

Handwritten signature: Johanna Backhaus

Mut für die Adresse
Pouze pro adresu

Correspondenz-Karte
Korespondenční listek

Händel

Chrysander



*Bergedorf
Hamburg*

Handwritten note: Johanna Backhaus

(Bohm.)

**Das »Individuelle« im künstlerischen Vortrag
Chrysander und die Aufführungspraxis von Händels *Deborah*
Johanna Backhaus**

Das »Individuelle« im künstlerischen Vortrag

Chrysander und die Aufführungspraxis von Händels *Deborah*

Johanna Backhaus

Es wäre uns im hohen Grade werthvoll, wenn wir bei dieser Aufführung dem durch die bedeutungsvollen Mainzer Händelaufführungen gegebenen Beispiel folgen könnten und den Versuch machen dürften nach den von Ihnen aufgestellten Principien zu verfahren.¹

So erbittet der von 1890–1907 als Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf wirkende Julius Buths bei Friedrich Chrysander dessen bearbeitetes Notenmaterial von Händels Oratorium *Deborah* (HWV 51). Der in Hamburg-Bergedorf befindliche Teilnachlass von Chrysander enthält Julius Buths'² Briefe, in denen er mit Chrysander bezüglich der am 3. Dezember 1896 stattfindenden *Deborah*-Aufführung des Städtischen Musikvereins korrespondiert. In seinem Brief legt Buths seine künstlerische Auffassung zur praktischen Umsetzung des Oratoriums dar. Dabei bezieht er sich auf die *Deborah*-Aufführung im Rahmen des Mainzer Händelfestes im Sommer 1895 unter der Leitung von Fritz Volbach. Chrysander hatte für diesen Zweck eine auf dem Band seiner Händel-Ausgabe³ basieren-

de praktische Bearbeitung angefertigt, deren Notenmaterial zu diesem Zeitpunkt allein im Selbstverlag vertrieben und nur ausgewählten Musikern zur Verfügung gestellt wurde.⁴

Die Buths-Korrespondenz erlaubt einen direkten Zugriff auf aufführungspraktische Fragestellungen in Chrysanders Umfeld. Darüber hinaus lässt die Auseinandersetzung mit den Händel-Bearbeitungen eine Annäherung an Chrysanders Händel-Verständnis zu. Es wird deutlich, dass die allgemein hin als Lebenswerk bezeichnete Gesamtherausgabe von Händels Werken nur den Grundstein für die folgende praktische Musikpflege legen sollte. Ein Verständnis, in dem sich das Werk nicht im Notentext, sondern im Moment der musikalischen Umsetzung realisiert. So bilden der Entstehungskontext, der Notentext und die sich daraus ableitbaren Bedingungen für die Aufführungspraxis den Mittelpunkt der folgenden Betrachtungen.

¹ Brief von Julius Buths an Friedrich Chrysander, Düsseldorf, 27. Juli 1896 (in Privatbesitz).

² Insgesamt befinden sich von Julius Buths sieben Briefe und eine Postkarte zwischen dem 27. Juli 1896 und dem 21. November 1896 im Nachlass. Chrysanders Antworten sind nicht erhalten und können nur anhand von Buths' Schreiben rekonstruiert werden.

³ Georg Friedrich Händel, *Deborah. Oratorium*, Partitur, hrsg. von Friedrich Chrysander, Leipzig 1869 (Georg Friedrich Händel's Werke. Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft, 29).

⁴ »Es ist ein günstiger Umstand, daß alles hier in Betracht kommende Material als mein Eigenthum ohne meine Einwilligung nicht aufgeführt werden darf, weshalb auch die Möglichkeit gegeben ist, die Werke für gewisse Aufführende zu monopolisieren.«, Brief von Friedrich Chrysander an Hans von Bülow, Bergedorf, 15. Januar 1891, zitiert nach: Bernd Baselt, »Friedrich Chrysander und Hans von Bülow – Eine Dokumentation«, in: *Händel-Jahrbuch* 15/16 (1969/1970), S. 133 f.

I. Das Mainzer Händelfest und ein neues Aufführungsideal

Chrysander und Volbach hatten für das Mainzer Händelfest die Oratorien *Deborah* und *Hercules* ausgewählt, die eine aufführungspraktische Reform einläuten sollten.⁵ Die neue Art der Händel-Praxis richtete sich gegen ein ästhetisches Lager, mit dem sich Chrysander – aber auch Freunde wie der Bach-Forscher Philipp Spitta – seit den 1870er Jahren in einem erbitterten öffentlichen Streit befand. Zu den prominentesten Wortführern gehörten Robert Franz, Julius Schäffer und Eduard Hanslick, die den stark historisch-philologisch orientierten Musikforschern Purismus sowie eine theoretisierte, fernab von jeglicher künstlerischen Praxis und Ästhetik orientierte Vorgehensweise vorwarfen. Die Hauptstreitpunkte drehten sich im Wesentlichen um die Art des Akkompagnements (Instrumentenwahl und Aussetzungsregeln) sowie die Vorgehensweise bei Streichungen oder Umorchestrierungen. Die wenig schmeichelhaften schriftlichen Wortgefechte⁶ führten unweigerlich zu einer Aufspaltung in ästhetische Lager.⁷ So verwundert es nicht, dass Chrysander

