

zesse auf mehrfacher Ebene auf: Neben die bei Stäbler häufig explizit komponierten interaktiven Handlungsabläufe, die musikalisch Gleichschaltung oder Auflehnung repräsentieren sollen, tritt das gemeinsame Erarbeiten einer Aufführungspartitur, da die ursprüngliche Partitur hauptsächlich aus Text besteht und Vereinbarungen erfordert. Unvollständig wäre das Buch, dem der Leser nachfassen, mit- und gegendenken muss, zumal wenn es mehr sein soll als klanglose Dokumentation, ohne die unzähligen kleinen und grossen, selbstverständlich gerechtfertigten und gerade in gegenwärtiger Zeit immer willkommenen Ausfälle Stäblers gegen die «akustische Beschäftigungsstrategie» der Musikindustrie.

Andreas Fatton

A greater musical genius England never had

Robert King: «Henry Purcell»
Thames and Hudson, London 1994, 256 S.

Hierzulande ist er bekannt als der Komponist einer Kammeroper für ein Mädchenpensionat, und für kaum viel mehr. Man könnte dem entgegenhalten, dass Henry Purcell der Mozart des spätem 17. Jahrhunderts war. Einige Parallelen sind zumindest erstaunlich: Purcell wird 1659 in eine Familie von Berufsmusikern geboren und ergreift später fast selbstverständlich den Musikerberuf. Wie Mozart ist Purcell zuerst Hofmusiker; als am Hof seine Arbeit weniger gefragt wird, wendet er sich dem Londoner freien Markt zu. Wie Mozart ist Purcell bei seinem Tod gerade Mitte Dreissig, hat aber in dieser kurzen Lebenszeit ein enormes Werk geschrieben: Nach Abzug der zweifelhaften Kompositionen bleiben rund 800 (zum Teil zugegebenerweise nur kurze) Einzelstücke im Zimmermann-Werkverzeichnis. Und wie bei Mozart sorgt wesentlich auch Purcells Witwe für sein künstlerisches Nachleben; Purcell gehört zu jenen wenigen Komponisten, deren Tod nicht auch das Ableben der Werke bedeutet - wenigstens nicht in England.

Denn für den Rest von Europa scheint es ein Problem zu sein, dass seine Musik stark mit den englischen Institutionen und Traditionen seiner Zeit verknüpft war - eine Tatsache, die es mit sich brachte, dass Purcell nur wenig innerhalb der Gattungen des Spätbarocks, wie Konzert, Suite, Oratorium oder Oper, komponierte.

Purcell ist ein Komponist der «Restauration» - jener Zeit nach 1660, als die Stuarts aus ihrem französischen Exil nach England zurückkehren konnten und die theater- und musikfeindliche Ära von Cromwells «Commonwealth» ein Ende nahm. Nicht dass das Königshaus ungewöhnlich musikalisch gewesen wäre: Von Charles II. wird berichtet, dass er nur Musik liebte, zu der er im Takt mit dem Fuss wippen konnte,

und Queen Mary, die Frau von William of Orange, bat eine Sängerin nach mehreren Liedern von Purcell um eine einfachere schottische Ballade. Musik war nun aber für die Repräsentation an Hof wieder gefragt, während das wirtschaftlich erfolgreiche Bürgertum der City of London für sich selbst ein eigenes privates wie öffentliches Musikleben haben wollte. Mit diesem Interesse an Musik waren auch einige Vorgaben verbunden, die die Karriere des Hofkomponisten Purcell und die englische Musik entscheidend beeinflussten. Da deren organische Weiterentwicklung durch das zwanzig Jahre dauernde Imperium Cromwells ebenso abrupt wie radikal unterbrochen war, wuchs ein angehender Musiker wie Purcell noch stark mit den geistlichen *a cappella*-Kompositionen aus der Zeit der englischen Spätrenaissance auf. Der König andererseits, der im Exil die italienische und vor allem französische Musik kennengelernt hatte, wollte in seinen privaten Gottesdiensten auf seine Violinen (die seit 1662 nicht etwa ein Engländer, sondern der Franzose Louis Grabu leitete) und den modernen Stil nicht verzichten und favorisierte in seiner Chapel Royal das moderne «Verse Anthem» gegenüber dem alten, polyphonen «Full Anthem». Purcell komponiert in beiden Gattungen, gelangt aber interessanterweise im alten «Full Anthem» zu gelungeneren Resultaten als im neuen «Verse Anthem» - die modernen kontinentalen Musikstile liessen sich anscheinend nicht so ohne weiteres importieren und aneignen. Andererseits sucht Purcell geradezu die Auseinandersetzung mit der Tradition: So setzt er sich 1680 ohne jeden Auftrag hin und beginnt ein Heft mit einer Reihe von altmodisch-polyphonen «Fantasias» für Gamba-Consort zu füllen. Fünfzehn wurden es (alle auffallenderweise genau datiert), die meisten für vier Stimmen, aber die leeren Seiten im Heft deuten an, dass Purcell einen viel grösseren Gesamtplan vor Augen hatte - möglicherweise so etwas wie seine «Kunst der Fuge»? Es waren die letzten Gamba-Fantasien, die geschrieben wurden, aber sie waren weit davon entfernt, Übungen «im alten Stil» zu sein, denn bei allen kontrapunktischen Satzkünsten sprechen die Fantasien ein geradezu romantisch-expressives Idiom. Seine zwei (späteren) Sammlungen von Trio-Sonaten, im modernen italienischen Stil, schreibt Purcell dann natürlich für die Geige.

