

II.

Quellen zum Studium Händel'scher  
Chorwerke.

Dr. E. BERNOULLI, ZÜRICH.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY

ALS Quelle zum Studium Händel'scher Chorwerke kann tatsächlich so Mancherlei betrachtet werden, daß es im Rahmen dieses Vortrags geboten erscheint, aus der Fülle des Stoffes ein einzelnes Beispiel fester ins Auge zu fassen und schärfer zu beleuchten.

Ueber andere Domänen der Quellenforschung wollen wir nur eine flüchtige Umschau halten. Sie mag wenigstens eine Vorstellung geben von der Weitschichtigkeit der Arbeit, welcher Chrysander sein Leben gewidmet hat. Da sind von Interesse die Handexemplare von Händel's Sekretär Schmidt, weil sie mancherorts einen lebendigen Einblick in die je nach den Umständen etwas wechselnde Aufführungsart gewähren. So hat Händel die Posaunenpartien der ungefähr gleichzeitig (1738) entstandenen Oratorien „Saul“ und „Israel“ durch Schmidt hinter die Partitur als Appendix anfügen lassen; nur im „Halleluja“ der ersten Szene des „Saul“ sind sie (laut Vorwort der Ausgabe) ausschließlich von Händel, aber nicht von seinem Ammanuensis angegeben, Chrysander hat also mit gutem Grund die reichere Instrumentation als maßgebend angenommen und nur im genannten selbständigen Chorfinale des „Saul“ die Notation der Posaunen klein gedruckt.

Bei Jonathans Lied, womit er Saul anfleht: „O frevle an dem Jüngling nicht“, steht über dem Anfang im Handexemplar „Twice“ (der Text des zweiten Verses steht hinter den Noten) und in der Tat ist der dritte Vers bis zum Andanteteil in *d-moll* durchstrichen. Aehnlicherweise ist eine Arie Merabs, deren Rolle in der Chrysander'schen Neubearbeitung wegfällt, deshalb interessant, weil im Handexemplar wohl mit Händel's eigener Schrift am Schluß bemerkt ist: Fine senza da capo und dort das zuerst gesetzte Dal segno, das wohlgemerkt die Orchesterbegleitung fortließ, ebenfalls durchgestrichen ist.

Schließlich gehört hierher auch das Duett zwischen David und Michal: „Sein Ingrimme reizt mich nur zum Hohn“ — „Ach, teurer Freund, ich beb' um Dich“. Auch hier ist die etwas ausführlichere erste Fassung zu Gunsten einer um etliche Takte gekürzten bereits im Handexemplar aufgegeben.

Andernorts ist die von Schmidt abgeschriebene Partitur lediglich als Wegweiser ganz im allgemeinen zu begreifen. Oft fehlen Instrumentenangaben, wo sie nicht absolut nötig waren. Eine Stelle hat beinahe den Charakter eines telegraphischen Berichts. Im Rezitativ nach der „Sinfonie pour les Carillons“ steht nämlich direkt unter den Noten des letzten Wortes bereits die erste Baßnote *d* der abschließenden Cembalo-Akkorde. Chrysander hat begreiflicherweise in der großen Partitur statt dessen eine Fermate vorgezogen.

Um auch die Freiheiten in der Melodiewiedergabe durch ein Beispiel aus Schmidt's Handexemplar zu illustrieren, nennen wir David's Arie; „O Herr, Dein Lohn füllt mich mit Glück“. In einzelnen Wendungen ist hier eine tiefere Tonlage gewählt als die außerdem durch Händel notierte.

Außer den Handexemplaren Schmidt's geben da und dort Stimmhefte einzelner Instrumente Fingerzeige für die Art der Ausführung.

In den Heften für Violine und Oboe (aber nicht in denjenigen für Violoncell und Fagott) sind z. B. bei der Ouverture zu „Sosarme“ und „Arianna“ mit verblaßter Tinte Vor- und Nachschläge zu einzelnen Noten eingetragen. In alten gedruckten Einzelstimmen des „Ottone“ ist laut Vorwort (H. W. Bd. 66, Opern Bd. 12) bereits die tatsächliche Reihenfolge der ursprünglichen 4 Ouvertürensätze, von denen das erste Allegro ausgelassen und die Gavotte an den Schluß gestellt wurde, zu Aufführungszwecken festgelegt. Außerdem existieren von Händel selbst u. A. zu einer Arie der Theophane (Akt 3, Seite 6) autographe Winke, wie die Melodie etwa zu kolorieren und in ihren Gängen zu variieren sei. In der Partitur erscheint, beiläufig bemerkt, die Arie in *a*-moll und der höheren Sopranlage (vgl. S. 104 f.). Wir erwähnen dies, weil die Kenntnis der Händel'schen Opern, sowie ferner diejenige der Verzierungskunst, gegründet auf einer weiteren

Quelle, den italienischen theoretischen Werken und nicht minder auf der Schreibart mancher Kompositionen italienischer Meister, auch für die Chorpraxis keineswegs ohne Belang ist. Chrysander läßt z. B. den Chorsopran in „Messias“ am Schluß des Chors: „O du, die Wonne verkündet in Zion“ nicht einfach das letzte Wort: „erscheinen“ auf die Note  $\bar{a}$  singen, sondern löst das erste punktierte Viertel in eine kleine Koloratur auf (vgl. Seifferts Klavierauszug S. 24). In der „Deborah“ steigern die Vorschläge vor den einzelnen Noten des langausgehaltenen  $\bar{f}$  beim Ruf der Baalspriester: „O Ba-al!“ die Wildheit der taumelnden Raserei über einem ruhelosen Basso ostinato (vgl. H. W. XXIX S. 120).

Und da wir vorhin drei Opern Händel's herangezogen haben, so mögen auch seine Werke dieser Gattung als Quellen, nicht bloß für das eben erwähnte Vortragsverfahren, sondern auch hinsichtlich einer berechtigten Instrumentation wenigstens genannt sein.

Der „Cesare“ z. B. verzeichnet 4 Hörner bei einigen Chören und auf S. 54 der Partitur: Harfe, Viola da gamba, Theorba (eine zweite reicher figurierte Bearbeitung des betreffenden Instrumentalstücks giebt es ebenfalls). „Tamerlan“ nennt (S. 60): Cornetti.

