Fachhochschule Nordwestschweiz
Schola Cantorum Basiliensis | Hochschule für Musik Basel

Musik Akademie Basel

Forschungsportal Schola Cantorum Basiliensis

URL: www.forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch/de/publikationen/leininger-direktion-und-generalbass.html

Veröffentlicht: 14. Juni 2025

# Direktions- und Generalbasspraxis in Händels Oratorien: Die Orgelstimmen zum *Alexanderfest*

**Thomas Leininger**

## Abstract

*Dieser Beitrag unterzieht die bislang wenig beachteten originalen Orgelstimmen zu Händels «Alexanderfest» einer genaueren Analyse. Damit zeigt er, in welchem Zusammenhang die in den Stimmen dokumentierte Begleitpraxis mit den von Händel gepflegten Direktionsformen steht. Zudem möchte diese Untersuchung dazu anregen, den vielfältigen musikalischen Implikationen nachzuspüren, die sich durch eine genauere Vergegenwärtigung des historischen Settings ergeben.*

**Abb. 1:** Probe eines Oratoriums unter Händels Leitung, Federzeichnung, ca. 1740. London, British Museum, Inv. 1856,0712.210 © The Trustees of the British Museum

Als Barry Cooper 1978 zum ersten Mal die ausgeschriebenen Orgelstimmen zu Händels *Alexanderfest* beschrieb und eingehender analysierte,[1] war es schon mehr als ein Jahrhundert her, dass ein anderer bedeutender Händelforscher sich zum selben Thema geäussert hatte: 1863 setzte sich Friedrich Chrysander sehr hellsichtig mit den autographen, die Orgelbegleitung betreffenden Bleistifteintragungen im «Handexemplar» des *Saul* auseinander.[2] Beide Quellen zusammen – die stichwortartigen Anweisungen im *Saul* sowie die ausgeschriebenen Stimmen zum *Alexanderfest* – vermitteln ein erstaunlich klares und detailliertes Bild von der Orgelbegleitung unter Händels Leitung. Da sich in beiden Quellen die gleichen Prinzipien erkennen lassen (und anderslautende Informationen nicht existieren), lässt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit vermuten, dass wir es in vielerlei Hinsicht mit einer einheitlichen, für Händel typischen Praxis zu tun haben, die sich ohne Probleme auch auf seine anderen Oratorien übertragen lässt. Händels Oratorien gehören zu den weltweit meistaufgeführten Werken, und angesichts der Bedeutung dieser Informationen ist es umso erstaunlicher, dass sie bis auf den heutigen Tag weder in der Praxis noch in der Lehre Berücksichtigung gefunden haben. Barry Coopers dringliche Mahnung, dass «Handel's other oratorios, too, could only benefit by being supplied with editorial organ parts based as far as possible in Handel's performance practice as revealed in *Alexander's Feast*», ist seit über 50 Jahren im wahrsten Sinne ungehört verhallt.[3] Die Orgelstimmen werden in diesem Beitrag daher nochmals gründlich untersucht und die Prinzipien, die sich aus ihnen ableiten lassen, herausgearbeitet.

## Beschreibung und Autorschaft

Für eine genauere Beschreibung und Einordnung der Orgelstimmen genügt es an dieser Stelle, auf die sehr detaillierte und überzeugende Analyse von Cooper zu verweisen und nur die wichtigsten Informationen zu rekapitulieren:

---

[1] Barry Cooper, «The Organ Parts to Handel's *Alexander's Feast*», in: *Music & Letters* 59 (1978), 159-179.

[2] Friedrich Chrysander, «Händel's Orgelbegleitung zu Saul», in: *Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft* 1 (1863), 408–428.

[3] In der Sekundärliteratur werden die Orgelstimmen des Öfteren erwähnt oder summarisch besprochen. Eine über die Arbeit von Cooper hinausgehende Analyse wurde bisher nicht unternommen; dafür finden sich immer wieder Missverständnisse, die im folgenden Beitrag korrigiert werden. Hier nur eine Auswahl: Siegbert Rampe, «Händels Theaterorgeln und seine Orgelkonzerte», in: *Ars Organi* 57/2 (2009), 90–97: 93; Peter Holman, «The Conductor at the Organ, or How Choral and Orchestral Music was Directed in Georgian England», in: Bennett Zon (Hg.), *Music and Performance Culture in Nineteenth-Century Britain. Essays in Honour of Nicholas Temperley*, Farnham: Ashgate 2012, 243–261; ders., *Before the Baton. Musical Direction and Conducting in Stuart and Georgian Britain*, Woodbridge: The Boydell Press 2020 (Music in Britain 1600-2000 23), 124–127; Graham Cummings, «Handel's Oratorio and Concerto Organs. 1732-45», in: *Journal of the British Institute of Organ Studies* 41 (2017), 112–131.

1. Es handelt sich um zwei identische Orgelstimmen, heute im Bestand der British Library; ursprünglich waren sie in der Aylesford Collection enthalten, einer von Händels Librettisten Charles Jennens angelegten Sammlung Händelscher Werke.[4]

2. Die Stimmen sind mit höchster Wahrscheinlichkeit Kopien einer von Händel selbst angefertigten Orgelstimme, der Schreiber kann als «Kopist S2» identifiziert werden.

3. Die Orgelstimmen beziehen sich auf eine Fassung des *Alexanderfests* (HWV 75), wie sie höchstwahrscheinlich in den Monaten März und April 1737 zur Aufführung kam.

Die Tatsache, dass Händel überhaupt eine bzw. zwei Orgelstimmen zum *Alexanderfest* ausschrieb und kopieren liess, lässt darauf schliessen, dass sie für eine Aufführungssituation gebraucht wurden, bei der er selber nicht spielte. Tatsächlich berichtet Jennens in einem Brief aus dem Jahr 1738 über eine solche Situation:

> His second maggot is an organ of £500 price […]. This organ, he says, is so constructed that as he sits at it he has a better command of his performers than he used to have, and he is highly delighted to think with what exactness his Oratorio [*Saul*] will be performed by the help of this organ; so that for the future instead of beating time at his oratories, he is to sit at the organ all the time with his back to the Audience.[5]

Wenn Händel aber in den Oratorien bis 1739 nur taktierte und die Orgeln von anderen Musikern gespielt wurden, waren ausgeschriebene Stimmen (besonders bei *zwei* unisono spielenden Orgeln) natürlich sinnvoll. Die von Jennens aus Sammlerleidenschaft archivierten Abschriften waren mit ihren Text-Incipits, Registrierungs- und anderen Anweisungen zwar von einer definitiv für den praktischen Gebrauch eingerichteten Vorlage kopiert worden; aufgrund der zahlreichen unkorrigierten Schreibfehler lässt sich allerdings bezweifeln, ob die Abschriften für eine Aufführung genutzt wurden. Als Argumente für Händels eigene Autorschaft werden von Cooper überzeugend angeführt: 1. eine für Händel typische, idiomatische Schreibweise für das Tasteninstrument von höchster Qualität; 2. die Abwesenheit einer rein «mechanischen» Aussetzungsmethode – trotz klarer Prinzipien überraschen

[4] London, British Library, MSS R.M. 19.a.1 fol. 90–110 und R.M. 19.a.10.