bei seinem Vorhaben, die Oratorien auf Basis der eigenen neuen Bearbeitung zur Aufführung zu bringen, auf höchste Kontrolle setzte. Er hielt es aufgrund der strittigen Lage für unabdingbar, im Vorfeld persönlich mit den Solisten zu arbeiten, auch wenn er dabei mit Widerstand rechnete.⁸ »Es ist auch nicht anders zu erwarten, da es sich um etwas gänzlich Unbekanntes handelt, welches nun durch Jemand gebracht wird, dessen musikalisches Ansehen in den betreffenden Kreisen durch ein plausibles Lügengewebe seit Jahrzehnten geflissentlich unterwühlt ist.«⁹ Die Mainzer »Musteraufführungen«¹⁰ waren folglich das Produkt von Grundsatzdebatten und der Versuch, über stabile Netzwerke der eigenen ästhetischen Idee zu öffentlicher Legitimation zu verhelfen.

Da Chrysander davon ausgehen konnte, dass die Aufführungen auf Ablehnungen stoßen würden, legte er im offiziellen Einladungsbrief Wert auf eine korrekte Darstellung der Prämissen. Die ursprüngliche Formulierung: »Zum ersten Male werden hierbei die von dem

⁵ »Hierin voran zu gehen und das, was ich als sicher erkannt hatte, nun auch für den wirklichen Vortrag in Noten anzugeben, habe ich für meine Pflicht und insoweit für meine Berufung gehalten.«, Brief von Chrysander an von Bülow, 15. Januar 1891, zitiert nach: Baselt, »Friedrich Chrysander und Hans von Bülow« (Anm. 4), S. 132.

⁶ So bezeichnet Hanslick das gegnerische Lager als »Partei der Kunstzeloten«, Eduard Hanslick, in: *Neue Freie Presse*, 1.12.1869, S. 1.

⁷ Zum Überblick des Streits s. weiterführend Dieter Gutknecht, *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik. Ein Überblick vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg*, 2. bearbeitete und erweiterte Auflage, Köln 1997.

⁸ Vgl. Chrysanders Ausführungen im Brief an Fritz Volbach, Bergedorf bei Hamburg, März 1895, zitiert nach: Walther R. Volbach, »Friedrich Chrysanders Briefe an Fritz Volbach«, in: *Die Musikforschung* 13/2 (1960), S. 144.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ulrich Nilles, »Die Händelaufführungen in Mainz unter Fritz Volbach«, in: *Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte* 47 (1983), S. 264.

Händelforscher Dr. Chrysander nach den Original-Partituren bearbeitete Ausgabe und die von demselben festgestellte Händelsche Stilform den Aufführungen Händelscher Werke zu Grunde gelegt«,¹¹ lehnte er ab und gab eine neue Version vor.

Zum ersten Male in unserer Zeit werden die genannten Händelschen Werke hier nach Dr. Fr. Chrysanders Bearbeitung, namentlich in gesanglicher Beziehung so zur Aufführung kommen, wie es der Praxis der Händelschen Zeit und dem Willen des Komponisten entspricht [...].¹²

Chrysanders Schwerpunktsetzung wird deutlich: So geht es um eine zeitliche Übersetzung von historischer Aufführungspraxis – mit einem Fokus auf der gesanglichen Gestaltung. Indem die »Händelsche Stilform« durch »Praxis der Händelschen Zeit« ersetzt wird, schreibt Chrysander seinen Bearbeitungen einen Echtheitsgrad zu, der jegliche Zweifel an seiner Ästhetik ausräumen sollte.¹³ Nicht nur die offenbar neue gesangliche Gestaltung, sondern auch Besetzungsentscheidungen entsprachen nicht den Gepflogenheiten der Zeit. Anstelle von üblichen Massenchören wurde die Chorstärke auf lediglich etwa 150 Sänger reduziert.¹⁴ Die instrumentale Besetzung »ganz nach Händels Vorschrift«¹⁵ bemaß sich auf

dreifach geteilte Streicher, hinzugefügtes Cembalo als Continuoinstrument und eine chorische Besetzung der Bläser.

Ein Jahr nach dem Mainzer Händelfest unterstützte Buths die Besetzungsentscheidungen und vorgenommenen Streichungen. Bezogen auf die gesangliche Gestaltung erklärte er sich mit Variierungen im Da-Capo-Teil von Arien einverstanden, hegte jedoch ob der gesanglichen Verzierungen Zweifel. So fürchtete er in den von Chrysander eingeführten Kadenzten die Gefahr, dass »die Herrschaft des Geschmacks über das Kunstwerk«¹⁶ Einzug halte. Derart ausgedehnte Melodien, wie sie in Mainz demnach zu hören waren, könnten kaum mehr als Verzierungen von Händels Vorgaben gelten, sondern stellten vielmehr eigene Melodien und Kompositionen dar. Sich der Ungewissheit der historischen Praxis bewusst, führte er an: »[D]as in Noten aufgezeichnete Original hat doch wenigstens für sich ›eine‹ Ausdrucksform des Komponisten zu sein; warum also diese nicht beibehalten?«¹⁷ Dass Chrysander eine derartige Auffassung nicht teilte, zeigen die Bearbeitungen für die musikalische Praxis. Diese erfolgten unter der Prämisse, »daß es sich hier bei Händel um Kompositionen handelt, die zwar als

¹¹ Brief von Friedrich Chrysander an Fritz Volbach, Bergedorf bei Hamburg, 5. Juni 1895, zitiert nach: Volbach, »Chrysanders Briefe an Volbach« (Anm. 8), S. 152.

