

Handwritten signature: Johann...

Zur für die Adresse
Ponze pro adresse

Correspondenz-Karte.
Korespondenční listek.

Handwritten: H. A. Chrysanders



*Handwritten: Bergedorf
Hamburg*

Handwritten: ...

(Bohm.)

Die Generalbassaussetzung in Chrysanders Händel-Ausgabe
Youchen Yu

Die Generalbassaussetzung in Chrysanders Händel-Ausgabe

Youchen Yu

Einleitung

Die Generalbassaussetzung spielt im Rahmen von Friedrich Chrysanders Händel-Gesamtausgabe allem Anschein nach keine gewichtige Rolle. In der 1856 verfassten Ankündigung des Editionsprojekts blieb sie völlig unerwähnt;¹ stattdessen wurde »[z]ur Beförderung der allgemeinsten Nutzbarkeit und Verbreitung« beabsichtigt, alle Bände der Vokalmusik neben deutschen Übersetzungen der Originaltexte mit Klavierauszügen zu versehen² – ein Plan, der teilweise wegen des frühen Todes Georg Gottfried Gervinus' im März 1871 nicht durchgeführt werden konnte.³ In den schließlich mit Klavierauszügen ausgestatteten Bänden, u. a. denjenigen mit Oratorien (die beiden italienischen ausgenommen) und anderen englischen Vokalwerken,⁴ enthalten nur die lediglich vom Continuo begleiteten Passagen wie Seccorezitative jeweils eine vom Herausgeber oder Mitwirkenden eigenständig angefertigte, in Kleinstich gedruckte Aussetzung des Generalbasses, die jedoch

eher als Pendant zum Klavierauszug der Sätze mit orchestraler Begleitung zu verstehen ist. Die Continuo-Partie der letzteren bleibt nämlich unausgesetzt. Dadurch wird Band 32, *Italienische Duette und Trios*, für den eine komplette Reihe von Generalbassaussetzungen geliefert wurde, eine Einzigartigkeit innerhalb der Chrysander'schen Händel-Ausgabe verliehen. Der Band erschien erstmals im Jahr 1870 und umfasst dreizehn Duette und die beiden Trios, mit den von Chrysander selbst, Joseph Joachim und vorwiegend von Johannes Brahms erarbeiteten Klavierbegleitungen. In der zweiten, vervollständigten Ausgabe von 1880 wurden neben der Revision der Stücke aus der früheren Edition neun bis dahin unpublizierte Duette ergänzt, wobei Julius Spengel (1853–1936) als zusätzlicher Bearbeiter hinzukam.

Einen direkten Beweggrund für Chrysanders Herausgabe dieses Bandes im Jahr 1870 bildete anscheinend die 1852 von der englischen *Handel Society* als

¹ Siehe Directorium der deutschen Händelgesellschaft, »Ankündigung einer vollständigen Ausgabe von Händel's Werken«, in: Friedrich Chrysander (Hrsg.), *Georg Friedrich Händel's Werke. Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft*, Bd. 1: *Susanna*, Leipzig 1858, vor dem Titelblatt eingebunden.

² Vgl. ebd. Man vergleiche hierzu die Aussage bezüglich der Generalbassaussetzung in der Ankündigung für die Herausgabe der dem praktischen Gebrauch dienenden *Denkmäler der Tonkunst*: »der Musik für ein- oder mehrstimmigen Sologesang mit Grundbass wird eine ausgesetzte Klavierbegleitung beigegeben, wie auch den Instrumentalwerken ähnlichen Charakters (Corelli, Tartini etc.)«. Friedrich Chrysander, »Denkmäler der Tonkunst. Eine Ankündigung«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 4 (1869), S. 1.

³ Vgl. Howard Serwer, »Brahms and the three Editions of Handel's Chamber Duets and Trios«, in: *Händel-Jahrbuch* 39 (1993), S. 134.

⁴ Die italienischen Gesangswerke sind außer dem dritten Akt von *Muzio Scevola* (Bd. 64) und *Alcina* (Bd. 86) ohne Klavierauszüge erschienen. Vgl. ebd.