[5] Zitiert nach: Rampe, Theaterorgeln (wie Anm. 3), 94. («Sein zweiter Spleen ist eine Orgel zum Preis von 500 Pfund […]. Diese Orgel ist, sagt er, so konstruiert, dass er, wenn er daran sitzt, die Ausführenden besser beherrschen kann als bisher, und es bereitet ihm grosses Vergnügen, daran zu denken, mit welcher Präzision sein Oratorium [*Saul*] mit Hilfe dieser Orgel aufgeführt werden wird; sodass er künftig, anstatt in seinen Oratorien den Takt zu schlagen, die ganze Zeit über mit dem Rücken zum Publikum an der Orgel sitzen wird.») Brief von Charles Jennens vom 19. Oktober 1738 über ein für das Jahr 1739 geplantes Instrument. Ob Händel stattdessen Cembalo spielte und nur für die Konzerteinlagen zu einer der Orgeln wechselte, ist angesichts des zitierten Briefes ebenfalls fraglich. Mehr dazu im Abschnitt *Doppelcontinuo und Doppeldirektion.*

die Orgelstimmen immer wieder in der Ausarbeitung der Details sowie mit unerwarteten Entscheidungen, die eine völlige Vertrautheit mit der Partitur voraussetzen und von bewussten kompositorischen Ideen zeugen, die die Orgelstimmen vom Rang einer Aussetzung in den einer individuell konzipierten, komponierten Stimme erheben.

## Zwei Orgeln?

Dass es sich tatsächlich um zwei *unisono spielende* Orgeln handelte, wird nicht nur durch die doppelte Ausführung der Stimmen, sondern auch durch die nachweisliche Verwendung zweier Orgeln in den Oratorien ab 1733[6] nahegelegt.[7] Dazu kommen Händels handschriftliche Anmerkungen zu «Organo I und II» bzw. «Organi» in Händels «Handexemplar» zu *Saul*.[8] Zwei der drei Instrumentalkonzerte im *Alexanderfest* finden sich nur in der ersten der beiden Orgelstimmen, die zweite Orgel pausiert in diesem Fall also. Alle anderen Sätze des Oratoriums, die mit Begleitung der Orgeln rechnen, sind dagegen identisch in beiden Stimmen vorhanden.[9]

Wie schon Chrysander vor dem Hintergrund der grossbesetzten Aufführungen des 19. Jahrhunderts richtig bemerkt hat,[10] haben wir vom Klangvolumen her eher an kleinere Konzertinstrumente und nicht etwa Kathedralorgeln zu denken – die heute gängige Aufführungspraxis mit einer einzigen, schwach disponierten Truhenorgel ist allerdings ebenfalls denkbar weit entfernt von Händels klanglichen Vorstellungen. Dies betrifft auch die Gestalt der «Aussetzungen».

---

[6] Zuerst in *Deborah* 1733, aber auch noch unzweifelhaft in *Israel in Ägypten* 1739. Nachweise siehe in: Cummings, «Handel's Oratorio and Concerto Organs» (wie Anm. 3), 112; Holman, *Before the Baton* (wie Anm. 3), 127.

[7] 1735 wurde zudem noch eine weitere grosse Orgel angeschafft. Ob diese eine der beiden vorhandenen Orgeln ersetzte, oder ob nun drei Orgeln zu Verfügung standen, ist nicht ganz klar.

[8] Neben dem Singular «Organo» findet sich in der Partitur auch der Plural «Organi», so dass hier (ähnlich wie bei «Violino Primo» u. ä.) vielleicht ein Kollektivsingular vorliegt, der immer dann als Plural zu lesen ist, solange nicht explizit zwischen Organo I und II unterschieden wird; so übernimmt im zweiten Teil der Sinfonia in *Saul* Organo I den Solopart, während Organo II explizit pausieren soll. Auch in *Terpsichore* (HWV 8b) nutzt Händel das Vorhandensein zweier Orgeln am Aufführungsort, denn für das Duett *Tuoi passi son dardi* findet sich der Hinweis: «Les Orgues doucement, e la Teorbe»; beide Orgeln spielen unisono. Da es sich hier um eine Oper und kein Oratorium handelte, erklangen die Orgeln hier allerdings nur einmalig als exotische Soloinstrumente, sie wurden nicht zur Begleitung der übrigen Musik herangezogen.

[9] Die Ansicht Cummings und Holmans (vgl. Anm. 3), dass die zweite Orgelstimme nur eine weitere, zufällige Abschrift sei und im *Alexanderfest* nur eine einzige Orgel spielte, ist also zu hinterfragen. Das Fehlen der Instrumentalkonzerte in der zweiten Stimme entspricht der in *Saul* zu findenden Anweisung, solche Stücke nur mit einer Orgel begleiten zu lassen (vgl. Anm. 8) und könnte so indirekt bestätigen, dass alle anderen Sätze des Oratoriums mit zwei der vorhandenen Orgeln begleitet wurden. Mehr dazu im Abschnitt *Französischer und italienischer Stil.*

[10] Chrysander, «Händel's Orgelbegleitung» (wie Anm. 2), 428.

## In welchen Sätzen kommen die Orgeln zum Einsatz?

Auf diese für die Aufführungspraxis hochspannende Frage hat folgende Übersicht durchaus überraschende Antworten parat:

| | |
|---|---|
| 1. Instrumentalsätze (Ouvertüre, Concerti): | ja |
| 2. Secco-Rezitative: | nie |
| 3. Accompagnato-Rezitative: | in zwei (von sechs) |
| 4. Arioso: | nein |
| 5. Arien: | in vier (von neun) |
| 6. Chöre: | immer |

## Wie werden die Orgeln eingesetzt?

«Tasto solo coll'ottava bassa»: in 1., 3., 5., 6.
Drei- bis vierstimmiges Partiturspiel (idiomatisch angepasst): gelegentlich in 1., ausnahmsweise in 5., regelmässig in 6.
Vierstimmige, akkordische Generalbassbegleitung: alternierend mit kontra-punktischem Partiturspiel, vor allem bei homophonen Chorpassagen.
Vollstimmige akkordische Begleitung: nur ausnahmsweise als Spezialeffekt.
Spiel der Begleitung in 8'- oder 16'-Lage: je nach Anweisung und Registrierung.
Tacet: für ganze Sätze, instrumentale Einleitungen bzw. Nachspiele in Chorsätzen, Piano-Abschnitte.

## Für welche Instrumente wurden die Stimmen geschrieben? Register und Umfang

Die zahlreichen Angaben zur Registrierung lassen Orgeln mit typisch englischer Disposition erkennen. Namentlich erwähnt sind die Register:

«Open Diapason» (8')
«Stopt Diapason» (8')
«Principal» (4')
«Flute» (4')

Dazu kommt als Steigerung die Anweisung «Loud» im *Alexanderfest* bzw. «forte» in *Saul*, für die anhand zeitgenössischer Beschreibungen[11] der Orgeln Händels (z.B. in

[11] Cooper, «Organ Parts» (wie Anm. 1), 171; Cummings, «Handel's Oratorio and Concerto Organs» (wie Anm. 3), 116.