¹² Ebd.

¹³ Die *Neue Zeitschrift für Musik (NZfM)* druckte dennoch erstgenannten Wortlaut ab, vgl. *NZfM* 62/91 (1895), S. 288.

¹⁴ Vgl. Fritz Volbach, *Erlebtes und Erstrebtes*, Mainz 1956, S. 56. Aus der Materialbestellung von Buths geht eine deutliche höhere Chorstärke hervor. So bestellt er Noten für 90–100 Sopran-, 70–80 Alt-, 30–40 Tenor- und 40–50 Bassstimmen, was fast eine Verdopplung der Sängeranzahl zur Folge hat, vgl. Brief von Julius Buths an Friedrich Chrysander, Düsseldorf, 9. Oktober 1896 (in Privatbesitz).

¹⁵ Volbach, *Erlebtes und Erstrebtes* (Anm. 14), S. 55.

¹⁶ Buths an Chrysander, 27. Juli 1896 (Anm. 1).

¹⁷ Ebd.

solche vollständig sind, nach gewissen Seiten hin aber nur als Skizzen angesehen werden müssen.«¹⁸ Darin zeigt sich, dass der edierte Notentext der Gesamtausgabe lediglich als Fundament dient, das Werk jedoch erst im Moment der Aufführung zutage tritt und Anpassungen erfordert. Näheres deutet Chrysander bereits 1891 gegenüber Hans von Bülow an:

II. Das Notenmaterial der praktischen Bearbeitung

Das Notenmaterial²⁰ für die Mainzer und Düsseldorfer *Deborah*-Aufführungen basiert auf einer früheren Bearbeitung von Chrysander, die »in verkürzter Gestalt für Aufführungen eingerichtet« als »Manuscript für Freunde«²¹ 1891 in der eigenen Druckerei angefertigt wurde. Vorarbeiten zu dieser Ausgabe hatte Chrysander bereits im Januar 1891 an Hans von Bülow geschickt. Das überlieferte Exemplar enthält lediglich Rezitative und Arien mit ausgesetzter Continuo-Stimme sowie von Chrysander handschriftlich hinzugefügte Anmerkungen bezüglich einzufügender Chöre oder wegfällender Nummern. Die Anmerkungen beziehen sich dabei mit Seitenangaben auf den zugehörigen Band der Händel-Ausgabe. Im

Händel dagegen schreibt seinen vollkommen kunstgeübten Sängern nichts vor, was sie selber wissen mußten und auch zu wissen beanspruchten; nicht einmal die Appoggiatura deutet er an. [...] Daß hierbei unsererseits etwas hinzu zu thun ist, wenn wir seine Musik genießen wollen nicht bloß in der Partitur, sondern in einer wirklichen Aufführung, das versteht sich von selbst; es wird sich nur darum handeln, richtig zu bestimmen, was wir aus eignen Kräften beitragen müssen, und darin das entsprechende Maß zu finden.¹⁹

Titel proklamiert Chrysander, dass die Ausgabe die »vollständige[] Angabe der Gesangsweise« enthalte. Gründe für Streichungen werden nur auf der letzten Seite durch eine handschriftliche Bemerkung des Herausgebers angegeben: »Von den circa 50 Nummern der Partitur kommen nur 30 zur Aufführung, unter diesen die sieben Hauptarien; die übrigen 13 Arien dagegen bleiben fort.« In dieser Version hält Chrysander noch an der Rolle der Jael fest, streicht aber die meisten ihrer Rezitative und Arien.

Der Druck der Solopartien aus Düsseldorf entspricht der Bearbeitung von 1891. Ehemals handschriftliche Notizen (bspw. ritardando-Angaben, dynamische Anweisungen oder textliche

¹⁸ Chrysander an von Bülow, 15. Januar 1891, zitiert nach: Baselt, »Friedrich Chrysander und Hans von Bülow« (Anm. 4), S. 131.

¹⁹ Ebd., S. 132.

²⁰ Für diese Arbeit liegen aus dem Archiv des Heinrich-Heine-Instituts ein Klavierauszug der Solopartien ohne Deckblatt, ein Textbuch sowie handschriftliche Chorpartien von *Deborah* vor. Im Katalog zum Nachlass des Städtischen Musikvereins Düsseldorf sind diese auf 1897 datiert. Da keine weiteren Aufführungen bis 1900 bekannt sind und die zeitliche Nähe der Aufführung am 3. Dezember 1896 gegeben ist, handelt es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um die von Buths zur Aufführung gebrachte Bearbeitung von Chrysander. Ich bedanke mich beim Heinrich-Heine-Institut für die Möglichkeit zur Einsicht des Notenmaterials.