Doch wir wollen damit nur sagen, daß die bekannten neueren Bearbeitungen Händel'scher Oratorien zwar die beste Absicht gehabt haben mögen, allein nicht genügend berücksichtigten, daß die sog. Dürftigkeit des Instrumentalkörpers sich oft aus Händel's eigenem Vorstellungskreise heraus natürlicher hätte speisen und kleiden lassen, als aus denjenigen anderer Komponisten.

Für eine dieser Auffassung entsprechende Ansicht darf außer dem, was Chrysander in großem Umfang geleistet hat, auch verwiesen werden auf Jahn's Worte, da, wo er Mozart's Bearbeitung Händel'scher Werke bespricht. Er schreibt: (3. Aufl. Bd. II, 464, 465) . . . . „Im allgemeinen bezeugen diese Bearbeitungen Mozart's neben der Sicherheit des Meisters in der Benutzung aller Mittel auch die größte Pietät für Händel. Ueberall ist der ernste Wille erkennbar, das, was ihm als das Wesentliche erschien, durch die neu angewandten Mittel kräftig zur vollen

Geltung zu bringen; nirgends tritt ein Bestreben hervor, die eigene Richtung und Kunst aufzudrängen, vielmehr das sorgfältige Studium der einzelnen Züge der neuen Bearbeitung aus Händel heraus und in seiner Weise zu entwickeln.....“

Aber weiter unten (466): Solotrompeter, wie zu Händel's Zeit, gab es nicht, so wurde versucht zu retten, was noch ausführbar war, wobei es ohne Umarbeitung nicht abgehen konnte. Aber auch ohne solche Veranlassung änderte er und ist in der instrumentalen Ausführung mancher Stücke gewiß über die Berechtigung hinausgegangen, welche man einem fremden Kunstwerk gegenüber allenfalls zugestehen kann....“

(467) Man darf nämlich nicht vergessen, daß Mozart diese Bearbeitungen lediglich für jene van Swieten'schen Aufführungen vornahm. Dabei übten der Geschmack des Unternehmers, überhaupt die äußeren Verhältnisse bis zu einem gewissen Grade ihren Einfluß aus. In keiner Weise darf man ihm den Gedanken unterschieben, als habe er Händel verbessern wollen....“ Weiter endlich:

(467) „Ebensowenig darf man außer Acht lassen, daß der historische Sinn, welcher ein Kunstwerk nur in der Gestalt, welche ihm der Meister gegeben hat, anerkannt und wiedergegeben wissen will, jener Zeit fehlte....“

Nach diesen ausführlichen Zitaten inbezug auf die wichtige Frage der Instrumentation kommen wir auf unser eigentliches Thema, die „Supplemente enthaltend Quellen zu Händel's Werken“.

Die sechs Hefte, die uns gerade vorliegen, enthalten Kompositionen verschiedenster Art, von vorwiegend italienischen Komponisten.

Beanspruchen sie schon an sich ein musikgeschichtliches Interesse, so war außerdem maßgebend für ihre Veröffentlichung der Umstand, daß eben in Händel's Schöpfungen, vielfach besonders in seinen Oratorien, sich mehr oder minder starke Reflexe seiner Bekanntschaft mit diesen Werken durch Chrysander nachweisen ließen.

Von des Hamburger Opernkomponisten Reinhard Keiser „Octavia“ (Suppl. No. 6) sehen wir hier schon deshalb ab,

weil darüber, wie Seiffert im Vorwort der Ausgabe mitteilt, ein bisher ungedruckter Aufsatz Chrysanders in dessen literarischem Nachlaß vorliegt.

Auf ein anderes Gebiet der Komposition würden uns die *Componimenti musicali*, für Klavier, von Gottlieb Muffat, (Suppl. No. 5) führen.

Auch sie hat Händel in einzelnen Tongedanken zum Teil für Oratorien verwertet, allerdings besonders viel für instrumentale Sätze derselben, sonst übrigens für selbständige Instrumentalkompositionen. Uns berührt in diesem Augenblick nur das mit *Vivace* überschriebene „Air“ (S. 139) etwas näher. Händel hat es im Marsch des „Judas Makkabäus“ verewigt, indem er mit unfehlbarem künstlerischem Instinkt die spielerigen Zwischentakte Muffat's gänzlich ausschaltete und gleich in den ersten Takt eine figurative Reminiszenz an das eben verklungene Siegeslied geflochten hat (H. W. 22 S. 189). Das Marschthema hat nun den Charakter gedrungester Kraft (siehe Notenbeispiel A, pag. 42).

Die Kammerduette von Gio. Carlo Maria Clari (Suppl. No. 4) übergehend, wenden wir uns noch rasch zwei kirchlichen italienischen Kompositionen zu, bevor wir zur Hauptsache gelangen. Es sind dies Erba's „Magnificat“ (Suppl. No. 1) und Urio's „Tedeum“ (Suppl. No. 2). Ueber letzteres hat Chrysander, lange vor seiner Neupublikation, eine ausführliche Abhandlung in den Jahrgängen 1878 und 1879 der von ihm redigierten „Allg. Musikal. Ztg.“ geschrieben und von bekannteren Oratorien, die aus diesen Quellen schöpften, sind auch in den Neuausgaben genannt: „Saul“ und „Israel“.

Da mag es von Reiz sein, zu erfahren, daß die vier Anfangstakte von Urio's Instrumentaleinleitung des ersten Chors die Anregung zum Carillonspiel der israelitischen Jungfrauen im „Saul“ gegeben haben. Chrysander's Worte dazu wollen wir gern wieder in Erinnerung bringen. Er sagt: „Händel hat die Figur von Grund aus umgebildet und ihr durch eine anscheinende Unregelmäßigkeit erst diejenige Gestalt verliehen, welche statt der drei gleichförmigen Takte Urio's eine wirkliche rhythmische Einheit bildet“. (Dann folgt ein Notenspiel und weiter:) „Dabei erscheinen die Sechzehntel nur

wie ein untergeordnetes Ornament der Violinen und Orgel, während die durchdringenden Carillons in lebhaften Achteln forttrippeln“ usw. Diese Sechzehntel rollen nämlich bei Urlo in einem viel massiveren Unisono der Violinen und Violoncellen vorbei.

