, mit deren „geschichtsphilosophischem" Ort vereinbar. Solche verschwinden zumeist mehr oder weniger schnell und überleben nur in Enzyklopädien; höchst wenige darunter vermögen aus dieser Nicht-Kongruenz den Lebensnerv ihrer Produktivität zum Keimen zu bringen: Reger und Bruckner sind solche, die beide es verstanden, ihr Barockes in das Material ihrer Zeit, als omnipräsent wuchernde Chromatik respektive als orchestrales Blockprinzip, einzubinden. Daß dies gelingen mag, dafür steht keine Garantie ein, sondern bestätigt erst die Genialität solcher Künstler. Andere hingegen werden im richtigen Augenblick geboren: nicht so sehr etwa Bach, von dem man es erwarten könnte, da ihm die Synthesis aller nicht-dramatischen Gattungen der gesamten vorklassischen Welt gelang, vielmehr Beethoven, als Kind der französischen Revolution, das das Klassische, die Methexis am Goldenen Zeitalter, in das genuin Subjektiv-Innere umzubiegen verstand, Wagner, in dem die tonale Musik als Sprache terminiert, und Schönberg, der in seiner Ersten Kammersymphonie Musikgeschichte en miniature vollstreckte, während Berg, vermutlich der Begabtere, als Spätgeborener und Zu-früh-Verstorbener gleichsam einem zeitlichen Nebengleis überantwortet wurde, auf dem er andererseits erst seine Unabhängigkeit gewann.

Purcells Kairos ist seine räumliche Isolation, die London nie soll verlassen haben. Das verbindet ihn mit dem Philosophen aus Königsberg. Sein Englisches – das Lockesche an ihm –, der lebenständige und dem „Experimentellen" zugewandte Kreuzungspunkt aus Traditionalem, Jetzigem und bildhaft Mimetischem verbinden sich um seine Jahrhundertwende zu einer singulären Größe, die, gnadenvoll schenkend, Tellurisches mit Apollinischem geschwisterlich vereint. Trifft Kairos den Augenblick, so bedeutet sein Terminus zugleich die Unwiederholbarkeit: Purcells Gegenwart ist die Zukunft.

Les extrêmes se touchent (III).
Die *Funeral Music for Queen Mary* – Purcells Testament darüber, was Trauer dem Menschen ist, geriet, darin ebenso Mozart verwandt, zugleich zu seinem eigenen Requiem – ist sein sakrales opus maximum: kein Mittel, kein Topos, keine harmonische Wendung, kein Satztypus, der nicht subtil im Sinne einer in einen imaginären Innenraum verlegten Tragödie eingebunden wäre, die gleichweg eine des Jenseits irdischer Schicksalsverstrickungen ist: versöhnlich, sanft, dabei nicht verklärend oder demutserheischend, eher geläutert und zugleich des Menschlichen eingedenk – Purcells Sakralität ist pantheistisch.

Die drei Verse bilden beinahe ein dreiaktiges Miniaturdrama, das ganz aus der strukturellen Verinnerlichung lebt, aus der heraus zumal eine Harmonik ausbricht, die sich wie ein Kompendium der Purcellschen Lizenzistik ausnimmt, wobei die früheren Versionen – es obliegt dem Geschmack der Aufführenden, bald diese, bald die späteren zu wählen – in der Kühnheit an atonale Gebilde heranreichen, die, will man den Anachronismus vermeiden, als reine Expressivität müssen begriffen werden. Die zwei Eingangsphrasen von *Man that is born of a Woman* umspannen den Weg von schlichter akkordlicher Kompaktheit und vertikaler und linearer Dissonantik, der im mittleren Vers (*in the midst of life*), in lichterem Satz und gestisch deklamatorischer, namentlich über exzessive modulatorische Pfade überstiegen wird. Die Climax, in der Tragödie stets die Katastrophe, die sich in Purcells Requiem zum letzten Aufschrei, der in sich zusammensinkt wie ein tödlich getroffenes Herz, ermutigt, ist dessen zweiter Teil auf das Wort *Yet, O Lord, most mighty*, worin zwar – keine Modernität geht letztlich ins ganz Entfernte – die erwarteten satztechnischen Mittel, wie die der Imitatorik, zahnradartig versetzt sind, aber durch eine geradezu atemberaubende Artistik, die gleichwohl keinen Ästhetizismus provoziert, in einem expressiv plasmatischen Zustand erhitzt sind. Der Schlußsatz, *Thou knowest, Lord, the secrets of our Hearts*, bezieht man sich auf die zweite Fassung, ist – genial disponiert für einen Abgesang solcher Größe – reine Purcellsche „Schlichtheit": homophoner Satz mit zaghafter melodischer Latenz, der einzig über eine schwebend-deklamatorische rhythmische Prosa, gleich einer musique informelle, in sich kreisen darf: als Selbst-Sein inmitten der Not gesellschaftlichen Daseins. Purcells *Funeral Music* verabschiedet sich – vom Menschen und von jener Musik, die ihm gilt –, vergißt darüber nicht, ihm zuvor die Hand zu reichen, um ihm versöhnend das Zepter realer Humanität anzubieten.

