

Drama und Tonalität. Zu den musikalischen Strukturen in Henry Purcells Theatermusik

von Nors S. Josephson (Deidesheim)

Wie bereits Martin Adams hervorgehoben hat,¹ lassen sich in Henry Purcells Bühnenmusik sehr enge Beziehungen zwischen musikalischen und dramatischen Entwicklungsprozessen nachweisen. Dies wird besonders bei einer detaillierten Analyse erkennbar, die die dramatischen Grundideen sowie die tonalen und thematischen Grundpfeiler der Werke miteinander in Beziehung setzt. Bereits die acht Lieder für Thomas d'Urfeys Schauspiel *A Fool's Preferment* von 1688 sind sehr sorgfältig platziert und spiegeln damit die Grundthemen des Dramas wider. So stehen Nr. 1, 2 und 4 (die von unerfüllter Liebe handeln) in d-Moll, wobei Nr. 1 und 4 ausdrucksvolle Kleinsekundvorhalte verwenden. Ähnlich düster gehalten ist Nr. 3 „Fled is my love“, das eine Quinte höher in a-Moll gesetzt ist. Die anfängliche Molltrübung weicht einer helleren Klangwelt in strahlendem C-Dur in Nr. 5 und 6, die den geistig verwirrten Lyonel schildern, wie er den Himmel besteigt und zum Hundestern segelt. Der dramatische Höhepunkt dieser Szene wird durch Quartfanfaren und sequenzartig laufende Bassgänge untermalt. In den darauf folgenden Schlussgesängen Nr. 7 und 8 wechselt die Grundtonart von C-Dur zu dem in G-Dur stehenden komischen Duett Nr. 7 „Jenny, gin you can love“ und schließlich zu F-Dur in dem tänzerischen Lied Nr. 8 „If thou wilt give me back my love“. Bemerkenswert ist hier die motivische Ähnlichkeit zwischen der anfänglichen Vokallinie *c'-f'-g'-a'* von „If thou wilt“ und den Melodien in den vorhergehenden Nummern 5 und 6 (auf *g-c'-d'-e'* gegründet). Diese Beziehungen sind dramatisch gerechtfertigt, da Lyonel in Nr. 8 Pluto, den Herrscher der Unterwelt, anfleht, ihm seine Braut zurückzugeben: die Fortsetzung seiner ‚himmlischen‘ Bestrebungen aus Nr. 5 und 6.

Purcells etwa gleichzeitig entstandene Oper *Dido and Aeneas* aus den späten 1680er Jahren benutzt auf ähnliche Weise die Anfangstonarten c-Moll/C-Dur aus dem ersten Akt als Verbindungsglied zwischen dem düsteren f-Moll in Szene II/1 und dem abschließenden, elegischen g-Moll in Szene III/2. Auch hier werden die Quintbeziehungen durch subtile motivische Reminiszenzen unterstrichen. Bereits die beiden französischen Ouvertüren zu Beginn des ersten und zweiten Aktes mit ihren majestätischen punktierten Rhythmen weisen in den ersten Violinen und den Begleitfiguren in f-Moll den gleichen melodischen Höhepunkt auf (vgl. Notenbeispiel 1).

¹ Vgl. Martin Adams, *Henry Purcell: The Origins and Development of his Musical Style*, Cambridge 1995, S. 274: „an intimate relationship between musical and dramatic progress“.

a) I. Akt, 1: 5–7

b) II. Akt, 1. Szene, 14: 3–5

Notenbeispiel 1: *Dido and Aeneas*

Beiden Stellen gemeinsam ist der chromatische Abstieg zur Schlusskadenz, nämlich *f-es-d-c-H/B-As-G-Fis-F-Es-G-c* im ersten Akt (1: 7–12)², und *f-es-des-c-B-A-c-F* im zweiten Akt (14: 12–16, man beachte besonders die Terzgänge am Schluss!). Purcell verbindet hier Didos traurige Grundstimmung zu Beginn des ersten Aktes mit der Prophezeiung ihres Untergangs durch die Zauberin zu Anfang des zweiten. Zur Illustration des höfischen Prunks verwendet Purcell gern das strahlende, würdevolle C-Dur (Ende des ersten Aktes), ebenso für Didos Liebe und auch für Aeneas (II/1, 17 bzw. II/1, 18: 3). Besonders auffallend sind die Parallelen zwischen der anfänglichen c-Moll-Sphäre in Szene I/1 (vgl. Didos „Mean wretches’ grief [...] I pity his too much“ vor 7) und Szene III/2, wo Didos Anrufung des Todes als willkommenem Gast (III/2, 37) ebenfalls wie der Beginn des ersten Aktes in c-Moll gehalten ist. Ebenso eindeutige Parallelen kann man erkennen zwischen Didos Arien „Ah! Belinda“ (I, c-Moll) und „When I am laid“ (III, g-Moll). Beiden Stücken gemeinsam sind die fast identischen Basslinien um *c-h-g-as-es-f-g-G-c* (I) bzw. *g-fis-f-e-es-d-B-c-d-G* (III). Zudem erinnern die seufzenden Vokalpassagen im dritten Akt an das in g-Moll stehende Zwischenspiel „I languish till my grief is known“ aus Didos Arie im ersten Akt. Ähnlich affektvolle chromatische Stilmittel mit verminderten Quarten werden in beiden Szenen auch in den Kommentaren des Chors aufgegriffen, so besonders in „Grief should ne’er“ (I, 3 vor 3), „And shun the cure they most“ (III, 36: 6) sowie „Soft, soft“ aus dem Schlusschor in Szene III/2 (39: 13–14) (vgl. Notenbeispiel 2).

a) I. Akt, 3: 3

a) III. Akt, 2. Szene 36: 6–7

Notenbeispiel 2: *Dido and Aeneas*

² Alle Studierziffern in der Ausgabe der Purcell Society, bei Novello erschienen, werden hier *kursiv* gedruckt. Normale arabische Ziffern bezeichnen Taktzahlen, römische Ziffern Akte.