²¹ Friedrich Chrysander (Hrsg.), *Händel's Oratorium Debora*, Bergedorf bei Hamburg 1891. Ein Digitalisat befindet sich in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, <https://resolver.sub.uni-hamburg.de/kitodo/PPN816507066>.

Änderungen) sind dort gedruckt vermerkt, die Rolle der Jael ist jedoch gestrichen, was auch in folgenden Aufführungen beibehalten wird.²² Daher entfällt der Dialog zwischen Jael und Deborah in Akt I. Die Chor- und Solopartien entsprechen davon abgesehen der Reihenfolge in der Gesamtausgabe. In Akt II kürzt Chrysander aus der zweiten Szene vornehmlich Dialoge, in denen die Kampfbereitschaft der Protagonisten ausgedrückt wird. Dennoch wird deutlich gemacht, dass beide verfeindeten Lager aufeinandertreffen und sich auf die kriegerische Auseinandersetzung vorbereiten. Eine *Große Militärische Symphonie*²³ eröffnet den III. Akt, jedoch wird die Einzugszene der Israeliten gekürzt und der siegreiche Barak direkt von seinem Vater Abinoam in Empfang genommen. Chrysander lässt die ursprüngliche Jael-Arie »Tyrant, now no more we dread thee« folgen und schreibt sie Deborah zu, welche darin ihre Freude über den errungenen Sieg ausdrückt. Ihre Freude wird sofort dem sich anschließenden Klagechor der Baalspriester gegenübergestellt. Durch diesen Strich entfallen sämtliche kriegerischen Gespräche zwischen Jael, Barak und Deborah, in denen die Tötung des Gegners Sisera detailliert

beschrieben respektive glorifiziert wird. Der letzte Akt endet mit dem von Händel vorgesehenen Jubel-Schlusschor. Davor fügt Chrysander jedoch das Duett »I'll proclaim the wond'rous story« ein, das der zweiten Fassung des Händel-Oratoriums *Esther* entnommen und dort an gleicher Stelle zu finden ist.²⁴ Das Duett zwischen Esther und einer Israelitin ist ein Lobgesang auf Gottes Gnade und wirkt im neuen Kontext, gesungen von Deborah und Barak, ergänzend zu dem vorhergegangenen Deborah-Rezitativ »O great Jehovah! may thy foes«. ²⁵ Damit verschiebt sich der Fokus der Oratorienhandlung vom kriegerischen Geschehen und dem Siegesjubel der menschlichen Kriegshelden hin zu einer verstärkten Lobpreisung von Gott.

Neben einer Anpassung der Handlung und des Notentextes galt Chrysanders Augenmerk zusätzlich einer neuen Übersetzung, wie er 1891 im Titelblatt unterstreicht: »Debora neu übersetzt (in Revision der Uebersetzung von Gervinus)«. ²⁶ Gervinus' Übersetzung stand Chrysander kritisch gegenüber, denn »viele fehlte, um musikalisch brauchbar zu sein und sich sprachlich einbürgern zu können.« ²⁷ Anknüpfend sah er darin einen fehlenden Händel-Enthusiasmus begründet, da

²² Vgl. Nilles, »Die Händelaufführungen in Mainz unter Fritz Volbach« (Anm. 10), S. 271.

²³ Händel, *Debora* (Anm. 3), S. 6.

²⁴ Bereits in der Mainzer Aufführung 1895 ist derartig verfahren worden: »Sie sind wohl mit mir der Ansicht, daß das Werk durch dieses Duett eine wahre Bereicherung und solistisch den schönsten Abschluß erhält. Ein ähnliches und zugleich wirksames Schluß-Duett für Debora und Barak ist auch schon fertig.«, Brief von Friedrich Chrysander an Fritz Volbach, Bergedorf bei Hamburg, 27. Mai 1895, zitiert nach: Volbach, »Chrysanders Briefe an Volbach« (Anm. 8), S. 149.

²⁵ In der Händel-Ausgabe, Bd. 29 (Anm. 3) wird »O great Jehovah! May thy foes« als Duett zwischen Deborah und Jael im Appendix als alternative Ergänzung aufgeführt.

²⁶ Chrysander (Hrsg.), *Händel's Oratorium Debora* (Anm. 21), Titelblatt.

²⁷ Chrysander an von Bülow, 15. Januar 1891, zitiert nach: Baselt, »Friedrich Chrysander und Hans von Bülow« (Anm. 4), S. 129.

ohne eine »vollkommene Übersetzung« auch kein »Wohlgefallen an seiner Musik«²⁸ ausgelöst werden könne. Die Revision der Übersetzung bedingte nicht nur das Umarbeiten der deutschen Texte, sondern auch – insbesondere in den Rezitativen – Eingriffe in den melodischen Verlauf, wie beispielsweise das Streichen oder Hinzufügen von Pausen und Noten sowie das Abändern von Takten, um dem Sprachrhythmus zu entsprechen (vgl. Notenbeispiel 1, Akt I, Rezitativ »O Barak, favour'd of the skies!«, T. 5 f.).