Covent Garden, dem Aufführungsort des *Alexanderfests*) an folgende zusätzliche Register zu denken ist:

Twelfth (2 2/3') und Fifteenth (2'), evtl. Tierce (1 3/5').[12]

Der englischen Praxis folgend werden neben dem Plenum immer nur Kombinationen aus mindestens zwei, meistens aber vier Registern gebraucht. Diese sind:

1) «Stopt Diapason & Flute»
2) «Open & Stopt Diapason»
3) «Open & Stopt Diapason & Principal & Flute»
4) «Loud»/«forte»

Die Kombinationen 1) und 2) gehen mit der Bezeichnung «Soft» (bzw. «piano» in *Saul*) einher. Unter Kombination 4) ist ein Plenum zu verstehen, unter Kombination 3) ein Standard im mittleren dynamischen Bereich, der (im Kontrast zu «Loud») mitunter auch als «Soft» bezeichnet wird. Daraus lässt sich schliessen, dass Kombination 4) eine grössere Anzahl Register als Kombination 3) aufbieten muss, um als «Loud» bzw. als Plenum zu gelten.

Auch wenn die Technik der Aussetzung im Verlauf eines Satzes wechseln kann,[13] wird nie eine Veränderung der Registrierung innerhalb eines Satzes verlangt. Kürzere piano-Abschnitte werden in der Regel durch Pausieren der Orgeln umgesetzt. Für direkt aufeinanderfolgende kontrastierende Abschnitte eines Satzes wird die Begleitung so eingerichtet, dass die Registrierung beibehalten werden kann, und auch zwischen attacca anschliessenden Sätzen werden Registerwechsel konsequent vermieden.

Da einige Aussetzungen «an octave lower» zu spielen sind, wird der gesamte untere Umfang einer englischen Klaviatur bis *GG* (ohne *GG#*) ausgenutzt. Die Führung der Basslinie wird im Bedarfsfall an den Umfang der Klaviatur angepasst, d.h. Noten unter *G* und auch das *G#* erscheinen nach oben oktaviert.

[12] Da zumindest eines dieser beiden Instrumente schon vor der Anschaffung der neuen, grösseren Orgel von 1735 (vgl. Anm. 7) vorhanden war, ist klar, dass es sich bei diesen ab 1733 genutzten Orgeln nicht um allzu kleine Instrumente mit nur drei Registern gehandelt haben kann (wie Cummings ohne Beleg spekuliert, vgl. Anm. 3). Diese Vermutung wird unterstützt durch die Tatsache, dass die ersten Orgelkonzerte schon vor Eintreffen der neuen Orgel auf einem der vorhandenen Instrumente aufgeführt wurden, wofür dieses stark genug disponiert gewesen sein muss.

[13] In *Saul* stehen sich im Verlauf einiger Chorsätze «Organo tasto solo, forte» und «Organo pieno, forte» gegenüber, wobei «pieno» hier den Übergang vom tasto solo zum mehrstimmigen Partiturspiel anzeigt und *nicht* eine Änderung der Registrierung – diese bleibt «forte».

# Die Aussetzungen – Beispiele

## 1. Instrumentalsätze

### *Ouvertüre*

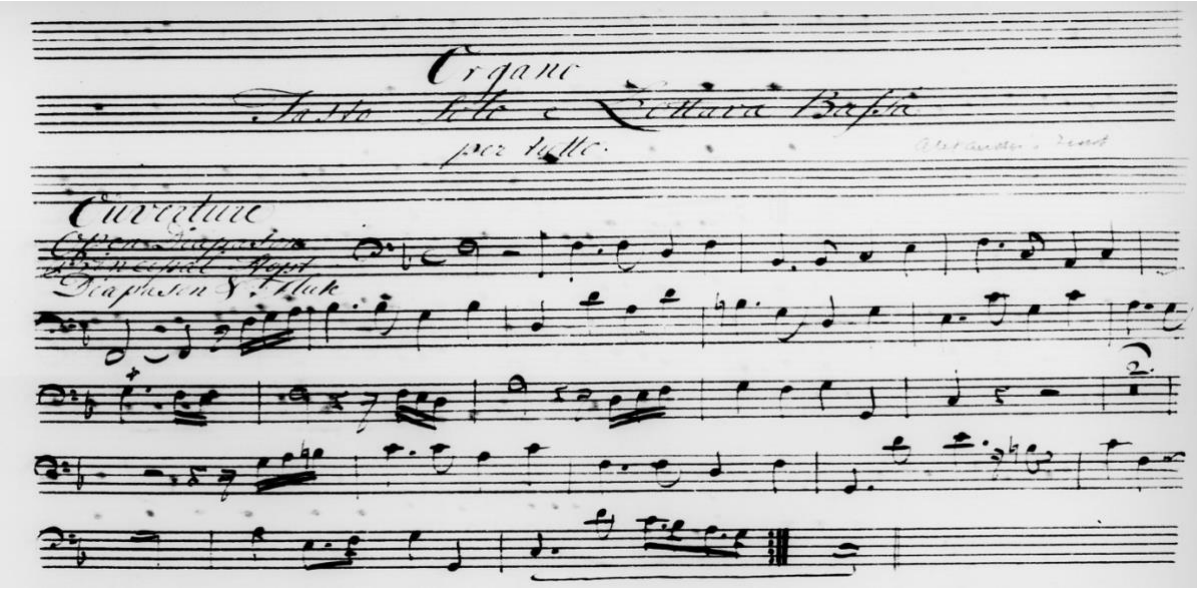


**Abb. 2:** Beginn der Ouvertüre in MS R.M. 19.a.10.

In der gesamten Ouvertüre beschränkt sich die Mitwirkung der Orgeln auf eine klangliche Verstärkung der Bassstimme, die mit den Registern Open & Stopt D., Princ. und Flute «tasto solo e l'ottava bassa per tutto» gespielt wird. Töne unter *G* werden meist nach oben oktaviert, um die konsequente Verdopplung der Bassstimme durch die tiefere Oktave möglich zu machen. An manchen Stellen wurde diese Oktavierung allerdings vergessen (oder bleibt dem Organisten überlassen). Mitunter werden tiefere Töne auch punktuell durch Pausen ersetzt, und auch der umgekehrte Fall von Abwärtsoktavierungen sehr hoch liegender Stellen kommt vor. Insgesamt wird die Bassstimme in ihrem Umfang also nivelliert.

Obwohl das reine tasto solo-Spiel auf den ersten Blick simpel oder enttäuschend anmuten mag, bietet es doch einige wichtige gliedernde und dynamische Gestaltungsmöglichkeiten. Dies zeigt sich vor allem in zweiteiligen (Tanz-)Sätzen mit Wiederholungen. Das auf die Ouvertüre folgende «Menuetto Andante» ist ein solcher Satz. Es wird weiter unten genauer behandelt (s. *Dynamische und gliedernde Gestaltung*).

