

15. Dezember: **Zur Geistesgeschichte der Musik (X)**

Tagesseminar in Satyagraha/Stuttgart¹ zum Thema **Barock: Das Phänomen Johann Sebastian Bach (Teil 2) – Fugen, Motetten, Kantaten, Messen, Thomaner & Weihnachtsoratorium. Ab ca. 15:30 Weihnachtsfeier.**

Herwig Duschek, 8. 12. 2013

www.gralsmacht.com

1339. Artikel zu den Zeitereignissen

Zur Geistesgeschichte der Musik (148)

(Ich schließe an Art. 1338 an.)

Barock – Pahlen – Oper – Claudio Monteverdi – Vermeer: „Das Mädchen mit dem Perlenohrgehänge“

Kurt Pahlen schreibt weiter über Claudio Monteverdi:² 1603 erschien sein viertes, 1605 sein fünftes Madrigalbuch. Diesem letzteren gab er ein stark beachtetes, viel zitiertes Geleitwort mit auf den Weg. Ein Kanonikus aus Bologna, Giovanni Maria Artusi, hatte sich in einigen Schriften (deren wichtigste wohl die zweibändige „L'Artusi ovvero delle imperfezioni della moderna musica“ aus den Jahren 1600-1603 war) heftig gegen Monteverdi und die von ihm vertretene „moderne Musik“ ausgesprochen. Zur Erwiderung an diesen Kritiker, aber weit darüber hinaus als künstlerisches Glaubensbekenntnis, hat Monteverdi zur Feder gegriffen. Als echter Renaissancemensch geht er auf die griechische Antike zurück, beruft sich auf Platons grundlegendes Werk „Der Staat“. Aber gerade diese Zeugenschaft macht Montever-



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

² Die großen Epochen der abendländischen Musik, S. 149-157, Südwest 1991.

³ http://www.youtube.com/watch?v=1Xu9gdzYtCM&list=RDCtcj_zhGhvY

dis Beweisführung zweifelhaft: Platon stand nie vor einem Dilemma, wie es hier abgehandelt wird, hatte nie zwischen „prima“ und „seconda prattica“ zu entscheiden, die einander schroff gegenüberstanden. Außer seinen wohl immer gültigen Grundsätzen in bezug auf die für das Individuum wie für das Gemeinwesen lebenswichtige Musikerziehung kann Griechenlands großer Denker kaum als Zeuge in einer abendländischen Musikstil-Frage herangezogen werden.

Monteverdi polemisiert eigentlich gar nicht, ihm geht es um Wichtigeres als um die Diskussion mit einem Gegner, der eine offenkundig ungültig gewordene Sache vertrat. Was Monteverdi anstrebte, war ein Aufruf zur Besinnung: Er warnt, er mahnt seine Gefährten, die jungen Musiker seiner revolutionären Zeit, den dornenreichen Weg durch die alten Techniken, die „prima prattica“ nicht zu scheuen, diese Etappe einer vollständigen Ausbildung nicht zu überspringen, um zur „seconda prattica“ vorzustoßen. Er stellt fest, daß nur, wer das Alte kenne und verstehe, das Recht besitze, es hinter sich zu lassen, zu verwerfen, zu Neuem zu schreiten, von dem man ehrlich überzeugt sei.

Monteverdi meint, das nun modern gewordene „Affetuoso“-Komponieren, die gefühlsbetonte Art des Schaffens erfordere viel weniger Regeln als der abgetane Kontrapunkt (?⁴); der neue rezitativische Sprechgesang scheine also leicht und verlocke so den angehenden Musiker, aber „der moderne Komponist dürfe seine Werke einzig und allein auf der Grundlage der Wahrheit schreiben...“ Ein beherzigenswerter Satz für alle Zeiten ...