Abkunft
Gemessen an seiner historischen Weltbedeutung und genialen Dignität ist – das wird kaum bezweifelt – Purcell der überragende englische Komponist seiner Zeit, doch überdies auch innerhalb eines halben Jahrtausends seines Landes.

Denn erst Dunstable vor ihm, dem der Okzident das Unersetzbare des Prinzips des Akkordischen schlechthin, die Synthesis der Linien zu einem harmonischen Klang, verdankt, und Ferneyhough nach ihm, dessen erstes „genuines" Werk, die *Sonatas for String Quartet* aus dem Jahre 1967, nicht nur von Weberns mikrostrukturellem Denken, sondern namentlich von Purcells *Fantasias* inspiriert ist, berühren – jeweils im Abstand von zweieinhalb Jahrhunderten – seine Größe. Dieses Überraschende, die extreme zeitliche Vereinzelung, fragt nach den Spezifika der angelsächsischen Kunstattitüde: Zunächst führt der Isolationismus der englischen Distanziertheit, die dahin und dorthin blickt, um dann dennoch das Eigene zu machen, zu einer Individuation sui generis (häufig als Manierismus mißverstanden), die sich dem vorwaltenden, anscheinend Konventionellen jedweder Ausgangssubstanz eigentümlich „bi-sexuell" nähert, um zu Resultaten zu gelangen, die eine feste Einbindung in ein kulturelles Ethos weitgehend ausschlösse. So gelang die contenance angloise, die Pucellsche Integration des namentlich venezianisch Italienischen und des Französischen – für Mattheson war er ein Franzose – in die landeseigene Tradition zumal Lockescher Geltung (der *Dance of Furies* aus *Dioclesian* ist ein Widerschein von dessen *Tempest Musick*) und zuletzt das Sonderbare des ausgehenden 20. Jahrhunderts, daß nämlich ein Angelsachse die kontinentale Tradition integralen Komponierens beerbt und hierin seine komponierenden Zeitgenossen souverän überstrahlt gleich Bach um 1740 und Beethoven um 1810. Sodann ist allen dreien – Purcell ebenso wie Dunstable und Ferneyhough – ein genau bestimmbares Verhältnis von musikalischer Struktur und deren expressiver Bedeutung eigen, wonach es keine musikalische Bedeutung gibt, die einem der Struktur bloß Aufgesetzten sich entbände, sondern gleichsam die äußere Manifestation des in dieser selber Verwurzelten ist. Die „Wirkung" des Sextakkords entspringt seiner intervallischen Vertikalen, Purcells Musiksprache ist insgesamt eine von Schlichtheit, die das Sagende umweglos und unumwunden in den Tonsatz verlegt, Ferneyhough zuletzt ist das Genie der künstlerischen Konkretion eines zunächst abstrakt Entworfenen zu nennen. Subjektivität in solcher Kunst – dies gilt in gleichen Maßen auch für die Interpretation – lebt von ihrer Zurückhaltung, die Freiraum dem gewährt, der seine eigene der Musik zuträgt, nicht eine überstarke von dieser empfängt.

Didos Abschied.

Dido, der es, aus aufgeklärter Sicht, ein Leichtes gewesen wäre, den Ihren versöhnend in die Arme zu schließen, überantwortet sich dem Tode – aus Stolz, auch nur einen Augenblick lang von Untreue belastet gewesen zu sein, und den rettenden Beistand des Chorus verschmähend: *Great mindes against themselves conspire, and shun the cure they most desire.* Darin liegt ihr Tragisches, ohne das *Dido and Aeneas* außer innermusikalischer Signifikanz kaum jene Eindring-

lichkeit besäße, die das Meisterwerk die Rezeption bis heute zu binden versteht. Didos Abschied von sich und Aeneas, ihre letzte An-Rede an jenen – eine Art posthume Versöhnung, die um die Unausweichlichkeit des eigenen Schicksals weiß und die, indem sie das ihr Tragische auf sich nimmt, es zu wenden trachtet – scheint, kompositorisch, von Purcell konventionell in Musik umgesetzt zu sein: eine (ekstatische) Monodie über dem Topos der Liebes- und Todesklage (die bei Dido in eins fallen), dem Lamentobaß, dem chromatischen Durchgang von der ersten Stufe abwärts zur fünften mit authentischer Abkadenzierung, die eine passacagliaartige Syntax ausbildet, auf der die expressive Kantilene, bald kongruent, bald emanzipativ, sich erhebt.