Als Gegensatz zu diesem affektgeladenen chromatischen Gestus dienen Purcell eine Reihe von diatonischen Vokalfanfaren als Symbole königlicher Macht und Prachtentfaltung. Im ersten Akt werden diese durch Belindas Ansprache „Empire growing“ begonnen (2: 6–7), bald jedoch von Dido zur Schilderung von Aeneas' Tapferkeit eingesetzt: „Whence could so much virtue spring? [...] What battles did he sing“ (6). Ein ähnlich martialisches Idiom in C-Dur findet sich im ersten Akt bei Aeneas' Eintritt (8) und zur Feier der bevorstehenden Vereinigung der beiden Liebenden („Pursue thy conquest, love“ 11). Diese beiden Motive kehren zu Beginn von Szene III/2 wieder, so bei Didos majestätischen Worten „Your counsel all“ (35: 1–2) und Belindas Ankündigung „See, Madam, see where the Prince appears!“ (35: 13–14). Im Übrigen werden sie auch während Aeneas' abschließenden Beteuerungen „By all that's good“ (35: 28) und „No, no, I'll stay“ (35: 46) wiederholt, bis zu Didos Höhepunkt „Away, away!“ (36: 53–54) – als ob die beiden Liebenden hier eine letzte neutrale Zusammenkunft versuchten.

Diese drei tonalen Zentren C, F und G bilden wichtige musikdramatische Symmetrien zwischen dem ersten und dem zweiten Akt (erste Szene) einerseits und dem dritten Akt (zweite Szene) andererseits, sie werden darüber hinaus von Purcell durch terzverwandte Klänge miteinander verbunden.³ Beispiele sind die Ober- und Unterterzen E und A in C-Dur/c-Moll, Oberterz F in D-Dur und Oberterz B in G-Dur. Oft werden e-, a- und d-Moll mit dem dramatisch (und auch tonal!) schwächeren Aeneas assoziiert (vgl. seine verwandten Vokalgesten im ersten Akt, 8: 8–12+10 und Szene II/2, 28: 11–13+20–21). Diese ausgeprägten harmonischen Verknüpfungen zwischen A, F, D und B werden noch untermauert durch ausgedehnte stilistische Parallelen innerhalb der Hexenmusik im zweiten und dritten Akt (jeweils erste Szene). Dies gilt besonders für zwei ähnliche Chöre in B-Dur: „Harm's our delight“ (II/1) und „Destruction's our delight“ (III/1) mit dem gleichen Anfangsmotiv *d''-es''-f''-d''*. Zudem ähneln sich die imitatorischen Schlusspassagen in den beiden Hexenduetten „But ere we“ (II/1, 20: 23–26, in d-Moll) und „See, see the flags“ (III/1, 31: 13–15, in B-Dur).

In seinem opernhafte Bühnenwerk *Dioclesian* (1690) zeigt sich wiederum Purcells ausgeprägte Vorliebe für quintverwandte Tonarten, so c-Moll/C-Dur–g-Moll–d-Moll in den vier einleitenden Instrumentalstücken und auch später im zweiten Akt (G/g–C/c/C), dritten Akt (c/C–d), vierten Akt (C–D) und fünften Akt (G–C/c–a–D/d–g/G–C/c/C). Wie in *Dido and Aeneas* werden mehrere dieser tonalen Hauptzentren mit bestimmten musikalischen Motiven und inhaltlichen Momenten des Dramas verknüpft: So stehen die zwei verwandten Sopran-Airs „What shall I do“ (III) und „Still I'm wishing“ (V) beide in d-Moll und benutzen vergleichbare Melodien um *f''-d''-e''* (beide Texte handeln von unerfüllter Liebe). Die letzten neun Takte in beiden Stücken weisen außerdem sehr ähnliche melodische Aufstiege auf: von *a'* bzw. *h'-cis''*, *d''*, *e''*, *f''*, *g''* und schließlich *a''*. Gleiches gilt für die in C-Dur stehenden Tänze *Dance of Furies* (II) und *Butterfly Dance* (IV). Beide werden von der Prophetin Delphia initiiert und beginnen mit 14 bzw. 15 eng verwandten, nahezu identischen Takten und ähnlichen Bassgängen, die um die

³ John Blows dramatische Masque *Venus and Adonis* aus den Jahren 1681–1683 verwendet einen ähnlichen Terzzirkel *C-a-F-d-g*, in welchem a-Moll und e-Moll oft Adonis symbolisieren (vgl. Aeneas bei Purcell). D-Moll wird für Adonis' Tod im dritten Akt eingesetzt (vgl. Aeneas' Hinweis auf Adonis' Tod in Purcells Szene II/2, 26, auch hier in d-Moll stehend). Vgl. auch Bruce Wood, „Only Purcell E're Shall Equal Blow“ in: *Purcell Studies*, hrsg. von Curtis Alexander Price, Cambridge 1995, S. 106–144, besonders S. 130 f.