In der Darstellung der Rezitative unterscheidet Chrysander außerdem in drei Systemen zwischen »Händel's Notation«, die sich auf das Notat in Band 29 der Händel-Ausgabe bezieht, und der »Ausführung«, für die er jeweils eine englische und eine deutsche Variante anführt. In den Arien findet sich kein Hinweis auf Abweichungen von Händels Notation

und Unterschiede werden nur durch Nebeneinanderlegen der beiden Editionen deutlich. In den Chorpartien konzentriert sich Chrysander auf das Ergänzen von Vortragsbezeichnungen wie Akzenten, Zäsuren und Dynamikangaben. Im Eröffnungsschor »See, the proud chief advances« des zweiten Akts kürzt Chrysander zum Phrasenende »with sullen march and gloomy brow« die Chorstimmen von einer Ganzen Note zu einer punktierten Halben Note mit Fermate (vgl. T. 57). Diese Kürzung entspricht einer Verschriftlichung des Atmens am Phrasenende²⁹ und zeigt eine deutliche Zäsur zur Vorbereitung der sich anschließenden Phrase »Jacob, arise!«. Chrysander wendet demnach Techniken des Sologesangs auf den Chor an. Damit befindet er sich im Einklang mit der zunehmend professionalisierten Chortradition des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

Händel's Notation. T. 5
and dooms our ty - rants for our

English Ausführung.
and dooms our ty - rants for our

Deutsch Ausführung.
und giebt die Fein - de in un - sre

Notenbeispiel 1: Friedrich Chrysander (Hrsg.), *Händel's Oratorium Debora*, Akt I, »O Barak, favour'd of the skies!«, T. 5 f., Gesangsstimme.

²⁸ Chrysander an von Bülow, 15. Januar 1891, zitiert nach: Baselt, »Friedrich Chrysander und Hans von Bülow« (Anm. 4), S. 129.

²⁹ Chrysander bediente sich hierbei der von Garcia vorgeschlagenen »mezzi respiri«. »Ils sont rarement notés; c'est au chanteur à les placer à propos.«, Manuel Garcia, *École de Garcia. Traité complet de l'art du chant*, Bd. 2, Paris 1847, S. 19.

III. Der künstlerische Vortrag

Da Chrysander in der Ausgabe für Freunde wie auch bei der »Musteraufführung«, die als Vorbild für Buths 1896 diente, besonderen Wert auf die richtige Gesangsweise legte, stellt sich die Frage, worin Chrysander Änderungs- oder Ergänzungsbedarf zur Edition der Händel-Ausgabe sah und ob sich diese Bearbeitungen in die musikalische Praxis der Zeit einordnen lassen. Um die richtige Ausführung seines Notenmaterials zu gewährleisten, behielt sich Chrysander die Entscheidungshoheit über die Wahl von Sängern und Instrumentalisten vor und scheute sich nicht, in Besetzungsentscheidungen der Dirigenten einzugreifen. So gab Chrysander auch an Buths eine Liste geeigneter Musiker weiter.³⁰ Dabei ging er nach strikten Prinzipien vor: »Hüten wir uns nur, auf berühmte oder beliebte Namen Gewicht zu legen. Händelsänger sind zur Zeit überhaupt nicht vorhanden, und nur diejenigen können solche werden, die bereitwillig sind.«³¹ Es zeigt sich, dass Chrysander nicht zwischen Oratorien- oder Opernsängern, sondern zwischen Händel-Interpreten und -Dilettanten unterschied. Favorisiert wurden u. a. die Sopranistin Sophie Röhr-Brajnin, die von der berühmten Virtuosen Pauline Viardot-Garcia unterrichtet wurde, und Johannes

Messchaert, der Schüler bei Julius Stockhausen war. Mit Stockhausen, der als einer der bekanntesten Schüler Manuel Garcias und als aktiver Verbreiter von dessen Methode im deutschen Raum galt, verband Chrysander ein enges Verhältnis. Die Klarheit an der Operntechnik des 19. Jahrhunderts – im Besonderen an der Gesangstechnik des berühmten Virtuosen und Pädagogen Garcia – orientierte Ausrichtung führt zur Vermutung, dass sich Chrysanders Vorstellungen vor diesem Hintergrund erklären lassen.³²

Wie es durch Buths' Brief bereits angedeutet wird, lassen sich in den A- und B-Teilen der Arien nur wenige Abweichungen zur Händel-Ausgabe finden. Als Änderungen seien ausgeschriebene Triller, die sich in ihrer Ausführung jedoch nicht von Angaben in Garcias Lehrwerk unterscheiden,³³ das Ergänzen von wenigen Akzenten in melismatischen Phrasen sowie auch melodische Änderungen zu Tenorklauseln an Satzenden genannt. In den Da-Capo-Abschnitten scheint Chrysander in den Grundsätzen ganz Garcia zu folgen. »*Règle générale*: On doit varier une pensée chaque fois qu'elle se répète, soit en totalité, soit en partie; cela est indispensable et pour donner un nouveau charme à la pensée et pour soutenir l'attention de l'auditeur.«³⁴ Besonders offen-

³⁰ Vgl. Brief von Julius Buths an Friedrich Chrysander, Düsseldorf, 15. August 1896 (in Privatbesitz).

³¹ Postscriptum zu einem Brief ohne Datum, April oder Mai 1895, zitiert nach: Volbach, »Chrysanders Briefe an Volbach« (Anm. 8), S. 148.