Das läßt sich am Tonfall, der der Harmonik entspringt und die Melodik der Singstimmen mitsamt dem vierstimmigen Begleitsatz ausbildet, zeigen. Keimzelle ist die fallende Sekunde, bald chromatisch, bald diatonisch – vorgestellt als Substrat des Baßmodells. Der Vorhaltsgestus, zu dem sie in den Oberstimmen wird, bestimmt das dreiteilige Metrum mit Vorbereitung, Setzung und Auflösung der Dissonanz. Die Harmonik, geradezu ein Musterbeispiel der Überhäufung mit Dissonanzen (gleichweg solchen, die nirgends willkürlich oder aufgepreßt wirken), nützt jene als Quart-, Sext-, Septim- und Nonvorhalt, wobei die verminderte Quarte zwischen dem Leitton und der Molltonikaterz – eine der Personalkonstanten Purcells – die auffälligste ist. Mit dieser beginnt in Takt 7 die Expressivität der Kantilene; das dem a nachgereichte h – nichts als der Leitton zur Subdominante, wenn auch nicht als Bestandteil eines zwischendominantischen Klanges, sondern als „freier" Durchgang – ist zugleich jener Ton, mit dem das akkordliche Potential der Purcellschen Harmonisation jenes konventionellen Lamentobasses die Konvention sprengt, der innerhalb seiner harmonischen Logik nur eine enge Grenze von Akkordvarianten des ansonsten funktional eindeutigen Generalbasses aufweist. Purcell hingegen, durch die Gewichtung der linearen Kräfte der Singstimme sowohl wie der kontrapunktisch gesetzten Begleitpartien, erweitert jene Grenzen ins Extrem.

Didos Gesang ist umrahmt vom unausgesetzten Baßmodell und seiner vollständigen Harmonisierung, die, in Harmonik wie in jenem melodischen Tonfall, die Substanz bietet, aus der der Mittelteil schöpft. Zunächst die zweite Geige, dann aber vollends die erste verläuft dort in einem strengen Chroma erst von der ersten zur fünften Stufe des Dominantbereichs, dann der Oktave der Tonika, wobei der Septimvorhalt sich in die große Sexte auflöst, die dann, prallel mit dem chromatisch abwärts geführten Baß, sich ebenfalls absenkt. Dadurch aber kommt es in Takt 41 zu jenem Ton h (nach dem siebenten Takt sein erstes weiteres Vorkommen), der diesmal aber absinkt und darum des Leittönigen enträt, daher ein „schlichter" chromatischer Durchgang zu sein scheint, der allerdings einen h-moll Sextakkord (und an der korrespondierenden Stelle, in Takt 46, einen

h-moll Quintsextakkord respektive eine Sixte-ajoutée-Bildung der „Dominante") erzeugt, der zweifach den tonalen Rahmen sprengt: scheinbar unmotiviert wird die Molltonika verlassen und die Dominante ihrer funktionalen Kraft beraubt; das farbliche Moment und, damit in eins, die Individuation, die Dido Ehre angedeihen lassen möchte, treten hervor.

Die Harmonik ist komplex und achtet (in der Violastimme in Takt 12) sogar auf die Steigerung des Ausdrucks bei der Wiederholung – was bei Purcells Musik, die ganz aus der „wörtlichen" Repetition lebt, außergewöhnlich ist. Die Dissonanzbildungen im einzelnen aufzulisten, gliche einem pedantischen Protokoll; dennoch seien einige Auffälligkeiten erwähnt, so die große Septime zwischen Singstimme und erster Geige in Takt 10, die betonte Wechselnote in der Oberstimme in Takt 12, der Septakkord in Takt 17, bei dem die Geigen zueinander eine Sekundreibung bilden (die die strenge Tonsatzkonstruktion verböte, da zugleich Terz und Quarte erklingen, was Purcell aber um der Septime willen, die zur verminderten Quinte b in der Viola entsteht, verlangt), die Antizipation der Tonikaterz bei gleichzeitigem Erklingen des Leittones in Takt 21 (mit der Besonderheit, daß die dissonierende Note – das b – in Wahrheit, nach Stimmführung und Metrum, konsoniert), die Hineinnahme der Dominante auf dem tonikalen Ultimaklang des Baßmodells in Takt 23, sodann die Unterminierung der Dominante durch ihre Mollterz in Takt 26 (eine Art Variante jenes h-moll Quintsextakkords, jetzt indes als Moll-sixte-ajoutée-Klang), die die fünfte Stufe subdominantisch einfärbt.