### *Concerto grosso – 1. und 2. Satz*

Das Concerto grosso wird nur von der ersten Orgel begleitet. Während diese im ersten Satz des Concerto in den Tutti-Stellen «tasto solo coll'ottava» spielt und in den Concertino-Abschnitten pausiert, tritt sie im zweiten Satz als mehrstimmig spielendes

Instrument in Erscheinung, bleibt allerdings auch hier an das Tutti gebunden. Da keine neue Registrierung angegeben wird, wird mit der gleichen Registrierung (8' 8' 4' 4') weitergespielt. Der Beginn des zweiten Satzes zeigt eine meist dreistimmige Reduktion des vierstimmigen Orchestersatzes (s. Anhang: Notenbeispiel 1). Die Mittelstimme ist zusätzlich zu den beiden Aussenstimmen entweder ausgeschrieben oder mit Ziffern angegeben. Interessant sind vor allem die abwechselnden Lagen, in denen dieser «Gerüstsatz» auf der Orgel erklingt: liegt die Bassstimme tief, wird in 8'-Lage begleitet; liegt die Bassstimme hoch, erklingt der gesamte Satz eine Oktave tiefer, wobei in der linken Hand auch Lagenwechsel innerhalb eines Abschnittes vorkommen können. Interessant ist weiterhin, dass die Orgel auch in zwei der Tutti-Abschnitte pausiert. In T. 11 soll der Dialog zwischen Concerto grosso und Concertino offensichtlich dynamisch ausgewogen bleiben, sodass der Unterschied zwischen Tutti und Solo durch das Pausieren der Orgel an dieser Stelle nivelliert wird. Zur abschliessenden Kadenz ab T. 12 tritt die Orgel wieder verstärkend hinzu. Nach diesem eigentlichen Schluss des Satzes wird in T. 13-14 die typische Halbschluss-Kadenz angehängt; auch hier pausiert die Orgel – sei es, um den Halbschluss deutlich als «Anhängsel» zu kennzeichnen; sei es, dass er piano oder zumindest *diminuendo* zu spielen war;[14] sei es, dass vom Solisten eine Kadenz improvisiert wurde, bei der der durchklingende Ton der nicht allzu leise registrierten Orgel nicht stören sollte.

Im Gegensatz dazu fallen die vierstimmig gesetzten Schlussakkorde der sonst dreistimmig gesetzten Phrasen eher kräftig aus. Auf ein «Abphrasieren» mit diminuendo und ausgedünnten Schlussakkorden, wie heute vor allem in langsamen Sätzen üblich, kann für die Orgeln also nicht geschlossen werden; die Akkorde werden im Gegenteil «gut markiert».

### *Concerto grosso – 3. Satz: Allegro (Fuge)*

Händel kombiniert Fuge und Concerto-Form so, dass die ersten Themeneinsätze nur vom Concertino gespielt werden und das Tutti zusammen mit der Orgel beim letzten Themeneinsatz (in der Bassstimme) einfällt, s. Anhang, Notenbeispiel 2.

Wie im Notenbeispiel 2 zu sehen, findet eine Art «modifiziertes Partiturspiel» statt: die zwei Oberstimmen und die Bassstimme des Orchestersatzes werden übernommen, wobei mit den Oktavlagen der Oberstimmen frei verfahren wird. Es ergibt sich ein dreistimmiger Satz. Vierstimmiges Spiel findet nur zur Markierung des Themeneinsatzes statt, wobei die Innenstimmen sich hier nicht an der Partitur orientieren, sondern idiomatisch aufgefüllt werden – sie liegen gut in der Hand. Die letzten zwei Takte des ersten Tuttis werden von der Orgel interessanterweise nicht mehr begleitet. Da es sich bei diesen zwei Takten um eine Art paraphrasierende

[14] Dass Halbschlüsse dieser Art gern eine kontrastierende dynamische Gestaltung erfuhren (sei es durch ein plötzliches forte oder eben ein plötzliches piano oder diminuendo) wird auch von anderen Quellen bestätigt, z.B. Francesco Barsantis Triosonaten-Bearbeitung von Geminianis op. 1, einer wahren Fundgrube für dynamische Angaben.

Wiederholung einer bereits zuvor erklungenen Kadenzwendung handelt, könnte man an eine Echo-Wirkung oder einen Diminuendo-Effekt denken (ähnlich einer «petite reprise»). In jedem Fall sorgt das Pausieren der Orgeln für einen stufenweisen «Abbau» im Klangvolumen hin zum Soloabschnitt.

Die gleichen Prinzipien wiederholen sich im zweiten Tutti-Abschnitt des Satzes (s. Anhang, Notenbeispiel 3): Markierung des Themenkopfes durch vierstimmiges Spiel, danach Verdopplung der drei wichtigsten Stimmen im Satz. Punktuell werden einzelne Akkorde mit einer vierten Stimme aufgefüllt. Die Lagen sind erneut recht frei gewählt, wobei trotz der Nivellierung des Umfangs und Vermeidung extremer Lagen eine möglichst abwechslungsreiche Textur angestrebt wird: So werden in T. 4 beide Oberstimmen eine Oktave tiefer, ab T. 6 jedoch in ihrer eigentlichen Lage verdoppelt. Ein Pausieren in den letzten zwei Takten findet diesmal also nicht statt: Während die Violinen insgesamt über vier Takte hinweg nach unten sinken, steigt die Orgelbegleitung nach oben.

Im weiteren Verlauf kommt es zu unerwarteten Pausen in der Orgelstimme: Von T. 53-55 erklingt eine nicht-thematische Fortspinnung innerhalb eines Tutti-Abschnitts ohne Orgelbegleitung; mit dem Material dieser Fortspinnung wird T. 64-69 ein eigenständiges, modulierendes Ritornell entwickelt, das ebenfalls komplett ohne Orgelbegleitung erklingt. Die Orgel setzt erst wieder mit der thematischen Reprise in C-Dur ein, die dadurch umso wirkungsvoller inszeniert wird. Mitten im letzten grossen Tuttiabschnitt (T. 89-106) pausiert die Orgel ebenfalls genau an jener Stelle, an der das Material der Fortspinnung nochmals aufgegriffen wird. Erst in den letzten, auf die grosse Schlusskadenz zielenden Takten tritt sie wieder hinzu. Die Orgelbegleitung unterscheidet also konsequent zwischen Thema und Fortspinnungsmotiv und untergliedert die Tutti-Abschnitte gegebenenfalls in kleinere Teile – die Kompositionsstruktur wird hörbar.