Das Jahr 1611 bringt den nie ganz geklärten Abbruch der Beziehungen Monteverdis zum Hof von Mantua, den er in die große Musikgeschichte gehoben hatte. Vielleicht trug der plötzliche Tod des Herzogs Vincenzo I. und seiner Gattin an der Cholera dazu bei. Ob deren Nachfolger tatsächlich dem so verdienten Hofkapellmeister eine Pension oder Rente aussetzte, wie manchmal behauptet wird (und wie erst anderthalb Jahrhunderte später Haydn sie von den Fürsten Esterhazy empfangen wird), ist unklar. Monteverdi geht für mehr als ein Jahr in seine Geburtsstadt Cremona zurück.

Doch der Aufstieg zu neuer Höhe läßt nicht lange auf sich warten. Monteverdi wird eingeladen, am 19. August 1613 ein Probekonzert in der Markuskirche von Venedig zu geben. Der Verlauf läßt keinen Zweifel aufkommen, der richtige Mann ist für diesen wahrscheinlich höchsten und begehrtesten Posten innerhalb der abendländischen Musik gefunden. Die Kirchenkapelle weist zwanzig Instrumentalisten und dreißig Sänger auf, bei festlichen Gelegenheiten sind Verstärkungen denkbar.

Kein Wunder, daß Monteverdi sich in den folgenden Jahren vornehmlich dem geistlichen Schaffen zuwendet und (wie er es selbst in einem Brief ausdrückt) das Theater ein wenig vernachlässigt. Den späteren Musiker mag es immerhin verwundern, daß im Barock seine Vorgänger mit absoluter Selbstverständlichkeit beide Kompositionsarten gleichzeitig pflegen konnten (vgl.o.) und auch durften, allerdings wohl eher im katholischen als im protestantischen Teil Europas: Ein Opern komponierender Johann Sebastian Bach wäre für uns schwer vorstellbar. Sein jüngster Sohn Johann Christian wird dann alle Genres pflegen, aber da war er bereits zum Katholizismus übergetreten.

⁴ Die Bewertung von Kontrapunkt/Polyphonie und Harmonie/Monodie (rezitativische Sprechgesang/Oper) zugunsten letzteren (vgl. Artikel 1336, S. 3 und 1338, S. 3/4) ist meines Erachtens nicht berechtigt. Bewertet werden sollte das Werk selbst. Man bedenke, daß vor der Polyphonie (Mehrstimmigkeit) in der Gregorianik die Einstimmigkeit (Monodie) herrschte (siehe u.a. 1204) ...

In Venedig entsteht 1614 das sechste, 1619 das siebente und schließlich 1638 das achte und letzte der Madrigalbücher Monteverdis. Dieses enthält im ersten Teil „kriegerische“, im zweiten Liebesmadrigale und führt daher den Titel „Madrigali guerrieri e amorosi“. Die beiden wichtigsten darin enthaltenen Stücke jedoch stammen aus viel früheren Zeiten: „Il ballo delle ingrate“ (etwa: „Tanz der undankbaren Frauen“) wurde 1608 komponiert, in Mantua zur Zeit des „Orfeo“ und der „Arianna“. Der Text stammt vom bereits öfter genannten Ottavio Rinuccini, der an der Wiege der Oper gestanden, nun fünf Jahre in Paris am Hof gewilt und dort sicher mit dem blühenden „Ballet de cour“ sowie den aus England eingeführten „Masques“ enge Kontakte gepflegt hatte, musikdramatischen Frühformen, die nahe an die Oper heranführen und ihr wichtige Bewegungselemente vermitteln.