Band 7 ihrer Händel-Ausgabe veröffentlichte Edition derselben Duette und Trios mit Continuo-Aussetzungen von Henry Smart, die Chrysander zufolge »so ganz in das Figuriren und Contrapunktiren sich verirrt« haben und stilwidrig ausfallen.⁵ Ausführlicher kritisierte er sie in seinem Brief an Brahms vom 24. Januar 1870:

Die Begleitung des Engländers ist in den 15 Bänden jener Ausgabe die einzige selbständige Arbeit – und gerade diejenige, welche der Menge das Verständniß dieser Duette verschlossen hat und die Lust zerstört. Früher klimperte man einige Harmonien zum Baß unter Benutzung der Singstimmen und sang tapfer drauf los; seitdem ihnen aber dieses bunte Figurenwerk eines selbständigen Klavierparts vor Augen stand, will niemand mehr daran und die einst vielgesungenen 12 Kammerduette sind in England todt.⁶

Allerdings hinderte dies Chrysander nicht daran, bei seiner eigenen Bearbeitung der Händel'schen Duette die »guten Einfälle[...]« von Smart zu übernehmen⁷ und darüber hinaus dessen Edition als Stichvorlage für die erste Auflage von Band 32 seiner Händel-Ausgabe zu benutzen, wie die Stechereintragungen zu allen Stücken in seinem Arbeitsexemplar der ersteren belegen.⁸

Chrysanders Bemängelung der in der Smart'schen Ausgabe erkennbaren, aus den reichen Figurationen resultierenden Verselbstständigung des Klavierakkompagnements war eingebettet in die damals hitzig werdende Continuo-Debatte, die abgesehen von der Besetzungsproblematik vornehmlich um die Frage kreiste, ob man den Generalbass der älteren Musik, ganz pauschal ausgedrückt, homophon oder polyphon ausführen soll. Musikwissenschaftlern wie Chrysander, Philipp Spitta und Heinrich Bellermann, die unter Befolgung der philologisch-historischen Methode die älteren Tonwerke in möglichst unveränderter Form zu präsentieren suchten und denen eine akkordische Aussetzung in den meisten Fällen adäquat erschien, standen die sogenannten »Modernisten« gegenüber, namentlich Robert Franz und seine Anhänger (inkl. Eduard Hanslick), die sich einer der zeitgenössischen Musikästhetik gemäßen Auffrischung alter Musik verpflichtet fühlten und als Verfechter der polyphonen Continuobearbeitung die schlicht homophone Aussetzung grundsätzlich

⁵ Vgl. Brief von Friedrich Chrysander an Johannes Brahms, Bergedorf [bei Hamburg], 1. Januar 1870, zitiert nach: Hans Joachim Marx, »Johannes Brahms im Briefwechsel mit Friedrich Chrysander«, in: *Musik und Musikforschung. Johannes Brahms im Dialog mit der Geschichte*, hrsg. von Wolfgang Sandberger und Christiane Wiesenfeldt, Kassel u. a. 2007, S. 233; siehe auch Jürgen Neubacher, »Ein neuer Quellenfund zur Mitarbeit Johannes Brahms' an Friedrich Chrysanders Ausgabe von Händels ›Italienischen Duetten und Trios‹ (1870)«, in: *Die Musikforschung* 51/2 (1998), <https://www.jstor.org/stable/41123083>, abgerufen am 17.10.2021, S. 210.

⁶ Brief von Friedrich Chrysander an Johannes Brahms, Bergedorf bei Hamburg, 24. Januar 1870, zitiert nach: Marx, »Briefwechsel« (Anm. 5), S. 234 f.

⁷ »Ich will nicht in Abrede stellen, daß es ihm nicht an guten Einfällen fehlt; was mir paßte, habe ich in meine Begleitung unbedenklich aufgenommen, aber den Stil dieser Musik begreift er doch fast garnicht.« Chrysander an Brahms, 1. Januar 1870, zitiert nach: Marx, »Briefwechsel« (Anm. 5), S. 233.

⁸ Das aus Chrysanders Nachlass stammende Exemplar von Smarts Edition der Händel'schen Duette und Trios wird in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg aufbewahrt (Signatur: M C/54: 7). Siehe hierzu Neubacher, »Ein neuer Quellenfund« (Anm. 5), S. 211.

abwerteten.⁹ Vor diesem Hintergrund schrieb Chrysander in dem erwähnten Brief an Brahms vom 24. Januar 1870 in Bezug auf die Publikation der Händel'schen Kammerduette und -trios:

Das Krittern wird mehr und mehr aufhören – daran zweifle ich nicht – wenn erst mehrere Arbeiten dieser Art gedruckt vorgelegt sind. Man wird dann einen festen Grund haben und die Musiker werden nach und nach begreifen, was aufgeschrieben werden kann, und wie es gespielt werden soll. Ich halte dies für ein großes Resultat, auch für das Verständniß der alten Sachen höchst wichtig, für in Vielem entscheidend.¹⁰

Im Einklang mit der Auffassung seiner Händel-Gesamtausgabe als einer »Musterausgabe«¹¹ zielte Chrysander mit Band 32 gleichsam auf die Festlegung einer Serie von fundamentalen Muster- aussetzungen des Generalbasses ab, die

– kraft der wesentlichen Beteiligung von hoch angesehenen Musikern wie Brahms und Joachim – seinen Antagonisten weitere Kritik an seiner Aussetzungspraxis erschweren sollte.¹²