Töne C–A–F–D–C–G kreisen und sich in langsam-schneller Zeitmaßfolge fortbewegen. Ausdrücklich erwähnt seien an dieser Stelle auch die drei zentralen wiederkehrenden Bässe in c-Moll im zweiten Akt „Since the toils“ (vgl. den abschließenden Bassabschnitt „With dances and songs“, wo der Sieg der Liebe über den Krieg gefeiert wird) und dritten Akt (instrumentale, kanonische Chaconne) sowie im fünften Akt (Schlussabschnitt: Liebesapotheose, „Triumph victorious Love“ mit dem Mittelteil „Thou hast tam'd almighty Jove“), der zu den absteigenden Viertelfiguren, raschen Achtelpassagen und fallenden Quintkadenzen der hier profilierten Chaconne aus dem dritten Akt zurückkehrt. Hier werden auch noch weitere Instrumentalmotive in C-Dur aus dem zweiten Akt wiederholt, und damit wird ein Zusammenhang zum gesamten Werk hergestellt. Erwähnt seien besonders die Terzgänge c''–e'' der Trompete (V, 35: 41), die Sechzehntel-Schleiferfigur d''–c''–d''–e'' (35: 48) und die zahlreichen punktierten Rhythmen und marschähnlichen Subjekte e''–f''–e''–f''–g'' (35: 57–60): alles stilistische Merkmale, die schon von der *Symphony* in C-Dur und dem Air „Let the soldiers rejoice“ aus dem zweiten Akt bekannt sind. Beide Abschnitte aus dem zweiten und fünften Akt verherrlichen Diocletians militärische Macht und seine mitfühlenden menschlichen Qualitäten in der Gestalt der allmächtigen Liebe. Eine weitere C-Dur-Reprise erscheint im Air „Let the graces“ (V, 21), das Motive aus dem *Chair Dance* des dritten Aktes in C-Dur aufgreift. Auch zwei weitere Szenen aus dem fünften Akt, nämlich die Trinkepisode und der *Canaries Dance*, werden in diesen reprisenartigen Prozess eingeflochten (vgl. Notenbeispiel 3).

a) *The Chair Dance* (III. Akt, 12: Violine I)b) Sopran Air *Let the graces* (V. Akt, 21: 3–5)

a) *The Chair Dance* (III. Akt, 12: 10–12, Violine I)b) Sopran Air *Let the graces* (V. Akt, 21: 11–13)

c) Trinkszene im V. Akt (27a: 34–35, Oboe I)

d) *Canaries* (V. Akt, 30, Violine I)

Notenbeispiel 3: *Dioclesian*

Als Ganzes erinnert *Dioclesian* mit seiner ausgeprägten Verknüpfung tonaler und motivischer Gesten sehr an *Dido and Aeneas*. Insbesondere gilt das für die abschließende *Masque* im fünften Akt mit seiner endgültigen Verherrlichung Diocletians und der reprisenhaften Verschmelzung früheren musikalischen Materials.⁴

Purcells nächstes großes Bühnenwerk *King Arthur* (1691) weist die zentrale Tonart C-Dur wiederum dem Helden Arthur zu, instrumental beginnend mit der *Symphony*, dann im Tenorsolo „Come if you dare“ am Ende des ersten Aktes (10). Hier soll besonders auf die imitatorischen Fanfaren (10: 80, g'–g'–g'–g'–g'–c''–d''–e''–f''–g'') hingewiesen

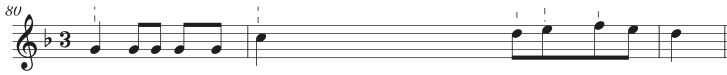
⁴ Vgl. Curtis Alexander Price, *Henry Purcell and the London Stage*, Cambridge 1984, S. 347.

werden, die an die Trompeten-Symphony in C-Dur in *Dioclesian* erinnern (II, 6a). Außerdem verbindet Purcell die *Symphony* in *King Arthur* mit dem Fugato-Hauptthema aus der in d-Moll stehenden *Overture* zu Beginn der *Second Music* vor dem ersten Akt, eine für *King Arthur* charakteristische Technik, da gerade dieses Werk oft rein instrumentale Beziehungen als strukturelle Grundpfeiler einsetzt (vgl. Notenbeispiel 4).

a) *Second Music's* erste *Overture*, 2: 20–22, Violine I

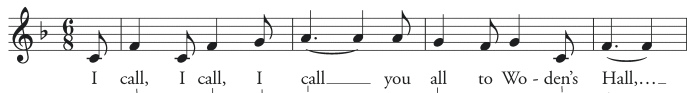


b) I. Akt *Symphony's* Trompetenfanfare bei F, 10: 80–82, freie Umkehrung von (a)

