Georg Friedrich Händel II

Leitung: Wolfgang Rehm

Teilnehmer: Ellwood Derr, Julia Liebscher, Gerhard Schuhmacher, Walther Siegmund-Schultze

Walther Siegmund-Schultze:

HÄNDELS "CAECILIEN-ODE" (HWV 76). IHRE STELLUNG IN SEINEM GESAMTWERK

Händel ist vorrangig Musikdramatiker im Sinne seiner Zeit; das gilt nicht nur für seine vierzig Opern, sondern auch für die meisten seiner Oratorien. Doch steht das dramatische Element bei ihm nie getrennt von den übrigen; es ist vielfach verknüpft mit lyrisch-hymnischen Elementen, die ihrerseits nie isoliert gesehen und gehört werden dürfen. Insofern kann man eine schematische Einteilung der Oratorien-Genres nicht vornehmen, wie auch die Beziehungen zwischen Oper und Oratorium fließend sind, und schließlich ist zu konstatieren, daß der große Bereich der Instrumentalmusik, der bei Händel angeblich zurücktritt, auf vielfältige Weise der Vokalmusik verbunden ist, durchaus nicht nur Begleitungs- oder Intermezzo-Funktion hat.

Für dieses beziehungsreiche Netzwerk ist die "Caecilien-Ode" vom Jahre 1739 besonders repräsentativ¹. Zeitlich steht sie inmitten der bedeutsamen Reihe "Saul", "Israel in Ägypten", "Imeneo", Concerti grossi op. 6, "L'Allegro", "Deidamia", "Messias"/"Samson", und zwar angesiedelt zwischen "Imeneo", diesem zwielfichtigen Edelstein der späten Opernkunst des Meisters, und op. 6; sie hat damit, innerhalb von Händels wohl imposantestem Werkkomplex, eine zentrale Stellung. "Caecilien-Ode", op. 6 und "L'Allegro" bilden ein Triptychon, wie "Saul" und "Israel", wie "Messias" und "Samson" als ungleiche Zwillingspaare sich entsprechen und "Imeneo" und "Deidamia" als letzte Opern sozusagen den inneren Rahmen bilden, die bezweifelten Möglichkeiten der alten Gattung noch einmal abtasten.

Händels Schaffen ist ein bewußtes Bauen gewesen, ähnlich dem Bachschen, sich erst auf dem späten Schaffensgipfel - 1737 bis 1742, im Alter von 52 bis 57 Jahren - erfüllend. Es geht hier nicht darum, krampfhaft Symmetrien zu finden; wir suchen für unser Werk innere Bezugspunkte, und dieses kleine Opus stellt sich wie selbstverständlich als Zentrum der genannten Werkkette heraus, ohne die anderen zu überragen, aber von ihnen vorbereitet oder zu ihnen führend.

Das ziemlich am Ende der Opernperiode stehende Zwillingswerk "Saul" und "Israel" hebt sich bedeutsam von der Kette der frühen Trias "Esther", "Deborah" und "Athalia" ab, deren gewonnene chorische und dramatisch-szenische Qualität in zwei völlig gegensätzlichen Werken erhöhend. So ist es kein Zufall, daß Händels "Israel" zwar chorisch gewaltig zupackt, aber mit seinen eigenen Erfindungen zurücksteht; erinnert sei an die reichen Entlehnungen aus Werken anderer Komponisten (zwei charakteristische Themen entnahm er früheren eigenen Instrumentalkompositionen), als wenn er sich bei diesem Anti-Drama² gar nicht engagiert fühlte, Anregungen brauchte. Mit "Saul" ist es gerade umgekehrt; Händel strotzt hier von origineller Erfindungskraft, er erobert sich die neue Form des Musikdramas, was nicht bedeutet, daß starke Chöre nicht ebenfalls einbezogen wären. Ganz ausgeglichen in Aufbau und Erfindung ist auch dies Werk noch nicht; außerdem ist auffällig, daß in ihm die selbständige Instrumentalmusik einen großen Platz einnimmt. Dies in den 1720er Jahren von ihm vernachlässigte Gebiet bricht nun in

der Form des neugeschaffenen Orgelkonzerts hervor, wird auf die gleiche Höhe gehoben; die Oper, so schöne Beispiele sie noch mit "Faramondo" und "Serse" zu bieten hat, ist zurückgedrängt, erreicht aber ideell in dieser Umgebung mit "Imeneo" und "Deidamia" noch eine neue Stufe, die den späteren dramatischen Oratorien zugute kommt.