Im vorliegenden Beitrag wird zuerst versucht, anhand der manchmal nur noch bruchstückweise erhaltenen, von Hans Joachim Marx edierten Geschäfts- bzw. Werkstattkorrespondenz zwischen Chrysander und Brahms (siehe Anm. 5) sowie der im Jahr 2021 neu erschlossenen Brahms-Briefe aus dem Teilnachlass Chrysanders, ihren Arbeitsvorgang zur Erstellung des Bandes grob zu rekonstruieren. Danach wird in einem Fallbeispiel die Brahms'sche Generalbassaussetzung näher unter die Lupe genommen.

Die Genese von Band 32 der Händel-Ausgabe: Eine Fern-Zusammenarbeit

Brahms' Mitwirken an Chrysanders Publikation der Händel'schen Duette und Trios ist im Vergleich zu ihrer früheren Zusammenarbeit an der Herausgabe der Klavierwerke von François Couperin im

Rahmen der Chrysander'schen *Denkmäler der Tonkunst*, für welche fast keine Briefe überliefert sind, relativ gut dokumentiert.¹³ Am 1. Januar 1870 schickte Chrysander aus Bergedorf bei Hamburg

⁹ Siehe hierzu Dieter Gutknecht, »Robert Franz als Bearbeiter der Werke von Bach und Händel und die Praxis seiner Zeit«, in: *Robert Franz (1815–1892). Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 100. Todestages am 23. und 24. Oktober 1992 in Halle (Saale)*, hrsg. vom Händel-Haus Halle durch Konstanze Musketa unter Mitarbeit von Götz Traxdorf, Halle an der Saale 1993 (Schriften des Händel-Hauses in Halle, 9), S. 219–247; sowie Elaine Kelly, »Evolution versus Authenticity. Johannes Brahms, Robert Franz, and Continuo Practice in the Late Nineteenth Century«, in: *19th-Century Music* 30/2 (2006), <https://www.jstor.org/stable/10.1525/ncm.2006.30.2.182>, abgerufen am 17.10.2021, S. 182–204.

¹⁰ Chrysander an Brahms, 24. Januar 1870, zitiert nach: Marx, »Briefwechsel« (Anm. 5), S. 235.

¹¹ Vgl. Directorium der deutschen Händelgesellschaft, »Ankündigung« (Anm. 1).

¹² Vgl. Kelly, »Evolution versus Authenticity« (Anm. 9), S. 187.

¹³ Vgl. Gustav Fock, »Brahms und die Musikforschung. Im besonderen Brahms und Chrysander«, in: *Beiträge zur hamburgischen Musikgeschichte. Festgabe des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Hamburg an die Teilnehmer des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses Hamburg 1956*, hrsg. von Heinrich Husmann, Hamburg 1956 (Schriftenreihe des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Hamburg, 1), S. 62.

Brahms die Noten der Duette Nr. VII bis XII und der beiden Trios,¹⁴ ein Probeblatt mit dem Anfang des (von ihm selbst bearbeiteten) I. Duettes, der dem Komponisten als paradigmatische Continuo-Aussetzung dienen sollte,¹⁵ und die betreffenden Teile seines Exemplars der genannten Smart'schen Edition, unter Umständen als optionale Arbeitsvorlage.¹⁶ Innerhalb der folgenden dreieinhalb Wochen erhielt der Herausgeber von Brahms anscheinend mehrfach Zusendungen der von letzterem angefertigten Klavierbegleitungen – möglicherweise 2 oder 3 Duette jeweils und samt den entsprechenden Blättern von Smarts Ausgabe zur Wiederverwendung als Stichvorlage –, wie u. a. aus Chrysanders Antwortbrief vom 24. Januar 1870 hervorgeht.¹⁷ Zwei wahrscheinlich in dieser Zeitspanne entstandene Doppelblätter mit Brahms' Niederschrift der Generalbassaussetzungen zu den Duetten VII, VIII und zum Beginn von Duett IX (T. 1–58) befinden sich derzeit im Brahms-Archiv der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky (Signatur: BRA: Aa18).¹⁸ Die letzte Verschickung der Bearbeitungen vonseiten

des Komponisten dürfte kurz nach seinem Erhalt des letztgenannten Briefes erfolgt sein, worauf ein bisher unpublizierter Brief Brahms' an Chrysander vom 28. Januar 1870 hinweist:

Verehrter Herr, Indem ich heute die letzten Bögen abgehen laße wünschte ich, die Arbeit möge Ihnen einigermaßen genügen. Für Lächerlichkeiten aller Art rechne ich freilich mit d Korrektur! Ist des Unsauberen Ihnen zu viel so bitte ich mir einen Revisions=Abzug zu schicken.¹⁹