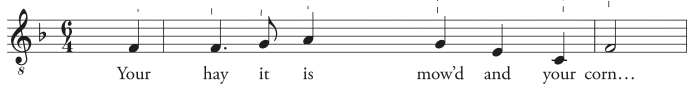


Notenbeispiel 4: *King Arthur*

a) Alt (I. Akt, 9: 1)



b) Tenor-Solo (V. Akt, 39)



c) Chor Sopran I (I. Akt, 9: 37)



d) Tenor-Solo (V. Akt, 39: 5)



Notenbeispiel 5: *King Arthur*

Wie im *Dioclesian* weist auch der abschließende fünfte Akt von *King Arthur* (der auch den König verherrlicht sowie Englands glanzvolle Zukunft beschwört) den gleichen harmonischen Verlauf wie der erste Akt auf (hier auf F–d–B–C konzentriert). Zudem wiederholt Purcell gewisse Hauptmotive im fünften Akt, die im ersten mit dem plagalen F-Dur (C: IV) und den heidnischen Sachsen verknüpft waren. Diese Motive werden nun

im fünften Akt in die hymnische Lobpreisung des englischen Landlebens verwandelt. Nach Curtis Alexander Price⁵ stellt diese dramatische Abfolge eine weitere Steigerung der Verknüpfung des Sakralen mit dem Profanen aus der Opferszene des ersten Aktes dar (vgl. Notenbeispiel 5).

Es bleibt hervorzuheben, dass die plagale F-Dur-Sphäre im fünften Akt von zwei Stücken in terzverwandten Tonarten eingeleitet wird: das melodienreiche Duett „Round the coast“ in a-Moll und das lebhaftes Trio „For folded flocks“ in d-Moll. Diese Ensembles sind geprägt von den auf Dreiklängen basierenden absteigenden Gesten e''-d''-c''-a' bzw. a-f-e-d: ein Motivkomplex aus dem in F-Dur stehenden Sachsenchor „Brave souls“ im ersten Akt (8). Ebenso kann man Venus' anschließendes Solo „Fairest isle“ (V, in B-Dur) auf Grimbalds graziöses Solo „Let not a moonborn elf“ im zweiten Akt zurückführen, welches zwar in A-Dur steht, aber von gewichtigen d-Moll-Passagen umrahmt wird. Beide Lieder beginnen mit zwei auf Dreiklangsbrechungen basierenden Takten, einem Terzschleifer in T. 3 und mit einer abschließenden fallenden Terzkadenz in T. 4. Außerdem weisen beide Stücke nahezu identische Phrasenendungen auf (II, 13: 6–7 und V, 40: 29–31) und betonen zudem die Obersekunde H (II) bzw. C (V) als sekundäres harmonisches Ziel (vgl. Notenbeispiel 6).

a) Grimbalds Baßlied im II. Akt, 13

Let not a moon-born elf mis-lead ye

b) Venus' Sopranlied im V. Akt, 40: 24–31

Fair-est isle, all isles ex-cel-ling;
Gen-tle mur-murs, sweet com-plain-ing;

c) Grimbalds Lied (Fortsetzung)

From your prey and from your glo-ry;...

d) Venus' Lied (Fortsetzung)

Seat of that plea-sure and of love...
Sighs that blow the fire of love...

Notenbeispiel 6: *King Arthur*

Purcells harmonische Disposition im fünften Akt um C-a-d-F-B wird schließlich durch zusätzliche Terzzyklen nach g-Moll/G-Dur und C abgeschlossen. Dieses Verfahren erinnert wiederum an die Terzbeziehungen in *Dido and Aeneas* und an die verknüpften Quintbeziehungen in Purcells Bühnenmusik zu *Amphitryon* (um 1690/91

⁵ Ebd., S. 314.

entstanden⁶), mit seiner Tonartenstruktur B–F–d–g–a–d. Von besonderem Interesse ist hier das letzte g-Moll-Duett im fünften Akt von *King Arthur* (41) „You say 'tis love“, seine einleitenden Abschnitte (41: 16–84) verwenden mehrere Varianten eines chromatischen, chaconneartigen Bassganges auf G–Fis–G–F–Es–D. Dieses ausdrucksstarke Thema und seine weitere Ausführung paraphrasieren die ausgedehnte *Passacaglia* aus dem vierten Akt „How happy the lover“, welche ebenso in g-Moll steht, die wiederum die Eröffnungs-*Chaconne* aus *King Arthur's First Music* frei verarbeitet (vgl. Tabelle).

<i>Chaconne</i> -Takte	<i>Passacaglia</i> -Takte	Bemerkungen
1–5	1–8	ähnliche punktierte Rhythmen und Achtelabstiege
8–16	8–17+45–49	ähnliche punktierte Rhythmen und Oktavimitationen
16–24	94–98+197–210	dichter kontrapunktischer Satz mit Gegenbewegungen; analoge Rhythmen mit punktierten Vierteln
25–40+113–120	33–41	vergleichbare ansteigende Skalen mit punktierten Rhythmen
49–56	90–94+106–110	Terz- und Sextparallelen, mit Sechzehntel-Rhythmen verknüpft
65–72	181–184+226–230+234–238	Hoketus-ähnliche rhythmische Echos

Tabelle: Vergleich der Höhepunkte aus der *Chaconne (First Music)* und der *Passacaglia* des vierten Aktes von *King Arthur*.