Es mag auch Reiz haben, zu erfahren, daß z. B. das große Baßduett in „Israel“: „Der Herr ist der starke Held“ Elemente nicht nur aus einem Baßduett Erba's enthält, sondern auch aus der Violinbegleitung des Te-Deum's-Chores: „Te eternum patrem omnis terra veneratur“ (H. W. 16 S. 153). Ueber den Satz Urlo's bemerkt bereits Chrysander: Die zehn einleitenden Takte seien der Keim zum Baßduett. Aber, wie schon angedeutet, mit diesem rhythmisch-markanten Violinvorspiel (S. 20) ist weiter durch Händel ein lustig tänzelndes Oboenmotiv Erba's in dessen Duett: „Quia fecit mihi magna“ (S. 15, 16) fest verschmolzen zu einer geistvoll alternierenden Instrumentalbegleitung. In der neuen Fassung dient sie aufs Glücklichsie zur Schilderung einer trotzigen und zugleich fröhlichen, einer siegesfrohen Stimmung (siehe Notenbeispiel B, pag. 43).

Eine fernere Quelle in erster Linie für das Oratorium „Israel“ ist nun aber eine Komposition von Alessandro Stradella (Suppl. No. 3), bei deren Beschreibung wir uns einzig auf die Neuausgabe (1888) und die darin enthaltenen kurzen Angaben Chrysander's stützen. Sollten daher Bedenken gegen die und jene Einzelheiten unserer Auffassung sich regen, so hofft doch der Vortragende auf gütige Nachsicht rechnen zu dürfen.

Unter den Supplementen nimmt die „Serenata“ von Stradella durch ihren Inhalt ein besonderes kultur- und auch mit deshalb musikgeschichtliches Interesse für sich in Anspruch.

Wir dürfen dabei nicht etwa, wie bei Mozart und Beethoven, an eine Serenade für Streicher und Bläser denken, auch nicht an ein Ständchen des „Don Giovanni“ in Mozart's Oper.

Stradella's Serenata ist in der Form einer dramatischen Kammerkantate geschrieben und zwar beteiligen sich außer Streichinstrumenten und Cembalo drei Singstimmen, nämlich zwei Soprane und ein Baß. Diese Disposition wird Jedermann

sofort auffallen. Aber identifizieren lassen sich die beiden hohen Stimmen nicht; heißt es doch schon auf dem Vorsatztitel: „Serenata a 3 con strumenti“; und vertreten doch die Soprane ganz verschiedene Rollen.

Wir sagen: die Soprane, weil beide Gesangspartieen ursprünglich mit dem C-Schlüssel auf der untersten Linie, dem Diskantschlüssel, notiert waren. Bliebe also nur die Auskunft, im einen Fall einen Tenor anzunehmen, der doch sonst, zumal im 17. Jahrhundert, vorwiegend den C-Schlüssel auf der zweitobersten Linie vorgezeichnet hat.

Dem Historiker legt sich aber hier eine Erklärung nahe, welche zwar für die neuzeitlich verfeinerten ethischen Forderungen und Anschauungen etwas Anstößiges hat, aber keineswegs aus dem Bereich der Möglichkeit ausgeschlossen ist. Jahn äußert sich in seinem Mozart auch über diese Frage eingehend (I. 182): „Im Kirchenstaat war es seit Innocenz XI. 1611—1689 — Stradella lebte von 1645 bis 1682 — Frauen verboten, auf dem Theater aufzutreten; deshalb übernahmen Kastraten die Frauenrollen; der Reiz ihres Gesanges war so groß, daß bald allgemein auch neben den Sängern Kastraten auftraten. Ja in der Opera seria wurde regelmäßig der Hauptheld und erste Liebhaber von einem Kastraten dargestellt“.... „Die Kastratenstimme unterscheidet sich merklich auch von einer Frauenstimme“.... „Notwendig betrat im Kastraten nur der Gesangkünstler die Bühne. Daß eine solche Einrichtung sich über ein Jahrhundert erhalten konnte, zeigt, wie der Genuß am kunstmäßigen Gesange damals vor Allem den Vorrang behauptete“.... „Die Kastraten durften in keinem Theater, bei keiner Kirchenmusik fehlen“....

Bedenken wir überdies, daß selbst noch Händel für Sopran-sänger von europäischem Rufe, wie Senesino, Opernarien geschrieben hat, so wird man bei Stradella um so eher von einer Kastratenrolle reden dürfen, als der in der Serenata gelegentlich angedeutete szenische Hintergrund, sowie nicht minder einige Wendungen im Texte darauf hinzuweisen scheinen. Aus letzterem ergibt sich nämlich folgendes, was das Verständnis der Musik soll erleichtern helfen.

Nach einer breit auslegenden Sinfonia singt der „Canto solo“ zuerst in einem Seccorezitiv, dann in einer Arie sein Liebesleid und Liebesverlangen. Ja, in einem zweiten, sich anschließenden Gesang erschöpft er sich erst und vielleicht würde trotzdem gar noch ein dritter folgen, wenn ihn nicht der Baß recht unliebenswürdig unterbräche und ihn in einem Rezitativ mit anschließender Arie vor der „Schlange“ (serpe), dem „Basiliken“ (basilisco) warnte, welches Scheusal er durch sein „unvorsichtiges Geschrei“ (incaute strida) zu seinem eigenen Verderben zu wecken im Begriffe stehe.

Da — „öffnet sich das Fenster und die Dame erscheint“. Dies die Ueberschrift über dem folgenden Duett von Canto und Basso, worin sich die Beiden durchaus an Gesinnung gegenüberstehen. Jenem, dem Canto, waren die Augen der mit der Serenade Bedachten — sie werden unter allen erdenkbaren schwülstigen Bildern verherrlicht — schicksalsspendende Gestirne und er hatte geklagt, daß, wenn er sie nicht sehe, „aus der Sphäre seines Geschicks keine günstige Einwirkung zu verspüren sei und die lieblichen Himmelslichter nicht mehr kreisen“ (della sfera del mio fato l'intelligenza è immota\*), e l'amorose luci or più non ruota).

Dieser, der Baß, hatte das Gift der annoch schlummernden Schlange verabscheut und fürchtete alles Unheil vom Basilikenblick: „Wenn du den Basiliken, da er doch schläft, zu wecken suchst, wird sein gräßliches Auge deine tiefsten Qualen aufwühlen“. (Basilisco allor che dorme ridestar, folle, se tenti, la pupilla sua deforme, il centro t'aprirà, de' tuoi tormenti.)

Nun, da die Dame sich am Fenster zeigt, haben sich für den Canto „die Pforten des Himmels aufgetan“, dem Baß dagegen sind die Augen „Todesfackeln“.