³² Fritz Volbach gab zudem Manuel Garcias Lehrwerk 1900 auf Deutsch und in gekürzter Form heraus.

³³ Vgl. Manuel Garcia, *École de Garcia. Traité complet de l'art du chant*, Bd. 1, Paris 1840, S. 71.

³⁴ »Allgemeine Regel: Ein Gedanke sollte immer dann variiert werden, wenn er sich entweder ganz oder teilweise wiederholt; dies ist notwendig, um dem Gedanken einen neuen Reiz zu verleihen und die Aufmerksamkeit des Zuhörers zu erhalten.«, Garcia, *École de Garcia*, Bd. 2 (Anm. 29), S. 37.

T. 131

3. 4.

A - wake the ar - dour of thy breast!

T. 138

1. 2.

3. 4.

a - wake the ar - dour of thy breast,

Notenbeispiel 2: *Händel's Oratorium Debora*, Akt I, »Awake the ardour of thy breast!«, T. 131–134 und T. 138–141. Die am Rand notierten Ziffern zeigen die vier Varianten.

sichtlich zeigt sich dies in Abinoams Arie »Awake the ardour of thy breast!« in Akt I (vgl. Notenbeispiel 2, T. 131–134 und T. 138–141).

Im Da-Capo-Teil verändert Chrysander in der wortwörtlichen Wiederholung von »Awake the ardour of thy breast!« den gesamten melodischen Gestus und führt vier Varianten der Gestaltung an, was nicht nur das Gesetz der Abwechslung widerspiegelt, sondern auch sein Verständnis von Händels Kompositionen als Skizze zeigt. Auch wird darin das Bestreben, den Sängern Hilfestellungen für die Vortragsweise an die Hand zu geben, deutlich.

Garcia gibt außerdem vor, dass die Bedeutung des Wortes den Charakter der Verzierungen determiniert.³⁵ In der Barak-Arie »All danger disdaining« in der

dritten Szene des ersten Akts ändert Chrysander Gervinus' Übersetzung »Umgebt mich, Gefahren, ich eile zur Schlacht« zu »Ich trotze Gefahren und eile zur Schlacht«, was Barak in eine deutlich aktivere Position versetzt. Vor dem Hintergrund von Garcias Vorgabe erklärt sich, dass Chrysander diese Textstelle im Da-Capo-Teil mit melodischen Verzierungen in Form von Antizipationen oder Durchgangsnoten anreichert, um dem semantischen Gehalt des Textes Nachdruck zu verleihen (vgl. Notenbeispiel 3, T. 13 und T. 72 im Da-Capo).

Auch bei der Textstelle »thy glory maintaining« (vgl. T. 29f.) greift er auf diese Mittel zurück, um Sprungabstände aufzufüllen. Chrysander stellt dabei die semantische Ebene des Textes über die melodische Struktur. Die ursprünglich notierte

T. 13

all dan - ger dis-dain - ing, for bat - tle I glow,

T. 72

all dan - ger dis-dain - ing, for bat - tle I glow,

Notenbeispiel 3: *Händel's Oratorium Debora*, Akt I, »All danger disdaining«, T. 13 f. und T. 72 f.

³⁵ Vgl. Garcia, *École de Garcia*, Bd. 2 (Anm. 29), S. 37.

T. 88

1. 2. Thy glo - - ry main - tain - ing, I'll rush on the foe,

3. 4.

Notenbeispiel 4: *Händel's Oratorium Debora*, »All danger disdainig«, T. 88–90, zum Vergleich darüber in Stichnoten die Parallelstelle T. 29 f.

schlichte Brechung eines D-Dur-Dreiklangs erzielt einen klanglichen Kontrast im Gegensatz zum folgenden metaphorischen Sechzehntelabstieg über »I'll rush on the foe« (vgl. T. 30 f.). Da das Charakteristikum der Akkordbrechung in Chrysanders Verzierung fehlt, wird die Heterogenität der Textbausteine zersetzt und der Kontrast zwischen beiden abgeschwächt (vgl. Notenbeispiel 4, T. 88–90). Die Bedeutung von »glory maintaining« wird so durch die Ausschmückung und nicht durch den klanglichen Kontrast zur Folgestelle akzentuiert.

Nach Chrysanders Auffassung handelt es sich dabei keineswegs um eine Verfälschung von Händels Idee. Es entspricht

lediglich dem Bedürfnis, den Wert einer gleichlautenden Passage durch Änderungen zu steigern und einen wirksameren Ausdruck zu erzielen.³⁶ Dieser Gedanke findet sich auch im Umgang mit der Wiederholung von Melismen, welche Chrysander als veränderliche Verzierungen eines Wortes auffasst. Beim erstmaligen Erklängen wird Händels Passage nicht verändert, aber in der Wiederholung darf sich der Sänger Freiheiten nehmen, diese Verzierungen abzuwandeln (vgl. Notenbeispiel 5, T. 77 f.). So erklärt sich auch die handschriftliche Angabe »Kürzung ad libitum« über einem folgenden »maintaining«-Melisma (vgl. T. 92–94).³⁷ Dabei wandelt er Garcias Vorgabe, dass sich

T. 77

1. 2. I glow,

3. 4.