Hier setzt unsere Ode ein; Händel geht den eingeschlagenen Weg nicht weiter, er sucht nach Vertiefung, erprobt die spezifische Ausdruckskraft seiner Kunst, nicht mehr von den Libretti der (bereits stark bezweifelten) Opera seria behindert, nur auf die Musik selbst bezogen, die in diesem Werk besungen wird - das ureigenste Sujet der Tonkunst schon seit dem Altertum. Von den Affekten her tat das bereits "Alexander's Feast" drei Jahre vorher; jetzt werden Ursprung und Ende der Tonkunst in engster Korrespondenz mit dem Kosmos, mit der Erde gesehen, ihre Beziehung und Hinwendung zum Menschen, ihre vielfältigen Möglichkeiten im instrumentalen und vokalen Bereich dargelegt, sonst auf jeden Handlungsrahmen verzichtend. Dryden und Händel lassen auch jede historische Assoziation aus, selbst den peinlichen Wettstreit zwischen heidnischer und christlicher Tonkunst; auch das naive "Rezeptionsverhalten" in "Alexander's Feast" - mit Alexander - und in "Solomon" - mit der Königin von Saba als Publikum - findet hier nicht statt. Es geht um die Möglichkeiten der Musik im Kosmos und auf der Erde, elementare Musik-Situationen werden dargestellt:

- der durch Harmonie ("From Harmony, from heav'nly Harmony") - nicht durch göttlichen Spruch - erfolgte Schöpfungsakt; Krönung ist der Mensch³,
- ein Lobgesang auf den Gefühlsreichtum edler Musik, vom Violoncello getragen; hier sitzt Händel gleichsam selbst am Steuer - übrigens sein einziges größeres Solostück für dieses Instrument!
- Der heroische Klang der Trompete ruft zur Schlacht, textlich und musikalisch nicht ohne gewisse Ironie ("Es ist zu spät, kein Zurück"⁴; in der Tiefe ängstliche Trommelschläge)
- Der süße Ton der Flöte, mit Laute konzertierend, malt Liebesleid; übrigens so fein und differenziert, daß eine ziemlich erbärmliche zeitgenössische Variante überliefert ist.
- Der bewegliche, streitbare Gestus der Violine, die den stärksten Aktionsradius hat und diese Arie besonders modern wirken läßt, in der betont konzertante Anlage, in den scharfen chromatischen Episoden.
- Der heilige Klang der Orgel, die langerwartete Caecilia ankündigend. Sie kommt noch nicht; nachgeholt wird die Macht von Orpheus' Leier (hier kurzerhand von einer Geige wiedergegeben) im Rhythmus einer Hornpipe, die wohl - im antiken Bild - den "Orpheus Britannicus" (Purcell) preist.
- Der weiträumige Schlußchor formuliert das philosophische Fazit: elementares Vorsänger/Chor-Verhältnis leitet ein, an den Schlußchor von "Israel in Ägypten" anknüpfend; ein ebenso endloser wie strukturell gebändigter Chorsatz schließt ab.

Es herrscht große Bogenform; die Pfeiler sind drei D-Dur-Chöre, die Arien schweifen in fünf verschiedene Tonarten ab. Händel hat auf Tonarten-Entsprechung stets großen Wert gelegt, die zarte, melancholische h-Moll-Arie folgt dem protzigen D-Dur-Kriegschor, während die etwas entfernteren Tonarten G-Dur und A-Dur den weiteren Kreis umschreiben und mit ihren konzertierenden Instrumenten Violoncello bzw. Violine die größten Ausdrucksgrenzen in Tempo, Stimmung und Virtuosität markieren. Die F-Dur-Arie des Soprans läßt bereits den heiligen Klang der Orgel ertönen, ehe der antike Schutzheilige der Musik, Orpheus, mit instrumentalem Hornpipe-Part zu Worte kommt. Er muß trotz seiner Bemühungen dem Reich der christlichen Caecilia weichen; aber es ist kein Bruch wie in der früheren Ode (wo sich Timotheus etwas plötzlich den Preis mit