Zuviel! Jetzt ergreift auch die Dame das Wort und fragt, wer ihre Ruhe und „die Dämmerlüfte“ (l'aure brune) störe. Auf die entsprechende Antwort der Zwei — der Canto er-

---

\*) Ich darf wohl einem Züricher Neuphilologen, Herrn Dr. Albert Baur, bei dieser Gelegenheit meinen Dank aussprechen für seine sachkundigen Winke auf sprachlichem Gebiet. So war ihm der Ausdruck: „intelligence des astres“ aus dem Französischen des XVI. Jahrhunderts geläufig im Sinn eben von „Astrologischer Einfluß“.

klärt: Un che... etc.; der Basso: Altri v'è che... etc. — daraufhin also erwidert die Dame: „Gebt euch Beide zufrieden, denn für den stolzen Flüchtling, und für den treuen Anhänger schreibe ich gleichen Urteilsspruch“ (Ambi datevi pace, ch' all' altier fuggitivo ed al fedel seguace, pari sentenza io scrivo). Beiläufig bemerkt, sind das die betreffenden Textstellen, welche die Annahme unterstützen, es handle sich neben dem Baß um einen Kastraten.

Die Sentenz der Dame ist in Form einer Da capo-Arie gegeben, deren erster und wiederholter Teil besagt: „Liebe ist immer gewohnt, sich vor dem Altar böser Grausamkeit niederzuwerfen und die Mißachtung [sc. der Liebe] pflegt strenge Schönheit [sc. schließlich] demütig anzubeten“.

Der Mittelsatz verkündet im Orakelton: „Geht nun zu suchen, wo ein Herz ist“ usw.

Wahrscheinlich soll durch die folgende Sinfonia ein Wendepunkt im Verlauf der Serenade bezeichnet werden, soll die Wichtigkeit der folgenden Gesangsnummern hervorgehoben, überhaupt Abwechslung ins Ganze gebracht werden.

Einer Arie der Dame mit voller Instrumentalbegleitung kommt jedenfalls beträchtlich mehr musikalische als poetische Bedeutung zu. Sie singt zuerst: „Meine unbewaffnete Brust versteht es nicht, nachzugeben; mit schwachen Kräften wird sie sich bezwingen“. Hierauf, mit kleinerem Accompagnement: „Es sind hohe Siege der weiblichen Tugend: ihren Ruhm auf Mißachtung und Liebe zu gründen“.

Damit ist die solistische Rolle der Dame beendet.

Der Sopransänger freilich läßt sich nicht entmutigen und versichert nun: „Ich will dennoch fortfahren, denn den Fuß aus den Schlingen der Treue zu lösen, das versuche ich nicht und will ich nicht; ich will dennoch fortfahren“.

Dann noch rascher: „Der Verstand zeigt stets der schönen Seele, sei sie geliebt oder verhöhnt, daß ihr standhafter Sinn sich nicht ändert; ich will dennoch fortfahren“.

Das empört den Baß und in einer Da capo-Arie wettet er: „Ich will nicht weiter fortfahren, denn im Reiche der Venus gab es nie einen Sieger ohne die Waffen des Trotzes; ich will nicht weiter fortfahren“.

Im Mittelsatz beruhigt sich die böse Laune vorübergehend zu einer moralisierenden Betrachtung: „Ein weiser Sinn wiederholt der Seele, daß auf dem schiefen Pfade der Liebe den strengen Blick zu wenden, sei es auf trauriges oder glückliches Geschick, ein Zeichen edler Tugend ist“.

Allein auch das Schlußensemble hält die schroffen Gegensätze aufrecht. Die Sopranstimmen singen: „O, wie deutlich sehe ich, daß es schlimm ist, die Frau zu verachten“. Der Baß behält das letzte Wort mit der Behauptung: „Sie zu lieben, ist schlimmer“.

In der Tat, eine derartige Serenade mutet uns seltsam an und der einzige Ausweg, sie als wirkliche Serenade aufzufassen, wäre, annehmen zu dürfen, daß das Ganze des neckischen Humors nicht entbehrt, ja vielleicht von ihm getragen wird. Dann käme man auf ein ähnliches Ergebnis, wie bei der sinnlich schönen und doch nicht allzutief innerlichen Musik von Mozart's „Cosi fan tutte“, was den Grundzug der Komposition betrifft. Eine solche Reflexion regt aber unwillkürlich eigentlich nur das Schlußterzett an, in seiner originellen und knappen und doch drastischen Form. In allen anderen Stücken der Serenade herrscht nach unseren Begriffen eine ganz einfache, unauffällige Klangsönheit.

Eher würde, wiederum vom Schlußensemble aus ins Auge gefaßt, der Text des Ganzen wie absichtlich geschraubt und stelzfüßig gefaßt erscheinen können. Freilich wollen wir uns über die durchschnittlichen lyrischen Ergüsse des XVII. Jahrhunderts kein Urteil gestatten und nun lieber die Partitur selbst ein wenig durchgehen.

Wie schon erwähnt, eröffnet eine weitausgesponnene Sinfonia die Serenade. Tatsächlich sind es drei zusammengehängte Sätze im  $\frac{3}{4}$ -, C- und im  $\frac{6}{8}$ -Takt, welchen ideell die Form der italienischen Ouverture mit ihrem von zwei Allegrosätzen flankierten langsamen Mittelsatze zu Grunde liegt.

Im ersten, glänzend gehaltenen Satz antworten sich an zwei Stellen das Concertino und das Concerto. Der zweite, energisch ausgeprägte ist zweiteilig, und in der Durchführung spielen die Chromatik, sowie das erste Motiv des ersten Satzes eine gewisse Rolle. Der dritte endlich bewegt sich

im Rhythmus einer Gigue, aber ohne das uns aus deutschen, z. B. Bach'schen Gigueen bekannte ansetzende Auftaktachtel. Wenn aber Spitta (J. S. Bach I 698 f.) sagt, die italienische Behandlung der Gigue gebe sich, im Unterschied von der deutschen, „wesentlich homophon, akkordisch begleitet vom Generalbaß und den übrigen Instrumenten“, so würde er vielleicht Stradella eine Art Mittelstellung zwischen Italienern und Deutschen haben zuweisen müssen. Eine Umkehrung des Themas ist bei ihm allerdings noch nicht konsequent durchgeführt. Dagegen stehen punktierte Viertelnoten immer wieder wie Marksteine am Weg der lustig hüpfenden Melodie.