Die Korrekturarbeit, die Brahms hier dem Herausgeber vollkommen zutraute, sowie der Stich und Druck einzelner Nummern des Bandes gingen – vermutlich parallel zur wochenlangen Beschäftigung des Komponisten mit den Stücken – in Bergedorf vonstatten, sodass Chrysander dem erwähnten Brief vom 24. Januar bereits einen Probeabzug vom Anfang der Duette VII und VIII beifügen konnte; einen davon zu unterscheidenden Korrekturabzug der ganzen Sammlung erwartete Brahms von ihm in naher Zukunft.²⁰

Die Möglichkeit, dass Brahms die Smart'sche Edition, deren Ausschnitte er als Teil seines Arbeitsmaterials vom Herausgeber erhalten haben soll (siehe oben), mehr oder weniger als Ausgangs-

¹⁴ »Eigentlich gedachte ich Ihnen die Oper Rhadamist vorzulegen, schicke aber zunächst nun die Kammerduette No. 7 bis 12 und 2 Trios.« Chrysander an Brahms, 1. Januar 1870, zitiert nach: Marx, »Briefwechsel« (Anm. 5), S. 232 f. Es bleibt dahingestellt, ob hierbei das Duett Nr. XIII mit eingeschlossen wurde oder seine Versendung an Brahms erst zu einem späteren Zeitpunkt stattfand.

¹⁵ »Was die Begleitung selbst anlangt, so gestehe ich, daß ich nicht mehr contrapunktiren möchte, als auf diesem Probeblatt geschehen ist [...]« Ebd., S. 233.

¹⁶ Vgl. Neubacher, »Ein neuer Quellenfund« (Anm. 5), S. 211, 213.

¹⁷ Vgl. Chrysander an Brahms, 24. Januar 1870, zitiert nach: Marx, »Briefwechsel« (Anm. 5), S. 234 f.; vgl. dazu Neubacher, »Ein neuer Quellenfund« (Anm. 5), S. 213.

¹⁸ Zu dieser Quelle (online abrufbar unter <https://resolver.sub.uni-hamburg.de/kitodo/HANSwm672>) sowie zu einigen durch den Vergleich der Druckfassung von 1870 mit dem Autograf festgestellten Eingriffen Chrysanders in den Brahms'schen Notentext siehe Neubacher, »Ein neuer Quellenfund« (Anm. 5), S. 212 f.

¹⁹ Brief von Johannes Brahms an Friedrich Chrysander, [Wien?], 28. Januar 1870 (in Privatbesitz).

²⁰ Vgl. Chrysander an Brahms, 24. Januar 1870, zitiert nach: Marx, »Briefwechsel« (Anm. 5), S. 234.

punkt für seine eigenen Continuo-Aussetzungen genommen hat, ist in der bisherigen Forschung hinlänglich diskutiert worden. Chrysanders vorbehaltlose Äußerung über seine reflektierte Anknüpfung an die englische Ausgabe in dem Begleitschreiben an Brahms vom 1. Januar 1870 (»was mir paßte, habe ich in meine Begleitung unbedenklich aufgenommen«)²¹ mag den Komponisten geprägt haben. Des Öfteren werden beim Vergleich zwischen den Generalbassaussetzungen von Smart und Brahms durchaus ähnliche Passagen bzw. punktuelle Entlehnungen auf verschiedenen musikalischen Ebenen identifiziert, trotz aller Divergenz in der Figuration, in der Stimmführung, in der Verdoppelung der Singstimmen, in der Harmonik usw. an anderen Stellen.²² Daraus erklärt sich auch Brahms' aus Chrysanders brieflicher Antwort erschlossene Beschwerde, dass ihm »die Arbeit – dieses enge Nachtreten der Pfade Anderer – steil [steril] vorkommt«.²³

Diese kaum als enthusiastisch zu bezeichnende Einstellung zur Anfertigung der Klavierbegleitungen scheint jedoch in ein hohes Maß an Fleiß und Geduld umgeschlagen zu sein, als sich der Komponist 1880 den von Chrysander inzwischen aus England mitgebrachten neuen Duetten für die zweite Ausgabe der *Italienischen Duette und Trios* widmete. Nachdem der Herausgeber Brahms im späten Juni 1880 das Notenmaterial für die letzten Duette geschickt und in dem kurz darauffolgenden Begleitbrief um »die baldige Zusendung« der Bearbeitungen (bzw. Korrekturen der früheren gedruckten Stücke) gebeten hatte,²⁴ antwortete ihm der Komponist am 11. Juli aus Ischl:

So schön und groß die letzten Duette auch sind – es gehört gar so viel Geduld zu unserer Arbeit und ich habe diese bei den ersten zu sehr ausgegeben. Ich setze mich jeden Tag zu den Duetten und muß doch bitten, sie nicht so bald zu erwarten. Es ist aber eine Arbeit, mit der man (ich wenigstens) so schwer fertig wird. Man meint immer besser machen zu können und muß sich immer wieder bescheiden. Dies Zö-

²¹ Chrysander an Brahms, 1. Januar 1870, zitiert nach: Marx, »Briefwechsel« (Anm. 5), S. 233.