Der erste Teil der Singstimme folgt beim zweiten Durchgang des Basses nur bis zur Hälfte; sie endet auf der Dominante, so daß, obgleich die Passacagliastruktur unvermindert anhält, die syntaktische Wirkung eines Halbschlusses entsteht. Die Linie ist durchaus melodisch zu nennen. Nach dem linear ausgeschrittenen Quartrahmen, der zum Leitton darniedersinkt, wird die pathopoetische kleine Sexte, erst als Wechselnote, dann als harmonisch betonte Stufe eines Sextakkords mit fallendem Tritonus, erreicht. Der zweite Abschnitt, zunächst deklamatorischer, repetiert die fünfte Stufe, auch wenn dieser Ton beim zweiten Mal dissoniert, kadenziert dann melodisch zur Tonikaterz ab, die zu jener fünften Stufe überstiegen wird, von der aus der melodische Höhepunkt auf dem allesentscheidenden Wort *remember me!* der Tonikaoktave angesprungen wird, von dem die Linie insgesamt um eine Oktave, streng diatonisch (als ob Dido bereits sich in ihrem Jenseitigen befände, während die sie begleitenden Instrumentalisten im subjektiv Irdischen und dem Schicksalszusammenhang, aus dem sie sich so hingebungsvoll gewaltlos entfernt, verhaften blieben), abgleitet und darin nur noch von jener Mollsubdominantterz (f) auf der Interjektion *ah!*, die einer gleichsam „außermusikalischen" Ausdeutung bedarf, an Ausdruckskraft überboten wird. Didos „Oktave", in der sie sich bewegt, ist der Raum ihres Abschieds,

von sich und dem Ambiente, das das „chromatische" Instrumentalensemble darstellt. Darin entfernt sie sich zunehmend von der Extraversion der expressiven Sprünge, der Vorhalte und der alterierenden Einfärbungen – hin zu einer „schlichten" Diatonik und Linearität, die der folgende Chor übernimmt und deren Schlichtheit sich freilich, wie bei aller Musik Purcells, der Identität des Materials mit sich und seiner hauchdünn durchbrechenden Individuation verdankt und darum selbst zu einem Symbol wird – *may my wrongs create no trouble.*

Poetik

Purcells Musik insgesamt, trotz ihrer Zerklüftung in dramatische, sakrale, instrumentale, „popular-usuelle" und repräsentatorische, bildet eine Einheit, die eine Poetik ist. Darin zeigt sich seine überragende Größe unter den abendländischen Komponisten. Eine solche Poetik zu benennen, bleibt verwehrt, verbleibt sie doch strikt innermusikalisch. Ihr eine Reverenz im Medium der Sprache zu erweisen, wird mithin möglich, wenn deren Form selber nicht als diskursiver Argumentationszusammenhang auftritt, sondern bewußt als Konstellation von Aspekten, deren Anordnung, oberhalb von deren Sachgehalt, sich jener Poetik wahlverwandt erweist, der jener Tribut zollt, indem sie die Momente zu verbinden versteht wie diese in der Musik selber als Stilmerkmale zwanglos kommunizieren. Ein Versuch über Purcell kann darum nur, der Form nach, ein Essay, im doppelten Sinne des Wortes, sein. Die Purcellsche Musik – trotz der historischen Wirren uns wiedergegeben – besteht unabhängig von sprachlicher Rezeption: sie ist. Wir dürfen uns ihrer erfreuen, an ihrem Apollinischen ebenso wie am Tellurischen teilhaben und damit etwas von jenem Hedonistischen, das das Barockzeitalter der Gegenwart unwiederbringlich voraus hat, für uns hinüberretten. Das einzige Verhältnis, das wir, in diesem Wissen, Purcells Werken und deren Poetik insgesamt entgegenzubringen vermögen, ist der Dank.