Nun setzt der Canto mit einem Seccorezitativ ein, das nur um zweier tonmalerischer Koloraturen willen bemerkenswert ist. Auf dem Wort „distilla“ (ogni astro i lumi suoi ... distilla) senkt sich die Stimme plötzlich in einem Lauf von  $\bar{e}$  nach  $\bar{a}$ , um das „Herabträufeln“ des Lichtes zu versinnlichen. Und am Schluß, bei „non ruota“ wird zweimal die Drehung der Gestirne vor das innere Auge gezaubert durch eine umherwirbelnde Figur, zuerst von  $\bar{f}$ s ausgehend, dann in Crescendo-Steigerung eine Quarte höher, von  $\bar{h}$ .

Bei den anschließenden Arien ist der Tonsatz der zweiten der kunstvollere. Zwar ist die erste instrumental reicher ausgestattet; das Concerto grosso wechselt mit der durch ein Cembalo unterstützten Singstimme gefällig ab. Dieses Instrument ist, wohlgemerkt, nur durch eine Baßbegleitung gerade unter dem Canto, also über dem Concerto di Viole notiert, und pausiert stets, wenn letzteres mit dem Ritornell eintritt.

Anders beim kürzeren zweiten Gesang: „Cari lumi rimate mi“. Er hat keine Sonderbegleitung außer dem Concertino solo, aber, während der Baß unablässig vom ersten bis zum letzten Takte daherschreitet, begnügen sich die Violinen zunächst fast ausschließlich mit dem Echowiederhall dessen, was der Canto gesungen. Später intoniert die erste Violine eine melodische Wendung, welche dann von der Singstimme aufgegriffen und von der zweiten Violine wiederholt wird. Bei derselben Phrase ferner in tieferer Tonlage tauschen die Violinen ihre Führerrollen und bringen das ganze zusammen

mit dem Instrumentalbaß zu einem guten Ende. Ein feines Gewebe reizender Imitationen.

Das musikalische Bild ändert sich.

Nach einem vorbereitenden Rezitativ setzt eine Baßarie mit voller Orchesterbegleitung ein. Das Concerto malt hierbei in Einleitung und Schluß der Arie die zornige Stimmung des Sängers im allgemeinen; die Violinen des Concertino gewinnen ihre prägnant tonmalerische Begleitungsfigur aus dem ansteigenden Sechzehntellauf bei „ridestar“ und dem absteigenden bei „folle“. Man hört das giftspeiende Untier geradezu zischen, sieht es jäh auffahrend züngeln und da und dorthin zucken. Der Instrumentalbaß schließt sich den Zickzacklinien des Singbasses, überhaupt dessen wild erregter herausfordernder Weise an.

Solches Tosen mußte die Dame gehört haben. Sowie sie auf der Bildfläche erscheint, machen die Beiden, Canto und Basso, ihren verschiedenartigen Gefühlen Luft in einem Duett, dessen Begleitung indes auf das Mindestmaß von Aufwand, auf das Cembalo, beschränkt ist. Nachdem hierauf der bereits erwähnte Dialog im Rahmen des einfachen Seccorezitativs sich abgewickelt hat (die Sänger sind etwa unter dem Balkon der Dame stehend zu denken), folgt die „Sentenza“ in einer längeren Da capo-Arie, deren instrumentale Partie abermals das Concertino übernimmt. Im wiederholten Teil nehmen die Begleitviolin die Figuration der Singstimme auf und es entwickelt sich ein lebhaftes motivisches Wechselspiel. Der Mittelsatz:  $\frac{3}{2}$  zeigt ähnliche Struktur, wie die Arie „Cari Lumi“ in ihrem zweiten Teil.

Die zweite Sinfonia wird näher bezeichnet als: „concertata con il concertino della Dama de'due violini ed i crocchi suonano tutti assieme con le parti raddoppiate“. Das heißt doch wohl, daß der Komponist dem solistischen Concertino eine in bestimmtem Zahlverhältnis verstärkte Masse gegenübergestellt wünschte.

An dieses pomphafte Intermezzo reiht sich eine entsprechend reich, aber wohl ohne Stimmenverdoppelung instrumentierte Aria con il concertino della dama, ed il concerto delle viole, zudem in derselben Tonart *B-Dur* wie die Sinfonia: „Mio petto

innerme“. Das Concerto grosso leitet zwar die Arie ein, im Orchesternachspiel dagegen und auch in den Zwischenspielen alterniert es mit dem Concertino, so zwar, daß es seinen motivischen Gehalt aus dem Vordersatz des Arienthemas schöpft, das Concertino vorwiegend aus den figurativen Partien und dem Nachsatz.

Die Terzengänge der beiden Soloviolen halten dabei das Gegengewicht gegen die schönen vollstimmigeren Harmonien des Concerto. Diese wirken diesmal hauptsächlich durch die Chromatik, sowohl in der Prinzipalstimme als im Baß. Im letzten Fall dient der  $\frac{6}{5}$ -Akkord als Durchgangspfortchen.

Dem bedeutsamsten Abschnitt der Serenata geht ein kleiner Sologesang der Dame voraus, der darum merkwürdig ist, weil die erste Verszeile: „Son del valor donnesco alte vittorie“ als Seccorezitativ gehalten ist, während erst die zweite: „Sul disprezzo e l'amor fondar le glorie“, also gleichsam die Pointe, in eine kurze kolorierte Melodie ausläuft.

Wiederum greift das Concerto grosso ein mit einem sechzehntaktigen Ritornell in *C-Dur*. Es ergibt sich in der Violinstimme als das Hauptthema der Arie des Canto: „Io pur seguio“ wird auch nach derselben repetiert. Zur Arie „Ragion sempre addita“ steht es indessen, soviel aus der Partiturangabe ersichtlich, in keinem engeren Zusammenhang, obwohl deren größerer abschließender Teil abermals „Io pur seguio“ in ganzer Ausdehnung ist. Beidemale imitieren die zwei obligaten Violinen des Concertino streng den Gang der Singstimme, während der Baß oft taktelang auf dem Orgelpunkt *c* liegen bleibt.

Die letzte Baßarie „Seguir non voglio piu“ ist in ihrer Da capo-Gestalt schon an sich deshalb interessant, weil sie im wiederholten mit ruppigem Stakkato zu singenden und zu spielenden Teil, das volle Orchester mitsamt Cembalo in Anspruch nimmt (die Baßpartie desselben steht wieder notiert über dem „Concerto di Viole del primo e secondo crocchio con tutti gl'istrumenti raddoppiati). Der Mittelsatz hat, wie wir sahen, einen sentenziösen Anstrich und ist vielleicht deshalb in das einfache und altertümliche Gewand

eines schlicht rhythmischen Liedes gehüllt. Es erinnert ein wenig an die Form des Scherzi musicali von Claudio Monteverde und nur das Cembalo fungiert, in den Baßtönen vielfach unisono mit der Singstimme, als Begleitinstrument.