### *Concerto per il Liuto e l'Harpa*

Es handelt sich um eine erste Fassung des Harfenkonzerts B-Dur HWV 294 (später als Orgelkonzert Op. 4 Nr. 6 veröffentlicht), hier mit der Solobesetzung Harfe und Laute (wobei es sich bei der Laute wohl um die in Händels Orchester häufig belegte «teorba» handelt).[15] Das ganze Konzert wird wiederum nur von einer der beiden Orgeln begleitet. Als Register werden Stopt D. & Flute verlangt (also eine Kombination des jeweils leiseren 8'- und 4'-Registers); die dynamische Angabe dazu lautet «Soft». Diese Registrierung wird für alle drei Sätze beibehalten. Die Orgel beschränkt sich zur Verstärkung des Orchesters auf die Ritornelle und spielt eine Art drei- bis vierstimmigen Klavierauszug (Abb. 3). Die Begleitung ist durchweg in 16'-Lage zu spielen («to be playd an 8. [octave] lower»); der «nahrhafte» Orgelklang unterfüttert somit das delikat besetzte Instrumentalensemble, ohne jemals dominant oder hervorstechend zu sein. Im Grunde ist es falsch, die zu diesem Konzert ausgeschriebene Orgelstimme als ein Beispiel für eine Generalbassaussetzung

[15] Wohl die lokale Form der Erzlaute: «English theorbo».

anzuführen. Da die Orgel in allen Sätzen *ad litteram* ausschliesslich die Orchesterritornelle verdoppelt und hier auch bezüglich der Lagen konsequenter verfährt als im vorangehend besprochenen *Concerto grosso*, ist sie als ein um der Klangmischung willen zusätzlich orchestriertes Tutti-Instrument zu betrachten (ähnlich wie in anderen Sätzen die Oboen, die mit den Violinen colla parte geführten werden). Analog zum zweiten Satz des *Concerto grosso* pausiert die Orgel auch hier beim typischen Halbschluss, der dem mittleren langsamen Satz angehängt ist.

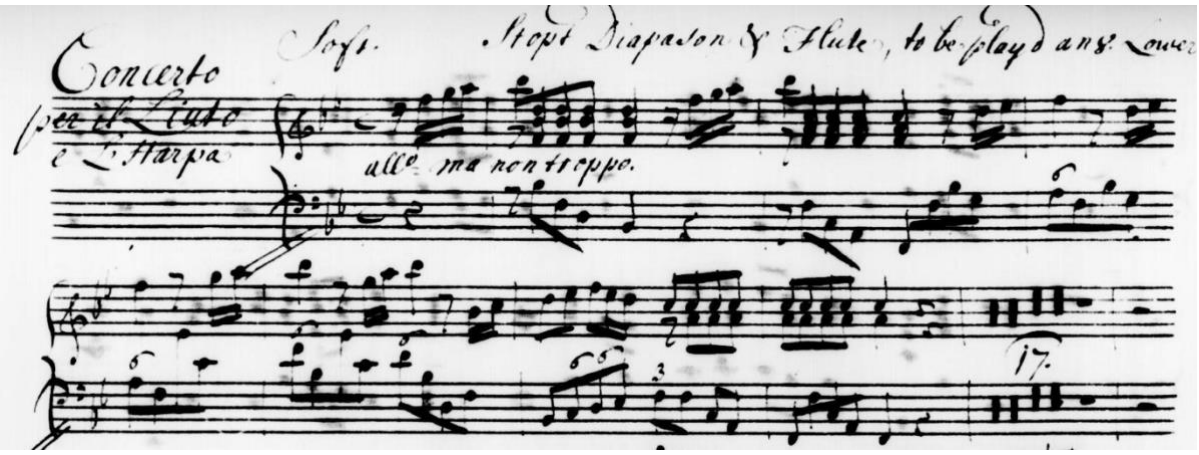



**Abb. 3:** Beginn des Harfenkonzerts in MS R.M.a.1.

### *Concerto per l'Organo*

Die drei Instrumentalkonzerte im *Alexanderfest* wurden als Steigerung konzipiert. Nach dem Harfenkonzert und dem Concerto grosso erfolgte schliesslich Händels eigener Auftritt als Solist, vermutlich mit dem Orgelkonzert Op. 4 Nr. 1 in g-Moll.[16] In einer der beiden Orgelstimmen findet sich an dieser Stelle nur der Vermerk «Concerto per l'Organo», das Konzert selbst ist in den Stimmen nicht enthalten. Hierdurch wird indirekt klar, dass Händel die Aufführung zwar leitete, aber nur in diesem Konzert selbst Orgel spielte (und dafür entweder auswendig spielte oder eine eigene Stimme benutzte).[17] Da auch keine ausgeschriebene Begleitstimme existiert, wurde das Orgelkonzert wie auch alle anderen Instrumentalkonzerte nur mit einer Orgel ausgeführt.[18]

[16] Cummings, «Handel's Oratorio and Concerto Organs» (wie Anm. 3).
[17] Vgl. Anm. 5. Mehr dazu weiter unten im Abschnitt *Doppelcontinuo und Doppeldirektion.*
[18] Das gleiche gilt für den zweiten Teil der Sinfonia mit konzertanter Orgel in *Saul* («senza Organo II»), vgl. Anm. 8.

## 2. Solistische Vokalsätze

### *Secco-Rezitative und andere nur vom Continuo begleitete Vokalsätze*

Wie bereits erwähnt, beteiligen sich die Orgeln an keinem einzigen der Secco-Rezitative und auch an keinem anderen der nur vom Continuo begleiteten Sätze (Arioso, Duett), für deren Begleitung somit nur Cembalo und/oder Theorbe übrigbleiben. Das gleiche gilt für *Saul*.[19]

### *Accompagnato-Rezitative*

An Accompagnato-Rezitativen mit bewegten Orchestereinwürfen beteiligen sich die Orgeln nie, an solchen mit lang ausgehaltenen Streicherakkorden nur in etwa der Hälfte der Fälle, ohne dass hier eine eindeutige Regel zu erkennen wäre. Es scheint aber eine Rolle zu spielen, ob die Orgeln im vorhergehenden Satz bereits klanglich präsent waren, und/oder ob sie im folgenden Satz eingesetzt werden. Ihr Klang sollte in diesen wenigen Fällen also nicht überraschen oder auffallen, sondern eine bestimmte Klangmischung fortführen oder sie vorbereiten. Sind die Orgeln beteiligt, spielen sie jedenfalls nur *tasto solo coll'ottava bassa*; die Registrierung lautet «Soft» bzw. Stopt D. und Flute.