²² Siehe hierzu Serwer, »Brahms and the three Editions« (Anm. 3), S. 150 f.; Neubacher, »Ein neuer Quellenfund« (Anm. 5), S. 214 f.; eine Diskussion über die Differenzen zwischen den Generalbassaussetzungen von Smart und Chrysander/Brahms vor dem Hintergrund ausgewählter historischer Traktate (Johann Joachim Quantz 1752, Carl Philipp Emanuel Bach 1762) findet man bei Torsten Mario Augenstein, »Schockweise Quint- und Oktavparallelen«. Die Generalbass-Aussetzungen der italienischen Duette und Trios von Johannes Brahms für Friedrich Chrysanders Händel-Gesamtausgabe von 1870 und 1880«, in: *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011*, hrsg. von Martin Skamletz, Michael Lehner und Stephan Zirwes, Schliengen 2017 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, 7), S. 42–44.

²³ Chrysander an Brahms, Bergedorf bei Hamburg, 24. Januar 1870, zitiert nach: Marx, »Briefwechsel« (Anm. 5), S. 234; vgl. dazu Fock, »Brahms und die Musikforschung« (Anm. 13), S. 63.

²⁴ Vgl. Brief von Friedrich Chrysander an Johannes Brahms, Bergedorf bei Hamburg, 22. Juni 1880, zitiert nach: Marx, »Briefwechsel« (Anm. 5), S. 252. Bis zum 8. Juni dürften bereits mehrere Zusendungen der Duette bei Brahms eingegangen sein, wie eine bislang unveröffentlichte Postkarte nahelegt: »Besten Dank für Ihre Sendungen. Den interessanten Rest, der hoffentlich bald köm̄t bitte ich zu adreßiren: Ischl Salzburgerstraße 51.« Postkarte von Johannes Brahms an Friedrich Chrysander, Ischl, 8. Juni 1880 (in Privatbesitz).

gern und Besinnen ist freilich größtenteils unnütz – aber das sagt man sich vergebens. Übereilen möchte ich mich gerade bei diesen Stücken nicht, die Ihre Sammlung so überraschend und großartig krönen.²⁵

Die spürbare Zunahme der Vorsicht bei der im Grunde gleichartigen Aufgabe verdankte sich wohl zum einen Robert Franz' heftigem Verriss der ersten Ausgabe des in Rede stehenden Bandes in seinem 1871 erschienenen *Offenen Brief an Eduard Hanslick über Bearbeitungen älterer Tonwerke*, insbesondere seiner Auflistung der von ihm u. a. in Brahms Begleitungen gefundenen und als »Schulfehler« etikettierten Quint- und Oktavparallelen, worüber letzterer wütend gewesen sein musste;²⁶ zum anderen der Tatsache, dass Brahms für die neuen Duette keine präexistente Edition als Vorlage zur Verfügung hatte wie beim ersten Mal.

Gleichwohl scheint die Bearbeitung an sich seit dem genannten Brief vom 11. Juli nicht mehr lange gedauert zu haben. Schon eine Woche später kündigte der

Komponist dem Herausgeber die Beendigung seiner Arbeit an, wobei er mit der Zusendung noch zögerte:

L. Fr. Die Duetten sind fertig. Möchten Sie mir mit einer Karte sagen ob ich sie durchaus gleich schicken soll? Ich würde sie ungemein gern ein wenig liegen lassen u. bisweilen hinein sehen u. mit Behagen besern. Ich kann sie Ihnen dann jeden Tag, wann Sie es wünschen u. sagen, sofort schicken.²⁷

Erst am 2. August sandte er Chrysander »die Korrekturen u. die neuen Duette« zu,²⁸ worauf dieser am 14. August antwortete, freudig berichtend: »der Stich ist schon im Gange, ich glaube zwei Duette sind schon beinahe fertig.«²⁹ Die Zu- und Rücksendungen der Revisionsabzüge sowie der gedankliche Austausch zwischen den beiden über den Inhalt des Vorwortes der neuen Ausgabe reichen ungefähr bis Mitte Dezember desselben Jahres; inzwischen fing bei ihnen auch die Diskussion über Brahms' selbstständige Herausgabe einer Auswahl von sechs Händel'schen Duetten bei Peters an.³⁰

²⁵ Brief von Johannes Brahms an Friedrich Chrysander, [Ischl, 11. Juli 1880], zitiert nach: Marx, »Briefwechsel« (Anm. 5), S. 253.