Aber dabei hat es eben sein Bewenden, bei dem gerne polternden Baß nicht. Endlich gelingt es ihm, in einem Terzett von nur 14 Takten den Canto und die Dame zu übertrumpfen. Er singt zwischenhinein: „amarla è peggio, è peggio, è peggio“ und den letzten Ton *g* fängt er auf. Die Soprane sangen „è male“ auf:  $\bar{a} - \bar{h} - \bar{g}$ . Der Baß setzt eben auf *g* ein mit *g*, das Wort „peggio“ erhält *a-A*, zusammenbetrachtet mit der Cembalobegleitung den Dominantakkord von *D-Dur* und unmittelbar darauf schließt das Cembalo die ganze Serenade mit dem *D-Dur*-Akkord.

Schlag auf Schlag sind sich die Hiebe zuletzt gefolgt in geradezu ergötzlicher Weise und das Notenbild wird es wenigstens begreiflich erscheinen lassen, wenn wir vermuten, es sei nicht Alles so bitterernst von Stradella gemeint gewesen. Ueberdies nennt Goldschmidt in seiner Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert ein Drama musicale burlesco: „Girello“, wozu Stradella den Prolog komponiert habe (I. 110).

Bei der Schlußnummer der Serenata müssen wir übrigens noch einen Augenblick verweilen. In der uns vorliegenden Chrysander'schen Neuausgabe sind nur zwei Singstimmen notiert außer dem Continuo — zu welchem u. A. auch eine Baßlaute mag herbeigezogen worden sein, wie wiederum Goldschmidt im Anschluß an Kretschmar und Adler bei einer Serenata von Cesti annimmt (I. 148).

Die Stimmen sind „Canto“ und „Basso“ und unter dem Wort „Canto“ ist in kleinerem Druck in Klammern noch das Wort („Dama“) beigefügt. Irgendwie wird Chrysander wohl auf den Angaben der Originalhandschrift fußen, wenn sie nicht selbst diese Notiz giebt. Allein identisch sind Canto und Dama ja nicht, wie wir glauben nachgewiesen zu haben. Außerdem ist es an sich naheliegend, als gesanglichen Schluß der Serenata à 3 ein Terzett anzunehmen. Nach unsern Begriffen freilich ist es keines; denn die beiden Soprane gehen

unisono. Daraus erklärt sich die Bezeichnung als Duett in der Inhaltsangabe des Supplementheftes. Sollte nun nicht eben die verschiedene Klangfarbe der Stimmen, auf die schon Jahn aufmerksam machte, als Ersatz für die Hörer des siebzehnten Jahrhunderts gegolten haben? Zumal eigentlich nur der Baß von Anfang bis Ende sich als garstig oppositionelles Element erweist?

Wir kämen jetzt zur Schlußfrage: Inwiefern hat Händel diese Quelle verwertet? Von 15 Nummern der Neuausgabe fallen nicht weniger als 6 für das Oratorium „Israel“, 1 für den „Messias“ und das Gelegenheits-Oratorium irgendwie in Betracht.

Freilich ist selbstverständlich von sklavischer Nachahmung keine Rede. Aus dem Duett von Canto und Basso ist nur ein kleines, durch Stradella in scharf geprägter Form wie ein augenblicklicher Ausruf zu Beginn verwendetes Motiv von Händel in genialster Weise umgedeutet, als Motiv eines Schreckens, bei dem das Blut starrt und der Atem stockt. In „Israel“ bildet es den hochdramatischen Kern des gewaltigen Chors: „Das hören die Völker und sind erstaunt“ — (an der Stelle, die genau dem Sinne nach übersetzt, lautet: „vergehn vor Angst“ = shall melt away). Die Orchesterbegleitung des Hagelchors nährt sich, auf das Thema betrachtet, zu einem großen Teil 1. aus dem ersten Satz der Eröffnungssinfonia; 2. aus dem orchestralen Teil der tobenden Baßarie: „Non voglio più“. Aber wie fest sind diese Steine im Riesenbau des Händel'schen Werkes verkittet (H. W. 16, S. 41 und S. 51 (siehe Notenbeispiel C, pag. 44). Die zweite Sinfonia und ihre Verwendung für den Fliegenchor können wir hier übergehen, und wollen uns an einem andern Beispiel zu vergegenwärtigen suchen, wie bei Händel sogar ein noch engerer Anschluß an sein Vorbild Stradella doch einfach entspringt aus der Freude, aus einem bereits vorhandenen brauchbaren Stoff etwas Neues zu formen.

Der Mittelsatz der Da capo-Arie der Dama: „Ite dunque cercar“ gliedert sich, so kurz er ist, in zwei melodische Phrasen, deren eine, nur vom Cembalo unterstützte, und gleichsam auf das Folgende vorbereitet, während die andere

von den obligaten Violinen in ihrer eigenen Tonlage genau imitiert wird. Also: je dreimaliger Stimmeintritt im Abstand von 2 Takten Pause. Tonart ist hierbei mit moderner Bezeichnung: *c-moll*, dann *g-moll*.

Händel stempelt ohne Präliminarien einfach die zweite Phrase, mit deren ersten Tonart als Norm, zu einem regelrechten fugierten Chor um, dessen vier Stimmen im Gesamtumfang zweier Oktaven beim selben regelmäßigen Pausenabstand nacheinander eintreten. Regelmäßig ist die Satzbildung auch insofern, als beim erstenmal der Baß beginnt und darauf Tenor, Alt und Sopran folgen; beim zweiten und drittenmal verfährt Händel umgekehrt. Stradella hatte, an früher Gesagtes zu erinnern, die Anordnung: bei *c-moll* Violine 1, Singstimme, Violine 2; bei *g-moll* Violine 2, Singstimme, Violine 1. Wie ist doch im Chor Alles, was bei Stradella triebkräftiges Leben in sich barg, zu wohlgegliederten Proportionen emporgewachsen!