Wir haben bereits die mannigfaltigen musikdramatischen Beziehungen zwischen dem ersten, vierten und fünften Akt nachvollzogen. Aber auch der zweite und dritte Akt zeugen von symmetrischen Gegenüberstellungen mit den erwähnten Außenakten. So teilen die abschließende Schäferszene im zweiten Akt und die erotischen Versuchungen im vierten Akt das gleiche Hauptthema der lyrisch gestimmten Liebe, mit Betonung der Dominant-Tonarten G-Dur/g-Moll (II) bzw. g-Moll (IV). Dagegen ist die zentrale Cupido-Figur im mittleren dritten Akt engstens mit der Tonika C-Dur verbunden, und ihre dreiklangsartigen Motivgesten um g'–c''–e''–d''–g'' (20, 21, 23:1, 25, 26, 28 und 29) kehren bei den in C-Dur stehenden Hauptepisoden im fünften Akt wieder (so die zwei *Trumpet Tunes*, die *Symphony* und der Schlusschor „Our natives“), um König Arthur und Englands glorreiche Zukunft zu verherrlichen. Hier sei noch erwähnt, dass Purcell auch einige heroische Gesten aus dem ersten Akt zu Beginn des zweiten Aktes wiederholt, darunter die Trompetenfanfaren (I, 10: 100 bzw. II, 12) und der Chorrefrain „Come if you dare“ (I, 10: 34). Hier gilt es, die siegreiche, vorwärtsmarschierende britische Armee zu schildern (vgl. Notenbeispiel 7).

⁶ Vgl. Adams, S. 295. Eine ähnliche Verschmelzung von Terz- und Quintenspiralen findet sich auch in Purcells Bühnenmusik zu *The Rival Sisters* (1695; g–F–d/D–B–g) und *Timon of Athens* (ebenfalls 1695 entstanden; F/f–B–d–B–g–B–D).

a) Trompetenfanfare 1 im I. Akt, 10: 100–101 b) Oboe einleitung 1 im II. Akt, 12

c) Chorrefrain 'Come if you dare' im I. Akt, 10: 34–35, Sopran

d) Chor-Ausschnitt aus II. Akt, 15: 29–30, Sopran

'Come if you dare', our...
No gob - lin or elf shall...

Notenbeispiel 7: *King Arthur*

Man sieht also, dass *King Arthur* viele kompositorische Verfahren wie die tonal-motivische Koordination aus *Dido and Aeneas* weiterführt, das Endresultat erscheint hier aber noch homogener gestaltet, die rein instrumentalen Abschnitte als strukturelle Grundpfeiler.

In *The Fairy Queen* (1692–1693) entwickelt Purcell seine kompositorischen Absichten noch weiter. Wie im *Dioclesian* betont die tonartige Struktur Quintenzirkel um g-B-D in den instrumentalen Eröffnungen, gefolgt von c-F-g (erster Akt, 1693 hinzugefügt), C-Dur/c-Moll (II), g/G-d-G-C-g-d (III), D-Dur (IV) und g-d-C/c-G-C-g/G-C-F-C (V). Allerdings sind die Dominantsphären g-Moll/G-Dur im dritten Akt und zu Beginn des fünften Aktes stärker profiliert als in den entsprechenden Abschnitten des *Dioclesian* und stellen daher eine nachhaltigere Beziehung zwischen der Tonika C-Dur/c-Moll und ihrer Doppeldominante D-Dur/d-Moll her. Außerdem bestätigt Purcell seine letzte harmonische Spirale im fünften Akt von G zu C-F-C mit verbindenden Terzüberleitungen um G-e-a-F-C zwischen den Ziffern 53 und 57. Letztere Stelle erreicht ihren ausdrucksvollen Höhepunkt in Hymens in F-Dur stehender Episode „My torch indeed“. Diese zielgerichteten Terzketten, welche stark an *Dido and Aeneas* und den fünften Akt von *King Arthur* erinnern, stellen das Licht des neuen Hochzeitstages („new wedding-day“) dar: ein strahlendes Licht, das, musikalisch gesehen, schließlich durch die Auflösung in die zentrale Tonika C zum Ausdruck kommt. Aus größerer formaler Perspektive erinnern diese profilierten Terzgänge ebenso an die abschließenden Terzzyklen am Ende des vierten Aktes um D-a (Winter), D-h (Frühling), G-Dur (Sommer), e-Moll (Herbst) und wiederum a-Moll (wiederkehrender Winter). Übrigens erreichen auch diese harmonischen Verbindungen im vierten Akt ihren strahlenden Höhepunkt in einer Lobpreisung der Sonne als universale Vaterfigur („great parent of us all“). Dass Purcell der abschließenden plagalen Kadenz F-C am Ende des fünften Aktes große Bedeutung beimaß, sieht man auch an zwei parallelen Passagen in den vorhergehenden Akten. So steht „Now the maids“ im dritten Akt zuerst in F-Dur (anstatt dem späteren G-Dur), gefolgt von „When I have often heard“ in der Tonika C-Dur. Gleiches gilt für den erst 1693 hinzugefügten ersten Akt mit seiner Betonung der plagalen Beziehung zwischen c-Moll und F-Dur, ähnlich dem Beginn des ersten und dem Ende des fünften Aktes von *King Arthur*.

