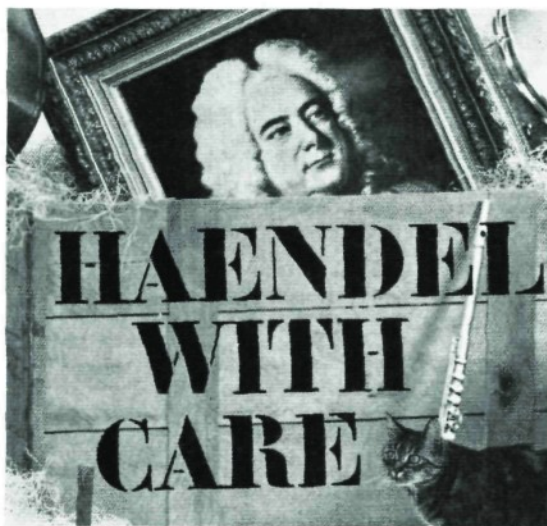


Ein Kapitel Spätbarock oder:

In letzter Zeit sind erfreulicherweise eine ganze Reihe von Aufnahmen mit Kantaten, Opern und Oratorien Händels erschienen, die im Konzert und auf der Bühne nur selten aufgeführt werden — so etwa die Oratorien „Alexander Balus“, „Das Alexander-Fest“, die Oper „Radamisto“ sowie Anthems, Psalmen und verschiedene Kantaten.

Händels Musik unterscheidet sich wesentlich von den Werken seines mitteldeutschen Altersgenossen Johann Sebastian Bach, der bei manchen „Liebhabern“ als Repräsentant des Barock schlechthin gilt. Der folgende Beitrag soll deshalb auf charakteristische Stilmerkmale seiner Kunst hinweisen, um den Hörer der Platten auf das Verständnis seiner spezifischen Eigenart vorzubereiten.



Händel hatte in seiner Geburtsstadt Halle an der Saale bei dem Organisten Friedrich Wilhelm Zachow den Kontrapunkt studiert, lernte dann als Geiger und Cembalist der Hamburger Oper ein buntes Theater-Repertoire kennen, trat auf seiner italienischen Reise in enge Verbindung mit den berühmtesten Maestri und wirkte schließlich in London an einem Zentrum internationaler Musikkultur. Dabei assimilierte er alle Eindrücke und verband divergente Einflüsse mit seiner ausgeprägten Individualität zur Synthese. An den vielen Entlohnungen und Überarbeitungen fremder Kompositionen, die bis in seine späten Jahre reichen, läßt sich bis ins einzelne nachweisen, wie intensiv er sich mit dem Schaffen anderer Meister beschäftigte, ohne freilich die Vorlagen zu kopieren. So wurde er universal; und seine Kunst verbreitete sich über ganz Europa, während man damals beispielsweise von der Existenz der Kantaten und Passionen Bachs nur in protestantischen Gemeinden Deutschlands überhaupt etwas wußte.

Händels Musik beruht auf dem Melos, allerdings nicht auf jener gekünstelten Kantilene, die zeitgenössische Italiener geringeren Formats dem breiten Publikum zuliebe schrieben, sondern auf natürlichem, schlichtem, mitunter liedhaftem Gesang. Mit einer unendlichen Fülle edler Melodien drückt er sämtliche Nuancen gegensätzlicher Affekte durch einprägsame Symbolformeln aus: Haß und Liebe, Freude und Wehmut, Trotz und Demut, Unschuld und Dämonie. Erstaunlich dabei, wie dieser robuste Mann, den seine

Gegner insgeheim den „Großen Bären“ nannten, immer wieder neue Töne fand für die zartesten Stimmungen und intimsten Empfindungen. Die strenge Imitation tritt hinter diese psychologische Ausdeutung der Worte zurück; viele Arien werden nur vom Generalbaß begleitet, obligate Instrumentalstimmen kommen selten vor, und die Chöre gehen oft nach fugiertem Beginn in homophonen Satz über.

Man darf Händels Kantaten, Opern und Oratorien nicht unter dem Aspekt der Entwicklungsdratik im Sinne Richard Wagners betrachten. Die Librettisten, mit denen der Meister wohl oder übel zusammenarbeiten mußte, schildern typische Situationen und gewissermaßen statuarische Personen — entsprechend dem Alten Testament und der antiken Sage, die sie häufig als „Quellen“ benutzen. Doch Händel vermenschlicht sozusagen seine Helden, ihre Widersacher und sogar die Nebenpersonen; er charakterisiert ihre guten und schlechten Eigenschaften, ihre traurigen und fröhlichen Gefühle, ihre Kraft und ihre Schwäche — und zwar überwiegend durch kontrastierende Melodien, denen sich originelle Harmonien unterordnen. So unterscheiden sich seine zyklischen Werke erheblich von den sogenannten „Arienbündeln“ routinierter Komponisten seiner Epoche — übrigens auch durch eine festgefügte Tonarten-Architektur, die Kürzungen und Umstellungen kaum zuläßt. Außerdem fungiert der Chor — zumindest in den Oratorien — nach dem Vorbild der griechischen Tragödie als „Stimme des Vol-

kes“, das die Ereignisse kommentiert, auf die Hörer bezieht und moralisch auswertet, gemäß einem Worte Händels, der nach einer Aufführung des „Messias“ sagte, er möchte durch seine Musik das Publikum besser machen, das heißt: ästhetische Eindrücke zu ethischer Wirkung steigern.

Händel schrieb seine Partituren in erstaunlich kurzer Zeit nieder; für „Israel in Ägypten“ beispielsweise brauchte er ungefähr einen Monat. Dabei setzte er freilich auführungspraktische Ergänzungen voraus, die er seinen Interpreten unbedenklich zutrauen durfte, die aber heutzutage den Dirigenten, Sängern und Spielern erhebliche Schwierigkeiten bereiten. Zu solchen improvisatorischen Freiheiten gehören unter anderem die Einflechtung knapper Kadenzzen, die Auszierung langer Töne, die Varrierung des Da Capo und die figurative Ausgestaltung der Oberstimmen des Continuo. Wichtig sind ferner — als Selbstverständlichkeiten in den Autographen nicht präzisiert — die Aufgliederung des Orchesters in Concertisten und Ripienisten, das ausgewogene Verhältnis von Solisten, Chor und Instrumenten, mehrfache Besetzung der Holzbläser bei starker Streichergruppe, abwechselnde bzw. kombinierte Verwendung von Cembalo, Positiv, Laute, Theorbe, Harfe beim Generalbaßspiel und dergleichen mehr. Hier bleibt künftigen Aufnahmen noch manches zu tun übrig — wobei es sich nicht um historisierende Korrektheit handelt, sondern — mit Absicht pathetisch formuliert — um einen „Dienst am Werk“.

Camerata - Schallplatten

... beachten Sie diesmal:

EUROPA CANTAT – Junge Chöre Europas singen
Europäische Chormusik von 1600 bis zur Gegenwart,
interpretiert von belgischen, deutschen, französischen,
jugoslawischen, spanischen und schweizer Spitzenchören.
Camerata CMS 30001 LPT; 25,- DM; Katalog gratis

MÖSELER VERLAG · 334 Wolfenbüttel · Postfach 460