Caecilia teilen muß), Himmel und Erde sind angenähert, wie es die Worte des letzten Rezitativs mit freundlichem Humor beschreiben ("an angel heard, and straight appeared, mistaking earth for heaven": "ein Engel hört' es und erschien stracks, die Erde mit dem Himmel verwechselnd"). Der Text des Schlußchors zieht zwar die Assoziationen des Jüngsten Gerichts herbei; aber für Händel ist das eigentlich nur der Anlaß, den Schall der Trompete, den er schon in der Mitte der Ode im Marsch und in der Tenor-Arie samt Chor gebührend zu Wort kommen ließ, noch einmal mächtig einzusetzen und das Werk zum krönenden Abschluß zu bringen. Das Ganze verbleibt im antiken Vorstellungsbereich, die Musik hat das letzte Wort auch im Text selbst. Der von Händel so oft verwendete Gedanke des Werdens und Vergehens - "The dead shall live, the living die, and Music shall untune the sky" - wird hier auf seine knappste Formel gebracht, die Identität des "Was stirbt ersteht, was lebt vergeht" in demselben Vierton-Motiv symbolisiert und die Kontinuität der Musik, die durch das All klingt, durch die unendliche Wellenlinie des Antwort-Motivs zum Ausdruck gebracht. Der Chor beträchtlicher Länge wirkt gerade durch diesen Gegensatz von knapper und ausgebreiteter Formulierung, Zeit und Raum in einem Bild erfassend. Anglisten und Händel-Forscher grübeln noch immer über den Begriff "untune", ob er das V e r klingen oder W e i t e r klingen der Musik, der Sphärenharmonie meine; ich denke, Dryden wollte das selbst offenlassen, und Händel zog für seine Musik prächtigen Nutzen daraus. Ein gewisses Rätself und Nur-Andeuten-Wollen ist hier wie auch sonst in diesem und anderen Werken bezeichnend, und oft spricht ein leichter Humor mit.

Bei Händel finden wir in fast allen Werken, auch in seinen besten, gewisse Unvollkommenheiten, vielleicht gar Schwächen. Da man mir gelegentlich vorwarf, ich schwärmte zu sehr für Händel, will ich auf diese "Schwächen" zu sprechen kommen. Es kommt vor, daß sich Händel von anderen Komponisten ins Schlepptau ziehen läßt, daß ein Gedanke noch nicht ganz ausgereift ist, daß es gewisse Unsicherheiten in der endgültigen Formulierung gibt, er sich nur allmählich zum vollständig Eigenen durcharbeitet. Das trifft gerade auch für die "Caecilien-Ode" zu, die in der Ouvertüre das Concerto grosso op. 6, Nr. 5 vorwegnimmt. Es ist die frühere Fassung; die bekannten Entlehnungen von Gottlieb Muffat sind hier etwas direkter als später, besonders deutlich beim Menuett, dessen stolzer Aufstieg zu Beginn hier noch fehlt. Wer beim originalen Muffat wirklich nachgesehen hat und nicht nur aus zweiter Hand zitiert, staunt darüber, was Händel zur schöpferischen Anregung genügen konnte. An vielen Stellen merkt man, wie der Komponist mit wenigen Noten eine gereifere, sich vom Vorbild weit entfernende Fassung erreichte. Jede der 10 Nummern weist auch während der Komposition wesentliche Korrekturen auf, am meisten die A-Dur-Arie des Tenors, deren beträchtliche Länge auf wenige Notensysteme gezwängt wurde; man sieht hier, wie Händel im Laufe der Komposition zu einer viel ausgebreiteteren und differenzierteren Ausformung kommt, Lust daran bekommt. Letzteres betrifft auch die Sprache der Instrumente, die in echten Wettstreit mit dem Sänger treten. Dies Prinzip hat Händel in der "Caecilien-Ode" erstmals ausgeprägt. Konzertierenden Gebrauch und echten Dialog gab es schon seit der italienischen Zeit. Jetzt kommt der K o m m e n t a r hinzu, der selbständige, nicht von der Gesangslinie abhängige Charakter der Instrumentalmusik, und auch von hier aus ist es folgerichtig, daß er in op. 6 zu einer noch stärker individualisierten Instrumentalsprache gelangt. Sicher ist sie in der Ode noch wesentlich im Dienste der Wortsprache und des Gesangs, aber sie leistet sich viele eigene Gedanken. Die Artikulation von Singstimme und Instrument ist deutlich gegeneinander abgesetzt; die Verkürzung der Auftaktnoten ist exakt notiert, keineswegs vereinheitlicht. Es existieren manche Märchen über Händels flüchtige Notierung; er ist peinlich genau, wenn auch alles sehr schnell zu Papier gebracht wurde.