Aus dem Jahr 1624 stammt „Il combattimento di Tancredi e Clorinda“ („Der Kampf Tankreds mit Clorinda“ [s.u.]) auf den berühmten Text aus dem 1575 vollendeten „Gerusalemme liberata“ („Befreites Jerusalem“) des Torquato Tasso (1544-1595); es war im venezianischen Palast Mocenigo als dramatische Szene in Theaterform erstmalig gespielt worden. Hier ist der Begriff eines Madrigals im weitesten Sinn gefaßt, aber auch von einer Oper zu sprechen, mag diskutabel sein: Die beiden Sänger und das begleitende Instrumentalensemble bleiben unsichtbar, während zwei Darsteller auf der Bühne die Handlung pantomimisch vorführen und den tragischen Kampf des Kreuzritters mit dem Sarazenen darstellen, der sich zu spät als die insgeheim längst geliebte Orientalin erweist, die nun ihrer Verletzung erliegt, nicht aber ohne von ihrem Überwinder die Taufe verlangt zu haben.



Il Combattimento di Tancredi e Clorinda

5

Monteverdis Leben, nach außen so glänzend und voller Erfolge, weist viel Schmerz und tiefen Kummer auf. Noch in den jungen Tagen der Operntriumphe von Mantua starb seine Gattin Claudia, und er blieb bis an sein Lebensende allein. Ein schwerer Schlag muß der Brand und die Plünderung Mantuas im Jahr 1630 gewesen sein, denen unersetzliche Manuskripte Monteverdis zum Opfer fielen. Sein einziger Sohn (?⁶), der Arzt geworden war, fiel unter

⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=GExPKXc8Xjc>

⁶ Vgl. Artikel 1333 (S. 3)

undurchsichtigen Anschuldigungen in die Hände der gefürchteten Inquisition. Nur mit stärkstem Einsatz seiner Person und seines Ruhms gelang es dem verängstigten Vater, seinen Sohn vor dem Feuertod zu retten.

Venedig wurde von einer Pestepidemie heimgesucht, die zwar den Meister verschonte, aber innerhalb eines Jahres vierzigtausend Opfer forderte. Im Alter soll Monteverdi die Priesterweihe genommen und sich tief ins eigene Innere zurückgezogen haben. Doch selbst diese letzte Etappe seines schöpferischen Lebens zeigt ihn im Vollbesitz seiner künstlerischen Inspiration. Er weist der jungen Oper, zu deren Sieg er dreißig Jahre zuvor entscheidend beigetragen hatte, den Weg in die glanzvolle Zukunft. Er wird zum wichtigsten Bindeglied zwischen dem bis dahin alleinherrschenden aristokratischen Musikdrama und der künftigen „Volksoper“, dem musikalischen Schauspiel, das alle Klassen in seinen Bann zieht.

1637 eröffnete das erste Musiktheater der Welt, San Cassiano, seine Pforten in Venedig. Es tat dies mit einem Werk zweier seiner Schüler, und den Meister interessierte das Experiment trotz keineswegs eindeutigem Erfolg so stark, daß er sich bereit erklärte, für nicht weniger als vier venezianische Bühnen je ein Werk zu schaffen. Zwei davon blieben erhalten und sind bis heute am Leben – oder, genauer gesagt, nach langem Vergessen im 20. Jahrhundert aus ferner Vergangenheit zu neuem Leben erweckt.

Es sind „Il Ritorno d'Ulisse in patria“ („Die Heimkehr des Odysseus in sein Vaterland“) und „L'Incoronazione di Poppea“⁷ („Die Krönung der Poppea“). Monteverdis Phantasie konnte sich, wie schon die Titel besagen, nicht von der klassischen Antike losreißen. Wollten wir diese beiden Opern in ein Schema bringen, so müßten wir die erste dem „Abenteuergenre“ zuteilen, die zweite dem der „politischen Intrige“. Beide stellen keine geringeren Meisterwerke dar, als der „Orfeo“ (und sicherlich die „Arianna“) es gewesen war, aber Monteverdis Stil hat in einer langen und exemplarischen Laufbahn die naturgegebenen und zeitbedingten Fortschritte gemacht (wobei Fortschritt im wahren Sinne des Wortes gebraucht werden soll: nicht als Aufwärtsentwicklung, sondern als ein Weiterschreiten). Die Musik dieser beiden späten Opern – „Ulisse“ wurde 1640 komponiert, „Poppea“ 1642 – ist ungleich bewegter, man könnte sagen leidenschaftlicher als die der Frühwerke.