Dessen Merkmal einer tonalen Stabilität für größere Szenenkomplexe, ja ganze Akte hat auch auf den Entstehungsprozess von *The Fairy Queen* eingewirkt. Hier ist nämlich

der stimmungsvolle nächtliche zweite Akt auf C-Dur/c-Moll konzentriert, der lebhaft-komische dritte Akt dagegen (besonders in der späteren Fassung von 1693) auf g-Moll/G-Dur: ein quintbezogener, geschmeidiger Übergang zur heroischen Verherrlichung von Oberons Macht im vierten Akt, welche nach dem stilistischen Muster des vierten Aktes aus *Dioclesian* in strahlendem D-Dur vorgestellt wird. Diese subtilen Übergangswirkungen zwischen den einzelnen Szenen und Akten werden noch durch Purcells Verwendung von drei verwandten dreiklangsartigen Motivgruppen unterstrichen. Der erste dieser Komplexe besteht aus einem fanfarenartigen abschließenden Motiv aus der *Overture* zum ersten Akt in D-Dur, wiederholt in „When I have often heard“ (III, C-Dur), in der *Hornpipe* am Ende des dritten Aktes und im wehmütigen, herbstlichen „See, see my many colour'd fields“ (Ende des vierten Aktes, e-Moll) (vgl. Notenbeispiel 8).

a) *Overture* vor dem I. Akt, 5, Trompete I b) Sopranlied *When I have often heard* (III. Akt, 26)



c) *Hornpipe* im III. Akt, 29, Violine I d) Tenorlied im Herbst *See, see my many colour'd fields* (IV. Akt, 38, Violine I)



Notenbeispiel 8: *The Fairy Queen*

Der zweite Motivkomplex bringt die Oberterz als zweiten Ton und statt der Unterquarte die Oberquinte. Diese aufwärts strebende, dynamischere Dreiklangs-Metamorphose wird oft für anfängliche, auslösende dramatische Gesten eingesetzt, besonders zu Beginn des ersten und fünften Aktes. Sie ist gewöhnlich mit den Tonarten c-Moll und g-Moll verknüpft (vgl. Notenbeispiel 9).

a) Duett *Come, let us leave* (I. Akt, 6, Violine I) b) *Dance for the Followers of Night* (II. Akt, 18, Violine I)



c) *Prelude* und *Epithalamium* (V. Akt, 41+42, Baß)



d) *Monkey's Dance* (V. Akt, 49, Violine I)



Notenbeispiel 9: *The Fairy Queen*

Die dritte Motivgruppe ist ein freier Krebsgang des Komplexes in Beispiel 9 und kreist um die Stufen V–III–I (oder C-Tonika: G–E–C). Sie begleitet in der Regel endgültige tonale und dramatische Auflösungen. Dieser Komplex wird zuerst im lyrischen zweiten Akt („May the God“ und „One charming night“) vorgestellt. Seine höhepunktartigen Reprisen sind aber dem imposanten fünften Akt vorbehalten (vgl. *Entry Dance* und „Thus the gloomy world“, beide in C-Dur; „Yes, Daphne“ in c-Moll; „Hark! the echoing air“ in C-Dur und das letzte *Prelude* in G-Dur). Wie im zweiten Akt alternieren die Re-

prisen im fünften Akt zwischen C-Dur und c-Moll,⁷ vor der endgültigen Bestätigung in C-Dur und G-Dur (vgl. Notenbeispiel 10).

a) Altlied *May the God* (II. Akt, 11)



b) Secresys Altsolo *One charming night* (II. Akt, 16: 11–12)



c) Entry Dance (V. Akt, 44, Violine I)



d) Chinese (Alt): *Thus the gloomy world* (V. Akt, 46: 5)



e) Chinese (Alt): *Yes, Daphne* (V. Akt, 48: 3–4)



f) *Hark! the echoing air* (V. Akt, 51, Trompetensolo)



g) *Prelude* (V. Akt, 53, Violine I)



Notenbeispiel 10: *The Fairy Queen*

Purcell unterstreicht diese tonale Auflösung durch zwei Nummern mit wiederholten Bässen, nämlich „Thus the gloomy world“ und „Yes, Daphne“, ein Verfahren, welches an das abschließende romanescartige Bassfinale in *Dioclesian* erinnert

Bei näherer Betrachtung erscheint der fünfte Akt der *Fairy Queen* außerdem als eine groß angelegte Reprise der wichtigsten motivischen Gesten des gesamten Werkes. So erinnert das letzte *Prelude* (53) mit seinen raschen Tonwiederholungen sehr stark an die ähnlich gestaltete Musik des betrunkenen Dichters in F-Dur aus dem ersten Akt (7, „Scene of the Drunken Poet“) sowie an die Hexen aus *Dido and Aeneas* (II/1, 17 und 19). Ebenso gibt es Parallelen zwischen den 6/8-Rhythmen des Schlusschors „They shall be as happy“ (V, 59) und vielen vorausgehenden Tanznummern (vgl. den *Jig* im ersten Akt, 8, g-Moll; „Sing, sing while we trip it“ im zweiten Akt, 13b, in C-Dur sowie „Now the maids“ und *Dance for the haymakers*, beide aus dem dritten Akt und in G-Dur, 25 und 27). In eindeutiger Weise sind alle diese Tanzpassagen engstens mit der Gesamttonartstruktur C-Dur/g-Moll/G-Dur verbunden. Um diese beiden Tonarten kreist auch die harmonische Struktur des *Prelude* und Hymens Schlussgesang (54–56) am Ende des fünften Aktes. Mit der Abfolge G–e–a–F–C wird zugleich der Wechsel der Jahreszeiten aus dem vierten Akt wieder aufgegriffen, der auf einer ähnlichen harmonischen Sequenz basiert. In diesem Zusammenhang sei auch die *Plaint* zu Beginn des fünften Aktes erwähnt (43, d-Moll), die eng mit dem Lied „Next, Winter comes slowly“ (39, a-Moll) aus dem vierten Akt verwandt ist. Die chromatische Struktur beider Kompositionen mit ihren wiederholten Bassgängen wird im fünften Akt allmählich in die