Die Etikette verlangte es, dass der König bei seiner Rückkehr aus der Sommerfrische nach London jeweils mit einer «Welcome Ode» begrüsst wurde. Purcell schrieb fünf solcher Kantaten für Charles II., drei für James II. und keine für William III. (of Orange). Diese abnehmende Zahl spiegelt das nachlassende Interesse des Hofes für (solche) Musik, - und ein Stück weit können wir froh darüber sein: denn Purcell erfüllte seine Pflicht bei diesen sykophantischen Jubeldichtungen zum Teil auch nur mit Pflichtstücken. Eine

andere Angelegenheit sind die sechs Oden für den Geburtstag der populären Queen Mary, für die Purcell schliesslich auch die Begräbnismusik, die «Funeral Sentences», schrieb - zu Beginn des Jahres 1695, ein paar Monate vor seinem eigenen Tod. Auch hier wieder ergibt sich eine gewisse Parallelität zu Mozart.

Das Desinteresse des Hofes gab Purcell andererseits die Möglichkeit, sich in der neuen Londoner Musik- und Theaterszene zu profilieren, mit Caecilien-Oden für die private «Musical Society of London», vor allem aber mit Schauspielmusiken und Opern. Allerdings: Eine englische Oper gab es eigentlich nur gerade in Ansätzen, und das Publikum verlangte auch nicht danach; aufwendig ausgestattete Theater-Revue waren der Hit des Tages. So gehören Purcells sämtliche fünf Opern (ausser jener für das Mädchen-Pensionat von Josias Priest) zur Gattung der sogenannten «semi-opera», in denen Musik nur, wenn auch ausgiebig, in den Nebenhandlungen oder sogenannten «Masks» vorkommt. (Warum die heutigen Musiktheater-Regisseure mit ihrer Experimentierlust diese Werke als potentielle «epische Oper» noch nicht entdeckt haben, bleibt ein Rätsel.) Purcell entpuppt sich darin durch und durch als Musik-Dramatiker, der jedem Text mit wenigen Takten eine zweite Dimension geben kann; andererseits erweist er sich in seinen «Devotional Songs» (Andachtsliedern für Solo-Stimme) als Wort-Musiker und übertrifft in dieser Liedkunst alles, was in der Barockzeit an dergleichen komponiert wurde. Wie wichtig für Purcell der Text war, zeigt sich nicht nur an der Qualität der ausgewählten Gedichte in seiner Lied-Publikation «Harmonia sacra», sondern zusätzlich noch in den Textänderungen, die er darin vornahm: In der «Morning Hymn» von Bischof Fuller sind nach Robert King fast die Hälfte der Worte vom Komponisten selbst und verändern den «Ton» des Textes wesentlich.

Kings neue Purcell-Biographie wendet sich an eine allgemeine Leserschaft und arbeitet mit einer geschickten Mischung von Lebens-, Zeit- und Gesellschaftsgeschichte, durchgehend verbunden mit Werkbeschreibungen, die zwar nicht auf Fachbegriffe, wohl aber auf Notenbeispiele verzichten - wie auch auf Werkkritik; als Interpret einer grossen CD-Reihe mit Purcell-Werken hat Robert King eine grundsätzlich empathische Einstellung zu «seinem» Komponisten. (Wer Notenbeispiele und einen kritischeren Ansatz wünscht, findet dies in der klassischen Purcell-Monographie von Jack Westrup in der Reihe «Master Musicians» bei Dent.) Einen wesentlichen Teil von Kings Biographie bilden die über 100 Illustrationen, deren Bildlegenden eine Biographie *en miniature* darstellen. Ein «Performer's Catalogue», eine Diskographie und «Reading List» schliessen das Buch ab.

Roland Wächter