32stel, 64stel stehen da, wenn sie gespielt werden sollen, ebenso sind die Stricharten und Bindungen, Punkte und Keile, Vorschläge und Triller angegeben, wenn sie von Händel gewünscht wurden.

Wegen der leichten Überschaubarkeit der Partitur kann die "Caecilien-Ode" als ein Musterbeispiel für seine Notierweise angesehen werden. Bei den größeren Nummern gibt Händel die Taktzahlen an; er verzählt sich zuweilen, aber diese Zahlen erscheinen ihm wichtig. So vervollständigt er die zunächst 98 Takte des ersten Chors durch nachträglichen Einschub von 2 Instrumentaltakten zu 100 Takten, gleichsam um die vollkommene Harmonie auch zahlenmäßig auszudrücken. Im Schlußchor bringt er verschiedentlich Zwischenzählung, sicherlich für den Kopisten zur Kontrolle, aber auch zur eigenen Klarstellung. Er hat hier eine längere und kürzere Fassung vorgesehen, und er ergänzt mehrmals einige Takte. Ein deutliches Ringen mit der Form ist spürbar, der erstmalige Versuch, den langen Satz in einem großen Fluß und mit starker Steigerung anzulegen. Ein Klangdom entsteht, wie er Händel vorher noch nicht gelungen war, ohne direkte Cantus-firmus-Technik, durch die zielsichere Nutzung des zur Verfügung stehenden, zu Beginn klar exponierten Tonmaterials.

Meine Ausführungen möchten andeuten, daß Händels Schaffensplanung keineswegs weniger streng und bewußt war als die Bachs, mit dem er vielleicht im ideellen Austausch stand⁵. Seine meist knapp geformten Gestalten deuten die in ihnen steckenden Möglichkeiten der Transzendenz oft nur an, im Schlußchor der "Caecilien-Ode" spielt er sie aus, nicht als Lehrbuch, sondern als lebendige Klangerfahrung. Die heftigen äußeren und inneren Kämpfe der 1730er Jahre um die Oper, um die neue Gattung des Oratoriums verdichten sich am Ende dieses Jahrzehnts in einem Werk, das, als Ode bezeichnet, auf die Musik selbst gestellt ist, sie zum Thema hat, die Wort/Ton-Beziehung in elementaren Bildern sprechen läßt - sie könnten auch mit optischen bewegten Bildern szenisch oder pantomimisch verdeutlicht werden. Dafür spricht u.a., daß das Werk wie eine Opern-Ouvertüre eröffnet wird, den Chor nur als Rahmen benutzt, lediglich eine Schlachtszene wahrhaft szenischer Deutlichkeit in die Mitte stellt. Auch dieses odenhaft-hymnische Werk hat starke dramatisch-realistische Züge, erfaßt bildhaft die Situation⁶.

Aber wichtiger ist: Händels Gesang auf seine eigene Kunst sieht diese nicht so sehr als Experimentierfeld, sondern als einen Kosmos, der die Stadien der Weltentwicklung von seiner Entstehung bis zum apokalyptischen Ende einfaßt und dazwischen das menschliche Leben von seinen zartesten Regungen über kriegerische Klänge bis zu leidenschaftlichen Ausbrüchen und frommer Ergebung gesänglich und mit spezifischer Instrumentalsprache begleitet, bis nur noch die Harmonie übrig bleibt. Drydens Konzeption, auch von anderen Komponisten jener Zeit genutzt⁷, wird ganz in das Reich der Tonkunst gezogen; diese beweist ihre Kraft in der überzeugenden Manifestation eines Denkens, das aus dem konflikthafter Reichtum der musikalischen Gestaltenwelt zur harmonischen Lösung eines ewigen Themas in Menschheit und Kunst gelangt.