⁷ Zu den tonalen Beziehungen zwischen dem zweiten und fünften Akt vgl. Robert Etheridge Moore, *Henry Purcell and the Restoration Theatre*, London 1961, S. 119.

diatonischere, romanescartaartige Basskonstruktionen von „Thus the gloomy world“ verwandelt.

Insgesamt stellt *The Fairy Queen* ein glanzvolles Beispiel für eine kompositorische Synthese dar, denn hier vereint sich die tonale Klarheit des *Dioclesian* mit den motivischen Reprise aus *Dido and Aeneas* sowie der subtilen formalen Symmetrie des *King Arthur*. Neuartig an *The Fairy Queen* ist dagegen Purcells Sinn für organische Steigerungen und abgestufte dramatische Effekte, die ihren Höhepunkt im vierten und fünften Akt erreichen.⁸

Purcells letztes großes musikdramatisches Werk *The Indian Queen* wurde wahrscheinlich im Juni 1695 uraufgeführt, fünf Monate vor dem Tod des Komponisten am 21. November 1695. Die abschließende *Masque* im fünften Akt wurde anscheinend von Purcells jüngerem Bruder Daniel für die nächste Aufführung in den ersten Monaten des folgenden Jahres fertiggestellt.⁹

Die tonale Struktur der *Indian Queen* erinnert wiederum an *King Arthur*, besonders die plagalen Fortschreitungen um F–C. Bereits die vier einleitenden Instrumentalsätze stehen alle in F-Dur, wie auch der Beginn des Opferchores „While thus we bow“ am Anfang des fünften Aktes. Dieser plagale Zyklus wird sodann von Daniel Purcells abschließender in C-Dur stehender *Masque* (mit kurzem Zwischenspiel in G-Dur/g-Moll für Hymen und Cupid) vollendet. Diese *Masque* verwendet die bekannten Dreiklangsmotive um *c'–e'–g'* aus dem Prolog; vgl. etwa die Anfangs-Vokallinien des Indianerknaben „Wake, Quivera, wake“ aus dem Prolog (7) mit den folgenden Textpassagen der *Masque*: Hymens „To bless the genial bed“ (34), das Basssolo „I'm glad I have met him“ (37), das Countertenor-Solo „Sound, sound, sound the trumpet“ (41), das Bassduett „Make haste“ (42) sowie der Schlusschor „Let loud renown“ (44). Dieser Chor erinnert ebenso stark an den lobpreisenden Chor „We come to sing great Zempoalla's story“ in C-Dur aus dem zweiten Akt (14b). Zudem gemahnen Cupids affektvolle g-Moll-Passagen in „The joys of wedlock“ (40: 6–8) und „Where virtue“ (40: 35–42) stark an Quiveras analoge g-Moll-Musik im Prolog („If there be“, 10). Außerdem wiederholt Purcell ein zentrales Orchestermotiv aus dem *Air* der *Second Music* (vor dem Prolog) in der gewichtigen *Trumpet Overture* des dritten Aktes (vgl. Notenbeispiel 11).

⁸ Die außergewöhnliche tonale und formale Klarheit in *The Fairy Queen* erinnert stark an italienische Barockvorbilder, wie auch Purcells ausgedehnte Verwendung von italienischen Ariengenres. Vgl. Claude Palisca, *Baroque Music*, Englewood Cliffs 1991, S. 252.

⁹ Vgl. Henry Purcell, *The Indian Queen*, hrsg. von Margaret Laurie (= The Works of Henry Purcell 19), London 1994, Einleitung S. xiii.

a) *Air* aus einleitender *Second Music* (3: 8–9, Violine I)



b) *Trumpet Overture* (III. Akt, 24, Trompetensolo)



Notenbeispiel 11: *The Indian Queen*

Aber auch die zwei Sopranlieder im dritten (A-Dur) und vierten Akt (a-Moll) sind offenbar melodisch entfernt verwandt: Beide Nummern betonen das Thema des Liebesschmerzes. Im Zusammenhang mit den hiermit verknüpften Violinenmelodien in A-Dur des *Act III Tunes* bzw. *Rondeau* (welches übrigens auch im 3/4-Takt steht) ermöglichen diese drei Stücke eine geschmeidige, terzbetonte harmonische Überleitung zu den F-Dur/f-Moll- bzw. d-Moll-Bereichen der Opferszene im fünften Akt (vgl. Notenbeispiel 12).

a) Luftgeists Sopransolo im III. Akt, 27



b) Orazias *They tell us* (IV. Akt, 29a)



a) Luftgeist (Fortsetzung)



b) Orazia (Fortsetzung)