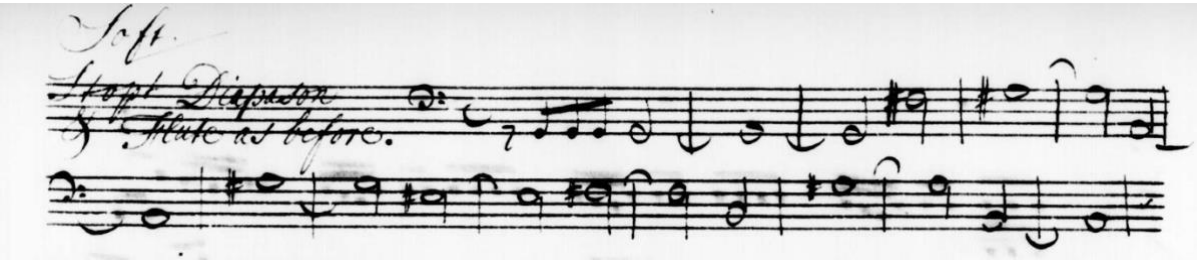



**Abb. 4:** Orgelstimme zum Accompagnato-Rezitativ «The Song began from Jove», in MS R.M. 19.a.1.

Die Aussetzung solcher Rezitative bleibt somit Cembalo und/oder Theorbe überlassen.[20]

[19] Vgl. Anm. 52.
[20] Zumindest in einem Fall («He chose a mournfull Muse») liefert auch die von John Christopher Smith senior für Händels Aufführungen erstellte Cembalostimme des Royal College of Music (MS 900) die Angabe «piano senza Cembalo», sodass die reiche Bezifferung in diesem Accompagnato-Rezitativ entweder nur von der Theorbe realisiert werden kann oder aber als blosse Kompositionshilfe bei der ersten, noch nicht vollständig instrumentierten Konzeption der Partitur angesehen werden muss (ein für Händel typisches Verfahren).

### *Arien*

Im *Alexanderfest* zeichnet sich die Tendenz ab, die Orgeln nur in denjenigen Arien zum Einsatz kommen zu lassen, in denen auch die Bläser mitwirken (meist Oboen mit Violinen).[21] Eine feste Regel kann dies allerdings nicht gewesen sein: Sobald eine Arie als solistische Version eines direkt anschliessenden Chores konzipiert ist (der folglich Tutti-Charakter haben soll), pausieren die Orgeln mitunter im Arien-Teil auch dann, wenn Bläser besetzt sind (so in «Happy pair»). Insgesamt rechnen nur vier der neun Arien mit Orgelbegleitung. In *Saul* sind es ebenfalls weniger als die Hälfte.

Als Grundregel für die *Art* der Begleitung gilt jedoch in *jedem Fall*: Die Orgeln spielen auch bei grossem Orchesterapparat stets *tasto solo coll'ottava bassa*. Als einzige Ausnahme ist der B-Teil der Arie «Revenge» zu nennen. Obwohl im A-Teil Oboen und Trompete zu den Streichern treten, spielt die Orgel auch nur hier «tasto solo e l'ottava bassa». Im B-Teil wechseln Textur, Tonalität und Tempo: die hohen Stimmen schweigen; übrig bleiben die Fagotte, die von geteilten Bratschen verdoppelt werden und zusammen mit dem Continuo ein dunkles Tableau in g-Moll liefern. Hier spielen die Orgeln nun Partitur, d.h. sie verdoppeln nochmals die Bratschen und Fagotte und fungieren als zusätzlich orchestrierte Instrumente, deren Farben in eine spezielle Klangmischung einfliessen sollen.[22] Wie schon beim Harfenkonzert kann also auch hier nicht von einer selbständigen Generalbassaussetzung die Rede sein (Abb. 5).

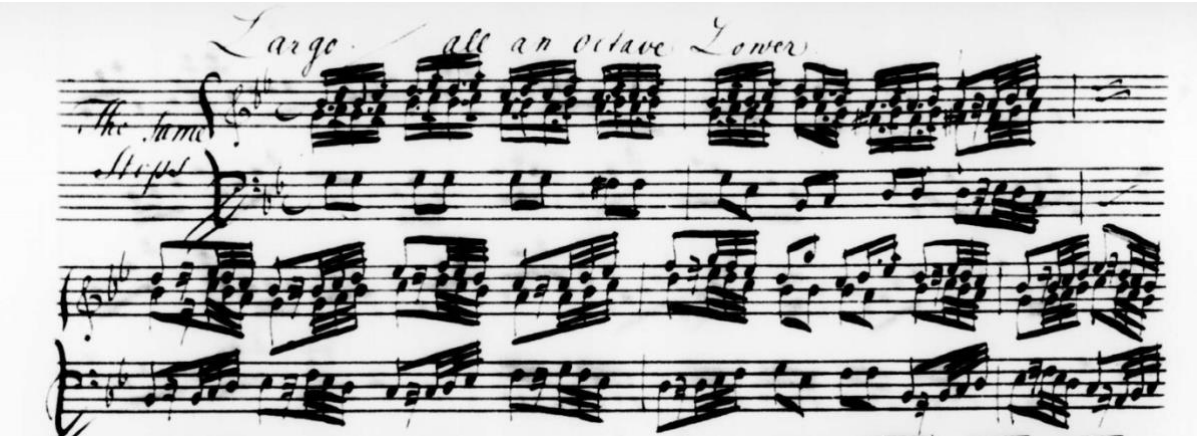



**Abb. 5:** Arie «Revenge», Beginn des B-Teils in MS R.M. 19.a.1.

[21] Es ist jedoch Vorsicht geboten: Die Angaben in *Saul* sind leider weder bezüglich der Orgel noch der Oboen eindeutig; sollte Chrysanders Interpretation der Instrumentierung tatsächlich in allen Fällen stimmen, lässt sich keine generelle Beziehung zwischen Bläsern und Orgeln feststellen (Chrysander, «Händel's Orgelbegleitung» [wie Anm. 2], passim).

[22] Die Orgelstimmen sind zwar eine Oktave höher notiert als die Orchesterinstrumente, alles ist aber «an octave lower» zu spielen. Für die gesamte Arie gilt eine Registrierung mit 8' 8'. Zu diesem ausnahmsweisen mehrstimmigen Einsatz der Orgeln in einer Arie vgl. Anm. 8 und 52.

Auch wenn die Orgeln nur beim kleineren Teil der Arien beteiligt sind und sich auf das Spiel der Basslinie in Oktaven beschränken, gleicht diese Bassstimme doch in keinem einzigen Fall exakt der Continuostimme der Partitur. Bei der Adaption der Bassstimme lassen sich folgende Prinzipien erkennen:

1. Die Orgeln reflektieren dynamische Angaben und pausieren in den meisten Piano-Abschnitten. Generell zeigt sich in den Orgelstimmen jedoch eine über die Angaben in der Partitur noch hinausgehende, differenziertere dynamische Gestaltung.

2. Die Bassstimme muss für die Orgeln gelegentlich rhythmisch vereinfacht werden. Aber auch der umgekehrte Fall kommt vor: Im A-Teil der schon erwähnten Arie «Revenge» werden die orgelpunktartig repetierten Achtelnoten des Orchesterbasses für die Orgeln an einer Stelle in eine Trillerfigur verwandelt; durch die zusätzliche Verdopplung in der tieferen Oktave entsteht insgesamt der Effekt eines Pedaltrillers (s. Anhang, Notenbeispiel 4).
   Rhythmische Veränderungen ergeben sich zudem dann, wenn die Bassstimme an den Umfang der Klaviatur angepasst werden muss: längere Töne der Partitur werden in «nachschlagende Oktaven» zerlegt und umgekehrt.