Von dem Da capo-Teil der eben genannten Arie: „Amor sempr' è avvezzo prostrarsi“ sagt Chrysander im Inhaltsverzeichnis, er sei benutzt im „Messias“ und später zu der Sopranarie und dem Chor des Gelegenheitsoratoriums: „Beweis — Hört Rat, hört endlich Rat“. — Während in den bisher beleuchteten Beispielen das motivische Material deutlich erkennbar zutage lag, muß es hier aus größerer Tiefe ausgeschachtet werden, wenigstens, sofern wir an den „Messias“ denken. Der Umwandlungsprozeß ist überhaupt ein merkwürdiger. Denn der „Messias“ ist um einige Jahre früher entstanden, als das Gelegenheitsoratorium. Und dennoch enthält nur letzteres das Arienthema von Stradella unverblümt.

Weiter giebt es uns einen Wink, wo denn im „Messias“ die Arie nachklingen soll, nicht bloß durch mehr oder weniger verschleierte Andeutungen, sondern durch die ganze Anlage seines hier in Frage kommenden Satzes. Sie ist es, welche das Ohr schärfen hilft, daß wir auch im „Messias“ eine in idealste Sphären entrückte Melodie italienischen Ursprungs, befreit von Erdenresten, zu erkennen vermögen.

Die letzte Note der Sopranarie in Occasional Oratorio (H.W. 43, S. 69 ff.) greift schon über in den unmittelbar anschließenden

Chor auf dieselben Worte und auf dasselbe Thema, genauer: in dessen Vorspiel. Die entsprechende Form kennen wir im „Messias“ nur in der kostbaren Tonschöpfung des ersten Teils: „O du, die Wonne verkündet in Zion“ (Seiffert: S. 16 u. 21 ff.). Was hier direkt von Stradella's Einfluß wahrnehmbar ist, beschränkt sich freilich auf recht wenig. Er läßt das Instrumentalvorspiel, sowie auch die Singstimme (über dem Wort „Amor“) mit einem Quintensprung von  $\bar{f}$  auf  $\bar{c}$  einsetzen, dann mit einem Quartensprung von  $\bar{c}$  auf  $\bar{f}$  z. B. fortfahren (S. 28). Aber wieviel selbstverständlicher klingt der Ausruf: „O du“ bei Händel, der mit denselben Intervalltönen, teilweise in umgestellter Lage, zu einer prächtig hin und her sich schwingenden Weise frei ausholt. Auch die schlichtere rhythmische Fassung des Themas und doch wieder, im  $\frac{6}{8}$ -Takt, der Wechsel zwischen einem Viertel und einem Achtel, worauf die weiteren Achtel folgen (bei Stradella entspräche dem im  $\frac{3}{4}$ -Takt: eine Halbnote mit folgenden Vierteln), alles deutet auf höchste künstlerische Abklärung im Formenbilden. Und mag auch die Melodie Stradella's in einzelnen Wendungen schon an und für sich gefällig wirken, sie ist doch erst durch die geniale Künstlerhand des deutschen Meisters von jeglicher Schablone losgelöst (siehe Notenbeispiel D, pag. 44).

Daß die betreffende Serenadenarie Stradella's Händel vorgeschwebt hat, sowohl beim Occasional Oratorio, als auch eben bei Arie samt Chor aus dem „Messias“: „O du, die Wonne“, dafür übrigens noch zwei weitere Belege.

1. Hängt ein Gang der Violin- und Baßbegleitung (S. 72 Takt 4 und 5) im Chor innerlich zusammen mit der durch weihévollé Töne verklärten Stelle des Chores im „Messias“: „Die Herrlichkeit des Herrn“ (siehe Notenbeispiel E, pag. 45).

2. Kennen wir in der Arie des Gelegenheitsoratoriums die Tonphrase von Takt 19 *ff* vor dem Schluß (H. W. 43 S. 70); sie lautet im „Messias“ fast gleich zu den Worten „geht auf“ usw., wo dieselben zu einem groß ansteigenden Melisma gesungen werden (siehe Notenbeispiel E<sup>I</sup>, pag. 45).

Im Gegensatz zu dem eben beobachteten Verfahren Händel's endlich sind wieder ganz offenkundig die beiden Arien des Canto „Io pur seguirò“ und „Ragion sempre addita“ in einen

hochbedeutenden Chor umgestaltet, wo die ohrenfälligste klarste Polyphonie mit wuchtig kurzen, homophonen Zwischensätzchen aufs glücklichste gepaart ist.

Vor allem ist die Entlehnung Händel's offensichtlich in dem Teil, welcher nach einer nur 6-taktigen Orchester- und Choreinleitung zu dem Text: „Doch mit dem Volk Israel“ gleich fortfährt: „Zog er dahin gleich wie ein Hirt“. Allein, obschon die Reihenfolge der beiden Ariensätze Stradellas durch Händel bei seiner Verschmelzung zweier Bestandteile in die Choreinheit beibehalten ist, klingt das Ganze doch nicht friedlich pastoral aus mit den Tönen des „Io pur seguirò“, sondern im Rhythmus des zweiten fugierten Themas von: „Er führte sie aus mit Silber und Gold“; es ist ange-regt durch Stradella's Thema zu „Ragion sempre addita“. Im Rhythmus dieses in eine höhere Existenz eingegangenen Themas klingt, sagen wir, der Satz aus; denn nur noch durch nebeneinandergestellte majestätische Akkorde, welche an den Glanz venetianischer Kirchensonaten gemahnen, wird eine grandiose Wirkung erzielt.

Werfen wir, bevor wir schließen, noch einen kurzen Blick auf die beiden Bestandteile des Händel'schen Chores. Durch die Partie: „Doch mit dem Volk Israel zog er dahin“ etc. flimmert ein Orgelpunkt auf *G c d* (Stradella begnügt sich mit einem solchen auf *c*), — wie ein wunderbares helles Licht durch eine endlose bewegte Schar hin.

Reminiszenzen an den figurativen Teil dieses ersten Themas von Stradella finden wir verwoben in das melodisch biegsamer gestaltete Thema, von „Ragion sempre addita“, das nun zu einem munter fließenden Fugenthema geworden ist. Ob nicht ein verändertes Tempo auch bei Händel in den beiden Teilen seines Chorsatzes den Eindruck steigern würde, wollen wir nur fragen im Hinblick darauf, daß bei Stradella die beiden Arien überschrieben sind:

„Io pur seguirò“ mit: Aria allegro,

„Ragion sempre addita“ mit: Aria presto.

Nach allem ergäbe sich für ein unbefangenes geschichtliches Urteil, daß selbst bei stofflicher Abhängigkeit die geistige Unabhängigkeit Händel's wahrlich groß genug ist,

ihn vor dem Vorwurf bloßer Nachahmung oder gar unerlaubter Benutzung fremden Eigentums zu entlasten.