Anmerkungen

- 1) Während des Vortrags wurden keine Klangbeispiele gegeben, da sie der komplexen Gestaltenwelt des Werkes nicht gerecht geworden wären.
- 2) Dennoch hat Felix Mendelssohn Bartholdy gerade dieses Werk zu den Niederrheinischen Musiktagen "mit lebenden Bildern" aufgeführt.

- 3) So heißt es bei Dryden: "the diapason closing full in Man" (in meiner Übersetzung: "und ihres Klanges Krönung war der Mensch", während ältere Übersetzungen schreiben: "und schloß im Vollklang ihrer höchsten Macht").
- 4) Original: "Hark, the foes come, 't is too late to retreat", was bei den früheren Übersetzungen heißt: "Auf, an den Feind, bis der Siegruf erschallt!"
- 5) Über engere persönliche, zumindest briefliche Kontakte gibt es im Augenblick in der Händel-Forschung nicht unbegründete Vermutungen und Hypothesen.
- 6) In letzter Zeit wird Händel immer stärker auch als Musikdramatiker gewürdigt. Seine Musik als "theatralisch" aufzufassen, ist sicherlich aber etwas überzogen.
- 7) Im Jahre 1687 wurde Drydens Textbuch gedruckt, mit folgender Angabe "... and composed by Mr. John Baptist Draghi".

Julia Liebscher:

HÄNDELS KAMMERDUETTE - HÖHEPUNKT UND WANDLUNG EINER GATTUNG

Händels italienische Kammerduette, die wie die Gattung selbst bislang weitgehend unbeachtet blieben¹, bilden den abschließenden Höhepunkt in der Geschichte des Kammerduetts, zugleich nehmen sie eine vermittelnde Stellung zwischen der Monodie und der Musik des späteren 18. Jahrhunderts ein. Drei Aspekte sind bei der Klärung dieses Sachverhalts besonders zu berücksichtigen:

1. Herkunft, Entstehung und Entwicklung des Kammerduetts;
2. Kompositorische Beschaffenheit und Eigenart der Kammerduette Händels;
3. Übergang des Kammerduetts in Kompositionsformen, die der Wiener Klassik zustreben.

Was den ersten, allgemein gattungsgeschichtlichen Punkt betrifft, so deuten satztechnische Untersuchungen darauf hin, daß das Kammerduett, das als genuin italienische Vokalform zu begreifen ist, aus der Monodie hervorging, und zwar durch das Hinzutreten einer zweiten Singstimme, die zunächst, zu Beginn des 17. Jahrhunderts, strukturell abhängig war, sich dann aber zunehmend verselbständigte und schließlich gleichberechtigt wurde. Während die Vokalduelle der Frühzeit als klanglich verstärkte Monodie erscheinen, die Singstimmen im weitgehend parallelen Verlauf zu einem einzigen Medium verschmolzen sind, ist das Kammerduett, wie es seit dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts in vollendeter Form in Erscheinung tritt, durch die konzertierende Gegenüberstellung der Singstimmen und die dadurch bedingte durchbrochene Satzstruktur gekennzeichnet. Besetzung (Triobesetzung) und Satzarchitektur (Trioprinzip) werden hier durch die Ausbildung bestimmter Satztechniken, nämlich durch die Realisierung des Triosatzes, inhaltlich erfüllt, d.h. satztechnisch umgesetzt. Durch die Entwicklung zum Triosatz wird das Kammerduett als eigene Gattung greifbar, die sich sowohl von der Triosonate als auch von der Solokantate, den verwandten kammermusikalischen Gattungen, als selbständige Kompositionsform abhebt. Terminologisch spiegelt sich dies in der Einführung der Bezeichnung "Duetti per camera" erstmals bei Maurizio Cazzati 1677.

Händels 22 Kammerduette, zwischen 1707 und 1745 entstanden, fußen auf Agostino Steffanis Kammerduettoevre, das hinsichtlich Umfang und Rang der Kompositionen muster-gültige Maßstäbe setzte. Textvorlagen, Textbehandlung und Satztechnik lassen die