Auch die simpelste Art der tasto-solo-Begleitung erfordert also einen genau strukturierenden Spieler, der die notierte Bassstimme an sein Instrument anpasst und die formale Anlange der Musik hörbar macht.

### *3. Chöre – die «raison d'être»*

Da Händels Oratorien im Grunde eine opernhafte Anlage aus Rezitativen und Arien aufweisen und ursprünglich weder für die Kirche geschrieben noch dort aufgeführt wurden, fragt es sich, warum überhaupt Orgeln zum Einsatz kamen und derart grosse Mühen und Kosten aufgewendet wurden, um gleich mehrere dieser Instrumente in verschiedenen Theatersälen bereitzustellen? Die Antwort, die sich aus den Orgelstimmen ergibt, ist eindeutig: Die volle Wirkung der Orgeln entfaltet sich *ausschliesslich in den Chören*. Die Chöre sind das einzige von der zeitgenössischen Opera seria abweichende Element, das aus der kirchlichen Musik in die Oratorien übernommen wurde, und nur für die Chöre war eine entsprechende Orgelbegleitung[23] überhaupt notwendig. Ohne Chöre keine Orgeln, ohne Orgeln keine Chöre – sie sind die wahre «raison d'être» für die Mitwirkung der Orgeln, die zum grandiosen Charakter dieser Sätze entscheidend beitragen.[24] Aus diesem Blickwinkel betrachtet erscheint es nur logisch, dass die Orgeln in allen anderen bisher besprochenen und der Oper

[23] Im Sinne des seit dem 16. Jahrhundert in der Kirche üblichen Partiturspiels zur Begleitung von Vokalmusik.
[24] Dass sich Händel an einer der Orgeln inmitten der Oratorien als Solist zeigen und Orgelkonzerte aufführen konnte, mag man als «win-win»-Situation begreifen.

entlehnten Formen (Ouvertüre, Rezitative, Arien), im Grunde verzichtbar waren und dort (wenn überhaupt) nur als verstärkendes Bassinstrument eingesetzt wurden. Wenn die Orgeln aber überhaupt erst in den Chören durch mehrstimmiges Spiel im Plenum akustisch in Erscheinung traten, muss man (einmal mehr) feststellen, dass die heute übliche Aufführungspraxis die ursprünglichen Verhältnisse geradezu auf den Kopf gestellt hat: Eine schwache Truhenorgel ist in den Chören gerade *nicht* hörbar und könnte ebenso gut wegbleiben. Hörbar ist die Orgel in heutigen Aufführungen dagegen ausschliesslich in Secco-Rezitativen und dünn besetzten Arien – d.h. ausgerechnet an jenen Stellen, an denen sie nach Händels Vorstellungen niemals spielen sollte!

Da die Chöre im *Alexanderfest* erwartungsgemäss zahlreich vorhanden und abwechslungsreich angelegt sind, kommen in den Orgelstimmen vielfältige Kombinationen aller bisher erwähnten Begleit-Techniken vor; ihre stilgerechte Begleitung stellt daher die grössten Anforderungen an die kompositorischen Einsichten des Organisten, dessen Entscheidungen die gesamte Anlange der Partitur reflektieren und hörbar machen müssen. Aus Platzgründen beschränken wir uns auf wenige Beispiele:

### *«Happy pair!»*

Die Orgelbegleitung im Plenum («Loud») folgt dem Chor und beschränkt sich auf Tutti-Passagen. Instrumentale oder solistische Einschübe werden nicht begleitet (s. Anhang, Notenbeispiel 5).

Bei abschnittsweise wechselnder Stimmenanzahl im Chor akzentuiert die Orgel vor allem die Tutti-Passagen. Mit den Oktavlagen der einzelnen Stimmen wird dabei genauso frei verfahren wie im Concerto grosso (s. Anhang, Notenbeispiel 6):

Die Orgeln beenden den Satz gemeinsam mit dem Chor und pausieren im Orchesternachspiel. Dies erweist sich als Standardlösung in vielen Chören. Man beachte auch die mit Pausen aufgelockerten Mittelstimmen, die rhythmischen Vereinfachungen sowie die Informationen zur Ornamentik, die der Partitur nicht zu entnehmen sind (s. Anhang, Notenbeispiel 7):

### *«The listning Crowd»*

Da die Orgeln meistens an ein vereinfachtes Partiturspiel des Chorsatzes gebunden sind, kommen nur sehr wenige Stellen mit ‘echten’ Generalbassakkorden vor; so im folgenden Orchestervorspiel, das als absolute Ausnahme angesehen werden muss (s. Anhang, Notenbeispiel 8).[25]

[25] Man könnte den Orgelpart ebenso schlüssig als Verstärkung der Bläsergruppe und (wiederum) nicht als Generalbassaussetzung betrachten. Man beachte jedenfalls die aus der Partitur nicht abzuleitende Verwendung des Quintsextakkords in T. 10.

In den meisten anderen Fällen spielen die Orgeln in den Orchestervorspielen der Chöre jedoch entweder *tasto solo coll'ottava bassa* oder, wenn dieses piano gehalten ist, pausieren sie ganz und setzen erst mit dem vollen Chor ein. Die gleiche Beobachtung gilt für die instrumentalen Nachspiele.

***«Bacchus' blessings»***

Zu einem dreistimmigen, tiefen Chorsatz aus Bass, Tenor, Alt ohne Sopran treten Hörner, Oboen, Fagotte und Streicher hinzu. Instrumente und Stimmen werden auf verschiedenste Weisen miteinander kombiniert, wobei die Oberstimme des ganzen Satzes nur selten in der Altstimme des Chores zu finden ist. Die Orgelstimmen orientieren sich daher nur bedingt am Chorsatz und liefern eine Art Klavierauszug der ganzen Partitur. An der für die Orgeln konzipierten Oberstimme lässt sich sehr genau ablesen, welche der Orchester- oder Chorstimmen Händel jeweils als melodisch führend betrachtete. Das komplexe Verhältnis der Orgelstimmen zur Partitur ist daher ein eingehendes Studium wert. Schon die Führung der linken Hand, die mal mit dem Chor, mal mit dem Continuo oder mit den Fagotten einhergeht und zudem mit punktuellen Verdopplungen in der oberen oder unteren Oktave zusätzliche Akzente setzt, macht dies deutlich: sie beruht auf musikalischem Verständnis und individuellen Entscheidungen, die über die Informationen der Partitur hinausgehen (s. Anhang, Notenbeispiel 9).

In Notenbeispiel 10 wird bei dialogischen Stellen in der rechten Hand mit entsprechenden Pausen gearbeitet, kleine Verzierungsfiguren werden nur vereinfacht begleitet. Ab T. 30 werden die Stimmen für die delikaten Moll-Eintrübungen tendenziell reduziert und es wird mit weiten Lagen begleitet. Die Mittelstimme des Chor- und Orchestersatzes entpuppt sich hier in den Orgeln als führende Oberstimme. Die abschliessende Kadenz wird dagegen in enger Lage ganz «generalbassmässig geschlagen», ohne auf den 6-5-Durchgang Rücksicht zu nehmen.