Chrysander schreibt im Vorwort zur Ausgabe von Muffat: „Dieses Verfahren, vorhandene eigene oder fremde Tonsätze als Modell und Material zu verwenden, war bei Händel nicht ein zufälliges, sondern ein grundsätzliches und durchdringt seine gesamte Komposition“.

Und erinnern wir uns, wie nicht zum mindesten in dem zuletzt betrachteten zweiteiligen Chor die ganze künstlerische Atmosphäre durchaus rein geworden ist, so wird uns die Serenata Stradella's als eigenartiges Werk umso wichtiger bleiben, je weniger wir vergessen, wie der Genius Händel's ihr Edelmetall von Schlacken befreit hat.



A

Gottlieb Muffat: Componimenti musicali

Vivace.

Air.

Musical score for Gottlieb Muffat's "Air" in G major, 3/4 time, marked Vivace. The score is in treble and bass clefs. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The piece concludes with a double bar line and the word "etc."

Händel: Marsch in „Judas Maccabaeus“

Corno 1.2.

Viol. 1.2.

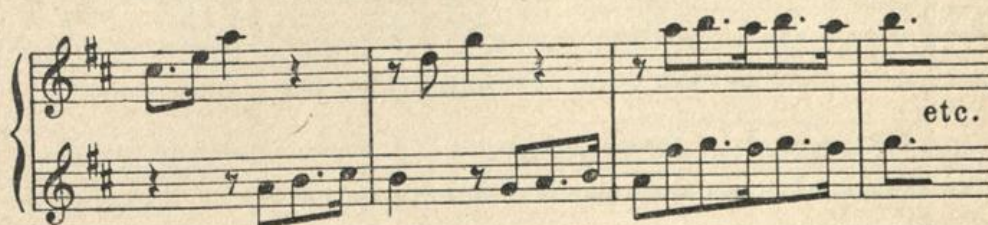
Musical score for Handel's "March in Judas Maccabaeus" for Horns and Violins. The score is in treble clef. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The piece concludes with a double bar line.

B

Urrio: Tedeum.


Viol. 1. 

Viol. 2. 



etc.

Erba: Magnificat.

Oboe 1.2. 

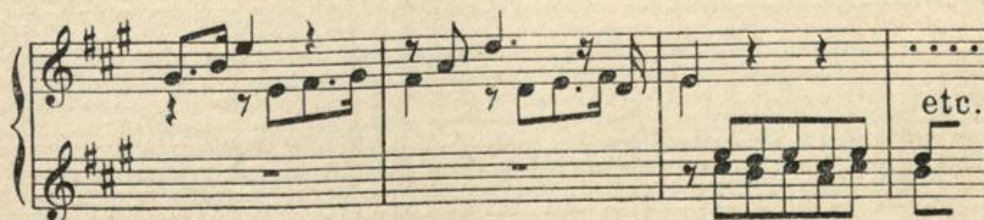


etc.

Händel: „Israel“

Viol. 1.2. 

Oboe 1.2. 



etc.

C

## Händel: „Israel“

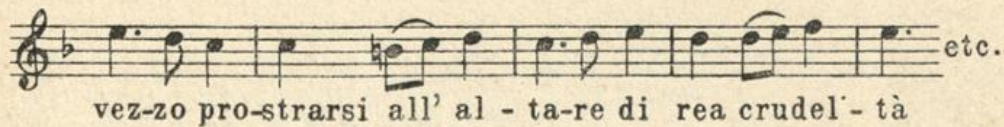
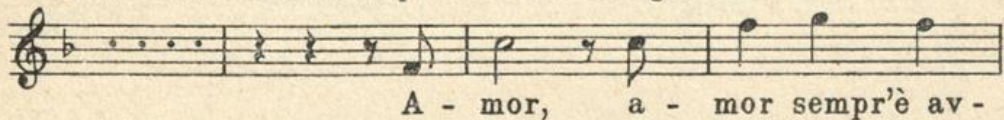


C pag. 39

D

## Stradella: „Serenata“

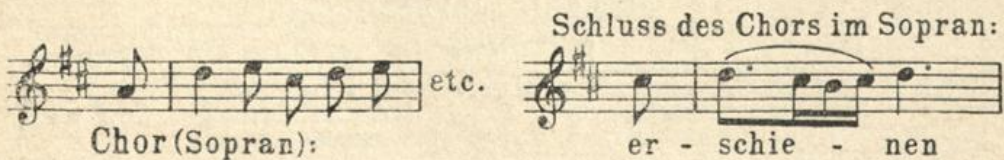
Aria con istrumenti da parte distinti dagli altri.



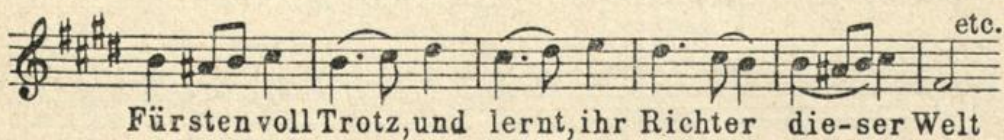
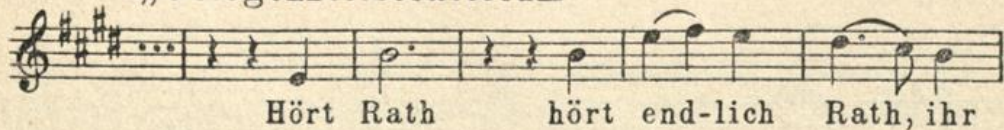
## Händel: „Messias“ (Seiffert: Klavierauszug)



Alt (Arie): O Du, die Wonne ver - kün-det in Zi - on



## „Gelegenheitsoratorium“



# E

## „Messias“ S. 58. (H.W. 45)

Viol. 1.

Viol. 2.

Chor:  
(Alt.)

Die Herrlichkeit des Herrn \_\_\_\_\_  
s. auch die Violinbegl. der Arie.

## „Gelegenheitsoratorium“

Viol. 2.

Bässe.

# E<sup>1</sup>

## „Messias“ S. 54.

Die Herr-lich-keit des Herrn \_\_\_\_\_ geht  
auf \_\_\_\_\_ geht auf, \_\_\_\_\_ geht auf, \_\_\_\_\_ geht

## „Gelegenheitsoratorium“

Ye kings a \_\_\_\_\_ verse, ye jud-ges, be taught  
ihr Für-sten voll Trotz, ihr Rich-ter, lernt