Diese stärkere Akzentuierung der äußeren und inneren Dramatik erhielt den Namen „stilo“ oder „genere concitato“. Zwei Errungenschaften sind es vor allem, die, neben dem Genie seiner Erfindungskraft, Monteverdi eine Prophetenrolle in der Musikgeschichte zuweisen. Zum einen, den neuen Gedanken einer dramatischen Musik endgültig Bahn gebrochen zu haben, zum Begründer des wahren Musikdramas geworden zu sein. Er erhob das Wort auf die Höhe der Musik, ließ es nicht nur Vorwand, Stütze der Musik sein, deren Bedeutung er aber keineswegs schmälerte. Musik und Wort stehen bei ihm in vollem Einklang, ergänzen einander in ausgewogenstem Gleichgewicht, das zum Idealbild der Oper wird. Deren gesamte Geschichte muß stets eine Gratwanderung darstellen; immer wieder erfolgt ein Absinken, oft ein Absturz auf eine der beiden Seiten, zum Text, zum Drama, zum Verstand oder zur Musik, zum Gefühl, zur Sinnlichkeit.

Das eine Extrem führt zur melodiösen Deklamation, das andere zur sinnlosen Melodie, beide kommen in der Operngeschichte vor und werden uns beschäftigen. Sie bilden einen immerwährenden Konflikt, den die so schwierige Nachfolge des Gründervaters Monteverdi fast von selbst ins Leben gerufen hat. Die „Reformatoren“ des Genres – Gluck und Wagner vor allem – werden sich dazu berufen fühlen, das verlorene Gleichgewicht immer wieder her-

⁷ Siehe Artikel 1333 (S. 3)

zustellen, die Oper nicht in die Hände der „Nur-Dramatiker“, aber schon gar nicht in die der „Nur-Musiker“ fallen zu lassen.



Jan Vermeer, Das Mädchen mit dem Perlenohrgehänge (1665; 45 x 40). Es gibt meines Erachtens nur noch ein weiteres Bild Vermeers (Bildnis eines jungen Mädchens)⁸, wo der Hintergrund ebenso dunkel ist und dadurch die Person besonders hervortritt. Oft spielt bei Vermeer das z.T. prächtige Interieur eine nicht unbedeutende Rolle.⁹ Dasjenige, was sonst in eben diesem Interieur an Kostbarem zu sehen ist, konzentriert sich bei obigem Bild in dem Perlenohrgehänge. Der offene Mund drückt die Wesensart des Mädchens aus: staunende, vertrauensvolle Offenheit. Ihre Gedanken – dies betont blaue Turban um Stirn/Kopf – sind „so hoch und weit wie der Himmel“.

Das Mädchen trägt eine bräunlich-gelbe Jacke, von der sich der weiße Kragen deutlich absetzt. Zudem bildet die Jacke einen Kontrast zum blauen Turban mit dem gelben, herabfallenden, Tuch. Er ist ein Zeichen für das in der damaligen Zeit vorhandene Interesse an der morgenländischen Kultur infolge der Türkenkriege. Im 17. Jahrhundert waren Turbane deshalb ein beliebtes und weit verbreitetes Accessoire in Europa. Besonders auffällig ist die Perle am Ohr des Mädchens, die aus der Schattenzone des Halses hervorsticht und im Licht funkelt. Das Mädchen interagiert mit dem Betrachter, indem es ihn direkt anblickt und den Mund leicht geöffnet hält, was in der niederländischen Malerei häufig die Andeutung einer Ansprache des Bildbetrachters darstellt. Der geneigte Kopf ruft den Anschein von Gedankenverlorenheit beim Betrachter hervor.¹⁰