²⁶ Vgl. Kelly, »Evolution versus Authenticity« (Anm. 9), S. 188 f.; siehe dazu Robert Franz, *Offener Brief an Eduard Hanslick über Bearbeitungen älterer Tonwerke*, Leipzig 1871, S. 16–19. Franz berichtete übrigens von seiner »Quinten u. Octavenjagd« in den Brahms'schen Bearbeitungen der Kammerduette in seinem Brief an Julius Schäffer, Halle (Saale), 1. Februar 1871 (Stiftung Händel-Haus Halle, AS-Franz B 126, <https://st.museum-digital.de/object/1102>, abgerufen am 6. 11. 2021).

²⁷ Postkarte von Johannes Brahms an Friedrich Chrysander, Ischl, 18. Juli 1880 (in Privatbesitz).

²⁸ »Heute sende ich die Korrekturen u. die neuen Duette ab. Ich bitte mir die glücl. Ankunft mit ein[em] Wort zu melden!« Postkarte von Johannes Brahms an Friedrich Chrysander, Ischl, 2. August 1880 (in Privatbesitz).

²⁹ Brief von Friedrich Chrysander an Johannes Brahms, Bergedorf bei Hamburg, 14. August 1880, zitiert nach: Marx, »Briefwechsel« (Anm. 5), S. 254.

³⁰ Siehe den Briefwechsel zwischen Chrysander und Brahms, u. a. die Briefe vom 3., 11., 18. November und 16., 17. Dezember 1880, in: Marx, »Briefwechsel« (Anm. 5), S. 255–261.

Brahms' Generalbassaussetzung zum Kopfsatz des Duettes »Nò, di voi non vo' fidarmi« HWV 190: Ein Fallbeispiel

Im Folgenden soll versucht werden, u. a. am Beispiel des Kopfsatzes vom Duett Nr. XVII »Nò, di voi non vo' fidarmi« für Sopran und Alt HWV 190 aus der zweiten Ausgabe von Band 32, der ersten weitgehend unbezifferten Nummer aus den 1880 neu hinzugefügten Stücken, die Brahms ohne Arbeitsvorlage bearbeitet hat, bestimmte Merkmale seiner Generalbassaussetzung selektiv darzustellen. Da sich der Bearbeiter hierbei meist selbst für die Akkorde entscheiden musste, liegt der Fokus der Untersuchung weniger auf der Figuration als auf der Harmonik an sich.

Ins Auge fällt zunächst die verschiedenartige Harmonisierung der in den wichtigen Kadenzbildungen des Satzes begehrenden IV. Stufe, zu welcher eine der beiden Singstimmen stets eine übergebundene Septime bildet. Erstmals in T. 7 (siehe Abb. 1) auftauchend, wird auf dieser Stufe ein Septakkord aufgebaut, dessen vorbereitete große Septime

sich abwärts in die Sexte auflöst, wohingegen dieselbe Dissonanz in der Altstimme vorerst aufwärts zur Oktave führt und ihre eigentliche Resolution über der folgenden Bassnote geschieht. Diese Harmonisierung der IV. Stufe samt der damit einhergehenden Dissonanzbehandlung im Zusammenhang einer Kadenz kommt im ganzen Stück am häufigsten vor (in T. 39, 56, 78, 94, 123, 132), egal, ob es sich dabei um den großen Durseptakkord im Dur- oder den kleinen Mollseptakkord im Mollkontext handelt. Die von der Vokalstimme abweichende Auflösung der Septimendissonanz mag gemäß den gängigen Satzregeln, wie sie in den Generalbassschulen des 18. Jahrhunderts zu finden sind,³¹ vorgenommen werden – man denke auch an die 7-6-Konsequente in Händels Generalbassübungen –;³² sie könnte aber zugleich auf eine Vermeidung der Verdoppelung der Gesangsstimme zurückzuführen sein, welche Brahms' Continuo-

Abb. 1: Duett XVII, T. 7 f. (links) und 61 f. (rechts) (G. F. Händels Werke, Bd. 32 [1880], S. 130 f.).

³¹ Siehe z. B. Jesper Bøje Christensen, *Die Grundlagen des Generalbaßspiels im 18. Jahrhundert. Ein Lehrbuch nach zeitgenössischen Quellen*, 6. Auflage, hrsg. von Stefan Altner, deutsche Bearbeitung von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 2012, S. 76–80.