Notenbeispiel 5: *Händel's Oratorium Debora*, »All danger disdainig«, T. 77–79.

³⁶ Vgl. Garcia, *École de Garcia*, Bd. 2 (Anm. 29), S. 24.

³⁷ In Chrysander (Hrsg.), *Händel's Oratorium Debora* (Anm. 21), T. 92–94, S. 40–41 und in Händel, *Debora* (Anm. 3), T. 33–35, S. 88.

wiederholende Abschnitte zunehmend zu steigern seien,³⁸ ab und kürzt eine bereits stark ausgezierte Passage, um eine Wiederkehr zu vermeiden.

»Wenn gewisse Wendungen stabiler Art waren und so aufgezeichnet wurden, uns nun den Eindruck der Manier machen, liegt nicht in der Freiheit zu immerwährender Ausschmückung [sic] ebenso eine Gefahr zur Manier?«,³⁹ hatte Buths 1896 einzuwenden und bezog sich vermutlich auf aufwändigere Kadenzten, mit denen Chrysander Phrasen- wie auch größere Abschnittsenden ausgestaltet. Sich der opulent wirkenden Ausschmückungen bewusst, schrieb Chrysander bereits 1891 erklärend an von Bülow: »Es sei mir hierbei zu bemerken gestattet, daß ich an einigen Stellen der beiliegenden Debora-Proben absichtlich bis an die äußerste Grenze zulässiger Freiheit gegangen bin, um auch solches in Beispielen zu zeigen.«⁴⁰

In »All danger disdaining« kommt dies in 16 Schlusskadenzvarianten (vgl. Abbil-

dung 1) zum Ausdruck, welche den Händel'schen Melodieverlauf (vgl. Notenbeispiel 6, T. 42 f.) nur noch erahnen lassen. Im Wesentlichen bietet Chrysander zwei verschiedene Kadenzformen an, die den Textschwerpunkt entweder auf »Schaaren« oder »Feinde« setzen.⁴¹ Der Takt wird dabei aufgehoben, die Begleitung hat sich nach dem Sänger zu richten. In der einfachsten Form wird zwischen *d2* und *fis1* nur eine verzierende Tonleiter ergänzt (vgl. Abbildung 1, Variante 16, T. 101), in der aufwendigsten werden neben Trillern auch weitere Melodieschwerpunkte gesetzt (vgl. Abbildung 1, Variante 7, T. 101). Dabei fällt auf, dass Chrysander bei den meisten Varianten die Melodie nicht über die Terz zum Grundton führt, sondern die Kadenz direkt in Richtung Grundton aufbaut. Dabei geht er auch rhythmisch ganz *ad libitum* vor, wie den Notenbeispielen zu entnehmen ist. Allen Kadenzformen gemein ist eine virtuose Verzierung einer nur sehr kurzen Schlusspassage von zwei Takten,

T. 42

der Feinde mit Macht.

Notenbeispiel 6: Händel's Oratorium Debora, »All danger disdaining«, T. 42 f.

³⁸ »Ces changements, dans leur disposition, doivent suivre une progression croissante.«, Garcia, *École de Garcia*, Bd. 2 (Anm. 29), S. 37.

³⁹ Buths an Chrysander, 27. Juli 1896 (Anm. 1).

⁴⁰ Chrysander an von Bülow, 15. Januar 1891, zitiert nach: Baselt, »Friedrich Chrysander und Hans von Bülow« (Anm. 4), S. 133.

⁴¹ Dabei ist zu bemerken, dass Chrysander eine deutsche Version einer englischen bei Aufführungen im deutschsprachigen Raum vorzog und die Kadenzten daher eher dem Sprachverlauf der Übersetzung als dem Original folgen.

die noch durch ein Orchesternachspiel ausgeleitet wird. Weshalb ausgerechnet die Schlusskadenz eine derartige Erläuterung nötig hatte, erklärt sich durch die musikalische Bedeutung, die ihr Chrysander beimaß:

In den Kadenz zeigt sich der Sänger: [...] Nicht bloß die Kunst, sondern auch der Charakter des Vortragenden kommt in der Kadenz mehr zum Vorschein, als an irgend einer andern Stelle. Die Kadenz wird daher immer derjenige Ort bleiben, wo sich Kunst und Unkunst am deutlichsten scheiden.⁴²

Auch wenn das Angebot von 16 Varianten viel erscheinen mag und Chrysander sie selbst als die »Grenze zulässiger Freiheit« bezeichnet, ist doch deren formale Gestalt nicht unüblich.⁴³ Dass bei der Anwendung aber der Kunstsinn eines jeden Ausführenden das oberste Ideal sein musste, galt dabei als selbstverständlich, »weil der einzelne Sänger sich nicht immer gleich bleibt, sondern in ver-

schiedenen Lagen und Stimmungen ein anderer ist, stets aber das Recht besitzt, den individuellen Moment in seinem Vortrage auszuprägen.«⁴⁴ Buths paraphrasiert Chrysander zudem in einem Antwortschreiben, wonach »die Individualität des Sängers mit entscheidend sein müsse für die ganze Art der gesanglichen Ornamentierung« und es daher »auf die Voraussetzung einer Künstlerkraft ankommt, welche selbsterfinderisch die melodische Linie in einer Weise auszuschnüpfen fähig wäre, daß sich darin das Individuelle ihres Characters und ihrer Auffassung documentirt«.⁴⁵ Indem Chrysander den Erfindungsreichtum durch genaue Vorgaben in Bahnen lenkt, kann er die gesangliche Gestaltung bewusst steuern. Dabei bewegt er sich aber im Rahmen einer weitverbreiteten (Opern-)Gesangstechnik.