Im achten Madrigalbuch, seinem letzten (ein neuntes wurde postum aus seinem Nachlaß zusammengestellt), fügt Monteverdi den Musikstücken nochmals eine theoretische

⁸ http://de.wikipedia.org/wiki/Jan_Vermeer#Liste_der_heute_bekanntesten_und_Vermeer_zugeschriebenen_Bilder

⁹ Siehe Artikel 1321 (S. 4/5), 1322 (S. 3/4), 1323 (S. 3/4), 1324 (S. 3/4), 1325 (S. 3/4) und 1334 (S. 4/5)

¹⁰ http://de.wikipedia.org/wiki/Das_M%C3%A4dchen_mit_dem_Perlenohrgeh%C3%A4nge

Abhandlung hinzu, so wie er es im fünften bereits getan hatte. Das Buch jedoch, das er einem unbekannt gebliebenen Empfängerin einem Brief des Jahres 1633 versprach und das die „*seconda prattica*“, seinen Stil also und dessen Grundlagen, behandeln sollte, hat er nie geschrieben. Aber er hat sich doch des öfteren auch theoretisch über seine künstlerischen Gedanken und Absichten ausgelassen.

Eine zweite weit vorausweisende Tat Monteverdis waren die Neuerungen seiner Instrumentation. Zählt man die Väter des moderen Orchesters auf, so muß chronologisch Monteverdi auf dem ersten Platz stehen, lange bevor Stamitz und Beethoven, Berlioz, Liszt, Wagner, Debussy, Mahler, Ravel, Richard Strauss, Strawinsky die Reihe fortsetzen. Er war der erste Meister, der sein Orchester nicht mehr vom Zufall bestimmen ließ, sondern bereits in einer Art von Partitur seine Klangwünsche sehr genau zum Ausdruck brachte. Im „Orfeo“ will er folgende Instrumente zum Klingen bringen:

2 *Gravicembali* (Cembali), 2 *Contrabassi di Viola* (Kontrabässe), 10 *Viole da braccio* (Bratschen), 1 *Arpa doppia* (Doppelharfe), 2 *Violini piccoli alla francese* (kleine Geigen französischer Bauart), 2 *Chitarroni* (große Lauten), 2 *Organi di legno* (Positive oder Portative, kleine Orgeln), 3 *Bassi da gamba* (Gamben), 4 *Tromboni* (Posaunen), 1 *Regale* (tragbare Orgel), 2 *Cornetti* (Kornette oder Trompeten), 1 *Flautino* (kleine Flöte), 1 *Clarino* (Trompete), 3 *Trombe sordine* (Trompete mit Dämpfer), zu denen noch weitere Flöten, große Zithern und Harfen treten können.

Von diesem ungewöhnlich großen Ensemble macht Monteverdi in einer Form Gebrauch, die weit in die Zukunft weist: Für jede Szene wählt er eine bestimmte Gruppe von Instrumenten aus, die ihm nach ihrer Klangfarbe zu deren Untermalung tauglich zu sein scheint. Orpheus wird von einer Harfe begleitet, die Hirten von kleinen Flöten und Geigen; die Blechbläser malen die Düsternis der Unterwelt. Alles stimmt mit einer recht seltsamen Erkenntnis Monteverdis überein, daß die Musik keine Kunst für sich darstelle, sondern eine Ausdruckskraft.

Kurz vor seinem Tod zog es Monteverdi noch einmal zu den Städten seines Beginns: in die Geburtsstadt Cremona, in die Stadt seines großen Durchbruchs, Mantua. Dann starb er, den seine Zeitgenossen längst verehrten und nicht ohne tiefen Sinn den „Michelangelo der Musik“ nannten, in Venedig am 29. November 1643. Er wurde unter gewaltiger Anteilnahme aller Kreise in der Frari-Kirche beerdigt.

(Fortsetzung folgt.)