³² Siehe Ludwig Holtmeier, Johannes Menke und Felix Diergarten (Hrsg.), *Solfeggi, Bassi e Fughe. Georg Friedrich Händels Übungen zur Satzlehre*, Wilhelmshaven 2013 (Quellen-Kataloge zur Musikgeschichte, 45; Praxis und Theorie des Partimentospiels, 2), S. 131.

Abb. 2: Duett XVII, T. 35–41 (*G. F. Händels Werke*, Bd. 32 [1880], S. 131).

Aussetzungen in der zweiten Ausgabe des Bandes generell kennzeichnet.³³ Als Indiz dafür gilt, dass in dem Zwischenstück des Satzes (T. 61, siehe Abb. 1) und ausschließlich dort die große Septime der infrage kommenden Konstellation wie sonst in der Singstimme nach oben zur Oktave strebt. Die genannte normale Aussetzung der betreffenden IV. Stufe scheint Brahms als Bearbeiter jedoch nicht überall genügt zu haben. In T. 35, 52 und 136 (siehe z. B. Abb. 2) nimmt er beispielsweise im Akkompagnement zu der bereits existenten Septime jeweils noch einen ebenfalls vorbereiteten Nonenvorhalt hinzu, der freilich in keiner der beiden Vokalstimmen angedeutet wird. Ein derartiger Dissonanzzusatz ist

in dem Stück nicht selten anzutreffen, so z. B. der Quartnonenakkord auf der I. Stufe, wobei in den Gesangsstimmen lediglich ein Quartvorhalt enthalten ist (T. 4, 12, 23, 27, 43), oder die einer einfachen Quintfallsequenz hinzugefügten Nonenvorhalte (T. 29–31, siehe Abb. 3).³⁴ Selbst in dem reichlich bezifferten Duett Nr. XVI für zwei Soprane (HWV 189), einer Vertonung desselben Textes, werden ungeachtet mancher vorhandenen Bezifferungen weitere Dissonanzen ergänzt, worin sich Brahms' Eingriff in den Tonsatz noch konkreter manifestiert, z. B. der Quartnonenvorhalt bei der Doppelziffer »4 3« in T. 13, 52 (siehe Abb. 4). Im Fall jener besprochenen IV. Stufe im Duett Nr. XVII

Abb. 3: Duett XVII, T. 28–31 (*G. F. Händels Werke*, Bd. 32 [1880], S. 131).

³³ Siehe Serwer, »Brahms and the three Editions« (Anm. 3), S. 150 f., und Kelly, »Evolution versus Authenticity« (Anm. 9), S. 191 f.

³⁴ Außergewöhnlich erscheint zudem der zur I. Stufe (es) gebildete Nonenvorhalt in T. 111 bzw. 114, der dem Augenschein nach von der Altstimme in T. 109 übernommen wird.

Abb. 4: Duett XVI, Andante, T. 13 (links) und 52 (rechts)
(G. F. Händels Werke, Bd. 32 [1880], S. 122 und 125).

bezweckt der zusätzliche Nonenvorhalt (in T. 35, 52 und 136) wohl eine harmonische Schattierung, und zwar mit Blick auf die im Grunde identische Konstruktion vier Takte später (T. 39, 56) oder früher (T. 132) (siehe z. B. Abb. 2). Eine solche Berücksichtigung der harmonischen Nuancen in ähnlich gestalteten, nicht weit entfernten Passagen mag in einer weiteren Variante in T. 19 (siehe Abb. 5) noch deutlicher zum Vorschein kommen, bei welcher Brahms der großen Septime im Alt zuwider eine große Sexte statt Septime im Klavierpart setzt, woraus sich auf dem ersten Achtel des Taktes ziemlich schrille Dissonanzen ergeben. Diese auf Anhieb etwas verfehlt anmutende Aussetzung mag jedoch eine kalkulierte Antwort auf diejenige mit der ausnahmsweise nicht aufgelösten großen Septime in T. 15 sein – die 7-6-Folge

vollzieht sich gleichsam über vier Takte hinweg – (siehe Abb. 5), wobei die »Auflösung« des dadurch verursachten Missklangs in T. 19 in der Altstimme erfolgt. Nicht immer werden klangliche Kontraste anvisiert. Mitunter dürfte die musikalische Konsistenz bei der Harmonisierung eine nicht mindere Rolle gespielt haben, z. B. wechselt in T. 47 (siehe Abb. 6) auf dem Basston *b* die Harmonie vom B-Dur-Septakkord zum g-Moll-Sextakkord, was allerdings nicht dringend von den Gesangslinien verlangt wird und dem Kontext der Quintfallsequenz als abstrakten Konstruktes, in dem sich der Takt befindet, zu widersprechen scheint. Dies lässt sich möglicherweise als eine Anlehnung an den gleichen bzw. analogen Harmoniewechsel in T. 44 (zum Einstieg in die Sequenz) bzw. 45 (innerhalb der

Abb. 5: Duett XVII, T. 14–20 (G. F. Händels Werke, Bd. 32 [1880], S. 130).