⁴² Friedrich Chrysander, »Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges«, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 7 (1891), Anmerkung 2, S. 363.

⁴³ Vgl. Garcia, *École de Garcia*, Bd. 1 (Anm. 33), S. 76 und Beispiele für Abschlusskadenzen in Bd. 2 (Anm. 29), S. 71–74.

⁴⁴ Friedrich Chrysander, »Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges« [Fortsetzung], in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 9 (1893), S. 267.

⁴⁵ Buths an Chrysander, 15. August 1896 (Anm. 30). Begründet sieht Chrysander dies in der von ihm aufgedeckten Kompositionsweise Händels: »Den großen Vorteil gewährt uns dieses Recht der freien Belebung, daß wir dadurch vollkommen natürlich und in steter Rücksichtnahme auf die Kräfte der Gegenwart vorgehen können.« Brief von Chrysander an von Bülow, 15. Januar 1891, zitiert nach: Baselt, »Friedrich Chrysander und Hans von Bülow« (Anm. 4), S. 133.

I'll rush on the foe.
der Fein - - - - - *de mit Macht.*

1. 2. *die Schaa - - - - - ren der Fein - - - - - de mit Macht.*

3. 4. *die Schaa - - - - - ren der Fein - - - - - de mit Macht.*

5. 6. *die Schaa - - - - - render Fein - - - - - de mit Macht.*

7. *die Schaa - - - - - render Fein - - - - - de mit Macht.*

8. *die Schaa - - - - - ren der Fein - - - - - de mit Macht.*

9. *der Fein - - - - - de mit Macht.*

10. 11. *die Schaa - - - - - render Fein - - - - - de mit Macht.*

12. *der Fein - - - - - de mit Macht.*

13. 14. *die Schaa - ren der Fein - - - - - de mit Macht.*

15. *der Fein - - - - - de mit Macht.*

16. *I'll rush on the foe.*
der Fein - - - - - *de mit Macht.*

Abbildung 1: Friedrich Chrysander (Hrsg.), *Händel's Oratorium Debora*, Bergedorf bei Hamburg 1891, T. 101 f., S. 42.

IV. Chrysanders holistische Händel-Ästhetik

Chrysanders Schaffen beruhte auf einer in sich kongruenten Händel-Ästhetik, der er mit bestechender Stringenz auf allen Ebenen nachkam. Nur folgerichtig bilden die verschiedenen Bearbeitungen der *Deborah* den Abschluss einer zweistufigen musikalischen Erschließung des Oratoriums. Die philologische Arbeit in der Händel-Ausgabe schaffte die Grundvoraussetzung, dem Werk in adäquater Form einen Platz im musikalischen Leben des 19. Jahrhunderts zu bewahren. Die Notwendigkeit, Aufführungen nur durch ergänzendes Notenmaterial realisieren zu können, schien dabei außer Frage zu stehen. Dennoch agierte Chrysander nicht nur aus ideologischen Beweggründen. So äußerte er sich gegenüber von Bülow zu den finanziellen Vorteilen, welche die Bearbeitungen mit sich bringen würden: »Das hat freilich augenblicklich noch keine praktischen oder geschäftlichen Konsequenzen. Es dürfte sich aber als sehr förderlich erweisen, sobald Aufführungen beginnen, welche einen solchen Namen wirklich verdienen.«⁴⁶

Indem sich Chrysander aufführungspraktischen Tendenzen seiner Zeit widersetzte, sah er sich stetig dem Vorwurf der antiquierten, theoretisierenden Vorgehensweise ausgesetzt. Die Arbeitsweise des Händelforschers war zwar – im Gegensatz zu der anderer Musikforscher des 19. Jahrhunderts – deutlich quellenorientierter ausgerichtet, die ästhetischen Leitlinien aber ebenso in den zeitgenössischen Tendenzen verwurzelt. Die geforderte Individualität der gesanglichen Gestaltung und die damit übertragene Verantwortung auf den Interpreten, eigenständig zu einer qualitativen Steigerung des Vortrags beizutragen, entsprachen dem künstlerischen Selbstverständnis. So erklärt sich auch, dass Buths nach anfänglicher Skepsis Chrysanders Auffassungen nicht nur nachvollziehen konnte, sondern diese auch mit allen damit verbundenen Bedingungen akzeptierte, um *Deborah* in Chrysanders Bearbeitung zur Aufführung zu bringen.

Titelbild: Dokumente aus dem Teilnachlass Friedrich Chrysanders (in Privatbesitz).

⁴⁶ Chrysander an von Bülow, 15. Januar 1891, zitiert nach: Baselt, »Friedrich Chrysander und Hans von Bülow« (Anm. 4), S. 134.