Notenbeispiel 12: *The Indian Queen*

Zusammenfassend können wir feststellen, dass in Purcells Bühnenmusiken ein enger Zusammenhang zwischen dramatischem Konzept und tonaler Gesamtstruktur besteht. Obwohl gewisse Grundtendenzen unverkennbar sind (z. B. Quinten- und Terzspiralen um C-Dur/c-Moll und dessen modaler Molldominate g-Moll), variiert Purcell diese jedoch mit größter kompositorischer Phantasie. In *Dido and Aeneas* bemerkten wir eine besonders ausgeprägte bogenartige Symmetrie der Form zwischen den Eröffnungs- und Schlusssauftritten der Hauptheldin Dido, verbunden auch durch die absteigenden Terzspiralen. Letztere werden zudem durch die wiederholten Idiome für die Hexen bzw. für Aeneas miteinander verknüpft. In *Dioclesian* verwendet Purcell einen noch einheitlicheren Quintenzyklus um C–G–D sowie eine weitreichendere Reprise von Satztypus und früherem musikalischen Material in der abschließenden *Masque* des fünften Akts. Eine Variation dieses Verfahrens mag man in *King Arthur* erblicken mit seinen plagalen Reminiszenzen und Terzspiralen, die sehr an *Dido and Aeneas* erinnern. Auch hier finden sich nämlich ausgedehnte Korrespondenzen zwischen dem ersten und fünften Akt, die das zentrale Thema des Werkes widerspiegeln: den Übergang vom heidnischen Sachtum zur glorreichen Zukunft eines vereinigten, mächtigen England. In *King*

Arthur ist ein großräumiges formales Gleichgewicht zu beobachten im Unterschied zu den nur schwach ausgeprägten Symmetrien im *Dioclesian* (vgl. dort die verwandten Tänze im zweiten und vierten Akt). So kehren in *King Arthur* die martialischen Gesten des Königs vom Ende des ersten Akts am Anfang des zweiten Akts wieder, um die vorwärts marschierende britische Armee treffend zu schildern. Außerdem verbindet Purcell die pastoral-lyrischen Szenen im zweiten und vierten Akt auf harmonische Weise und entwickelt die tonalen Gesten Cupids im dritten Akt zu Englands patriotischen Gesängen in C-Dur im fünften Akt. Die instrumentalen Sätze, besonders die mit wiederholtem Bassfundament, tragen nachhaltig zur größeren Einheit der formalen Struktur bei.

In *The Fairy Queen* haben wir Purcells wohl gelungensten Versuch vor uns, eine einheitliche und zugleich organisch konzipierte, terrassenförmig angeordnete musikdramatische Architektur aufzubauen. Wenngleich die tonartliche Struktur des Werkes die klassische Strenge des *Dioclesian* wiederaufgreift, so erinnern die Terzspiralen im vierten und fünften Akt, die den Übergang der Jahreszeiten, von der Dunkelheit zum Licht, widerspiegeln, eindeutig an *Dido and Aeneas* und an *King Arthur*. Trotzdem bleibt *The Fairy Queen* innerhalb von Purcells Bühnen-CŒuvre einzigartig durch die Integration von tonalen und motivischen Gesten, besonders in den Schlusszenen des fünften Akts, die zu Purcells prächtigsten reprisenhaften Formen gehören.

Wie *The Fairy Queen* verbindet *The Indian Queen* die Quintenzyklen von *Dioclesian* mit der plagalen Betonung von *King Arthur*. Auch hier stützen die instrumentalen Teile und deren motivische Verknüpfungen die musikalische Gesamtarchitektur, besonders durch die Verbindungen zwischen dem *Second Music Air* und der *Trumpet Overture* im dritten Akt. Die anschließende Betonung von A-Dur/a-Moll und des terzverwandten F (oder die Tonika C: IV) wird außerdem durch die motivischen Parallelen zwischen den beiden *Airs* (Sopranlieder, in A-Dur bzw. a-Moll) im dritten und vierten Akt untermauert. Dieser Prozess, bei dem der entfernteste harmonische Modulationspunkt der Quintenzyklen durch verwandte Sopranlieder betont wird, erinnert übrigens wiederum an *Dioclesians* zwei in d-Moll stehende Sopran-Airs im dritten und fünften Akt.

Purcells Hervorhebung der großräumigen Formsymmetrie und des strukturellen Gleichgewichts erinnert an italienische Vorbilder. In der Einleitung der gedruckten Partitur des *Dioclesian* von 1691 betont Purcell, dass die italienische Musik Englands „bester Meister“ sei und dass seine Zeit zur „rechten Komposition“ („just composition“) hinstrebe. Sogar Purcells klare tonale Organisation und seine Vorliebe für verbindende Terzspiralen trifft man auch in der Musik seines italienischen Zeitgenossen Alessandro Stradella (1639–1682) an. Dennoch bleibt Purcells reife Kunst einzigartig in ihrer eminenten Fähigkeit, wiederkehrende motivische Gesten mit einer logisch konzipierten harmonischen Gesamtarchitektur zu verknüpfen, wie auch sein ausgeprägtes Talent für terrassenförmige Reprisen, welche die dramatische Struktur des jeweiligen Werkes direkt widerspiegeln.