The image shows a musical score for a duet. It consists of three systems of staves. The top system contains two vocal staves (Soprano and Alto) with lyrics: "voi non vo' fi - dar - mi, cru - del bel - tà, non vo' fi - dar - mi, non vo' fi - dar - mi, cru - del bel - tà, cru - del bel - tà, non vo' fi -". The middle system contains a piano accompaniment with a treble and bass staff. The bottom system contains a piano accompaniment with a treble and bass staff. The music is in a minor key and features complex harmonic structures, including dissonances and incomplete chords.

Abb. 6: Duett XVII, T. 42–48 (G. F. Händels Werke, Bd. 32 [1880], S. 131).

Sequenz) nachvollziehen, der durch das *g1* im Alt respektive das *as1* im Sopran begründet ist (siehe Abb. 6).

Jenseits der oben erörterten harmonischen Bereicherung durch Beimischung von Dissonanzen ist in dem Satz auch eine gewisse harmonische Verdünnung zu beobachten, die sich in einer nicht geringen Anzahl von unvollständigen Akkorden zeigt. Durchaus bemerkenswert erscheint darunter der Tonika-Dreiklang ohne Quinte als Zielakkord einer Kadenz bzw. sogar am Ende des ganzen Stückes, auch wenn die Quinte in keiner der beiden Singstimmen ertönt (u. a. in T. 16, 20, 40, 57, 62, 79, 95, 124, 137, 140, siehe z. B. Abb. 2, 5). In satztechnischer Hinsicht scheint dies kurios

Fazit

Die gedruckte Begleitung, die Brahms gemeinhin als einen »nur dem Ungeübten« geltenden »Notbehelf« bezeichnete,³⁶ scheint keine bedenkenlose Harmonisierungsübung zu einer gegebenen Basslinie zu sein. Es stellt sich die Frage, ob die von ihm extra in die Stücke »hineinge-

zu sein, weil die Quinte als das zentrale Intervall des leitereigenen Terzquintklanges, der *trias harmonica*, gilt, während Terz und Oktave auch Bestandteil des unvollkommenen Sextakkordes sind.³⁵ Ob Brahms mittels derartiger unvollständiger Harmonien – insbesondere wenn der ihnen vorangehende vollständige Dominantseptakkord nicht in Terzlage steht (in T. 40, 57, 62, 95, siehe z. B. Abb. 2) – intendierte, entsprechend der Textstelle »crudel beltà« eine bestimmte Unvollkommenheit musikalisch widerzuspiegeln, darüber kann man nur spekulieren, zumal dieses Phänomen in dem bereits erwähnten textgleichen Duett Nr. XVI (HWV 189) nahezu gänzlich ausbleibt.

schmuggelten« Vorhaltsbildungen bzw. die fortgelassenen wesentlichen Akkordtöne dem Bereich der von Chrysander sogenannten »Factor« oder »Füllung« der Generalbassaussetzung zuzurechnen sind,³⁷ bzw. inwieweit der Bearbeiter in die Substanz des Händel'schen, wenn-

³⁵ Vgl. Holtmeier, Menke und Diergarten, *Solfeggi, Bassi e Fughe* (Anm. 32), S. 56.

³⁶ Vgl. Brief von Johannes Brahms an Friedrich Chrysander, Wien [?], 15. Mai 1877, zitiert nach: Marx, »Briefwechsel« (Anm. 5), S. 240.

³⁷ Siehe Chrysander an Brahms, 24. Januar 1870, zitiert nach: Marx, »Briefwechsel« (Anm. 5), S. 234.

gleich unausgeschriebenen Tonsatzes eingegriffen hat. Jedenfalls ist bei dem untersuchten Duettsatz eine Dialektik zwischen Brahms' historischem Bewusstsein gegenüber dem »alten Meister« und seinem wohl unwillkürlichen Antrieb für künstlerischen Ausdruck spürbar, was Howard Serwers Apostrophierung der dreizehn Duette und zwei Trios, zu denen Brahms beigetragen hat,

als eine Zusammenarbeit »lungo intervallo« zwischen Händel und Brahms weiterhin bestätigt.³⁸ Insofern erscheint es auch berechtigt, sie als eine Kollaboration »grande distanza« zwischen Chrysander und Brahms aufzufassen, will man die konzeptionelle Anregung, die stilistischen und formalen Anforderungen sowie die redaktionellen Retuschen des ersteren im Blickfeld behalten.

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

³⁸ Vgl. Serwer, »Brahms and the three Editions« (Anm. 3), S. 159.