In der Mitte des Satzes kommt es zu einem unerwarteten Pausieren der Orgeln, während der Chor das Echo zu einer kurzen Phrase des Bläserchores singt. Die Orgeln setzen erst danach wieder ein und markieren den Eintritt der Reprise umso stärker (s. Anhang, Notenbeispiel 11). Aus der stets durchlaufenden Basso-Continuo-Stimme allein ist dies nicht ersichtlich.

Dieser Effekt tritt auch in anderen Chören auf. Im zweiten Teil des Chores «At last divine Cecilia», einer Fuge, verdoppeln die Orgeln erwartungsgemäss die wichtigsten Stimmen des Chores. Aber auch hier kommt es zu einer unerwarteten Pause in der Mitte des Satzes, deren Sinn nur darin bestehen kann, die entsprechenden Takte als eine Art «Schaltstelle» vor der Reprise klanglich zurückzunehmen (s. Anhang, Notenbeispiel 12). Die besondere Wirkung dieser Stellen entfaltet sich gerade durch das *Pausieren* der Orgeln, die – bei fortlaufender Musik – vor der Reprise gleichsam «Atem schöpfen». Auch dieser Effekt kann der Partitur nicht entnommen werden (das die Chorstimmen ebenfalls verdoppelnde Orchester pausiert

an keiner Stelle) und zeigt, dass beim Erstellen der Orgelstimmen genauso formale wie kreative Entscheidungen nötig waren, wie sie nur der Komponist zuverlässig treffen konnte.

### «*The many rend the skies*»

Dieser lange Chorsatz besteht aus mehreren Abschnitten. Da der Text («The many rend the skies with loud applause») gleich zu Beginn maximale Klangentfaltung erfordert, spielen die Orgeln «Loud», d.h. im Plenum. Registerwechsel im Verlauf eines Satzes kommen nicht vor, sodass klangliche Abstufungen auf andere Weise erreicht werden müssen. Zur eher lyrischen Orchestereinleitung, die eine weitgesponnene Kantilene der Oberstimmen zu pulsierenden Akkorden in den unteren Instrumenten liefert, schweigen die Orgeln daher. Jegliche Art der Begleitung mit der für den Choreinsatz vorgesehenen Registrierung wäre hier völlig undenkbar. Der blockhafte Einsatz des Chores und der Orgeln erfolgt überraschend und ist purer Effekt. Die Orgelstimmen sind durchweg «an octave lower» zu spielen und daher ungewöhnlich hoch notiert (s. Anhang, Notenbeispiel 13).

Es folgt ein kontrastierender Abschnitt – die Dynamik wechselt ins Piano, und obwohl die Stimmen sukzessive imitatorisch einsetzen, kann aufgrund der lauten Registrierung keine Verdopplung des Chores durch die Orgeln stattfinden. Der Einsatz der Orgeln erfolgt erst beim nächsten forte, das (wie schon der erste Choreinsatz) überraschend eintritt und sehr effektvoll den Text «with loud applause» illustriert (s. Anhang, Notenbeispiel 14). Man beachte besonderes, dass der Einsatz der Orgeln das forte im Orchester um ein Achtel antizipiert, was man nicht anders als ein «klingendes Dirigat» bezeichnen kann.[26]

Im Notenbeispiel 15 zeigt sich, dass die Orgeln zur Markierung einer Kadenz sogar in der Mitte einer Hemiole einsetzen dürfen – ihre die Phrase abschliessenden Akkorde bilden den Höhepunkt eines über zehn Takte entwickelten Crescendos (pp – p – f).

Im zweiten Teil des Chores, einem konzertant gearbeiteten Allegrosatz mit imitatorischen Abschnitten, tragen die Orgeln entscheidend zur formalen Gliederung bei, indem sie zu Beginn vor allem die blockhaften Tutti-Einwürfe verstärken, ansonsten aber pausieren. So wie sich das Geschehen im weiteren Verlauf verdichtet, beteiligen sich auch die Orgeln mehr und mehr, sodass der Abschnitt im Ganzen betrachtet an Intensität gewinnt und eine Art «Aktivitätscrescendo» beobachtet werden kann. Die Stimmenanzahl in der Orgelbegleitung schwankt hier zwischen zwei und vier Stimmen analog zur Anzahl der jeweils aktiven Chorstimmen. Wenn in T. 117 (s. Anhang, Notenbeispiel 16) schliesslich ein abschliessendes Fugato beginnt, verdoppeln die Orgeln erwartungsgemäss die thematischen Einsätze, übergehen aber solche mit konzertantem Zwischenspielcharakter und markieren sehr umstandslos die Kadenzen (vgl. T. 55 und T. 124):

[26] Mehr dazu s. u. im Abschnitt *Doppelcontinuo und Doppeldirektion.* Vgl. Anm. 54.

***«At last divine Cecilia»***

Der Beginn dieses Chores (s. Anhang, Notenbeispiel 17) ist ganz auf eine gemeinsame Deklamation des Textes hin angelegt; die Orgeln folgen dem Chor Silbe für Silbe (nur in T. 2 verstärkt der Orgelbass den gravitätischen Charakter durch vereinfachte lange Noten). Obwohl Streicher und Continuo ab T. 6 sämtliche längeren Noten und Zäsuren in wiederholte Achtel-Akkorde auflösen, folgen die Orgeln (wie auch die Oboen) allein dem Chor. Zu Beginn ist die Orgelbegleitung als Aussenstimmensatz notiert, in dessen Mitte die vollständige Bezifferung aus der Partitur übernommen wurde. Obwohl es dadurch mitunter zu Verdopplungen zwischen notierten und bezifferten Tönen kommt, ist wohl ein insgesamt vierstimmiger Satz intendiert. Ab T. 11 ist die vierstimmige Begleitung ausgeschrieben, und die Ziffern verschwinden.[27] Es genügt hier, die Orgelstimme mit dem Chorsatz und der Continuo-Stimme zu vergleichen.

***«Gird on thy sword» (Saul)***

Die Bleistifteintragungen in Händels Handexemplar des *Saul* bieten ein zusammenfassendes Beispiel aller bisher besprochenen Begleittechniken in einem Satz und lassen sich anhand der Stimmen zum *Alexanderfest* problemlos verstehen und realisieren:

Orchestervorspiel: «tasto solo e l'ottava [bassa]»
Choreinsatz (homophon): «Organo pieno», d.h. akkordisches Partiturspiel
Fuge: «Organo pieno come stà [in parti]», d.h. polyphones Partiturspiel
Konzertante Wechsel zwischen forte und piano im folgenden Abschnitt: «pieno» im forte, «tasto solo» im piano
Orchesternachspiel: «senza Organo»

[27] Über die Gründe für den Wechsel kann man nur spekulieren: Vielleicht wollte Händel sicherstellen, dass auf den vierten Schlag in T. 10 kein Sekundakkord mehr gespielt wird. Der folgende verminderte Klang in T. 11 kann nur dann korrekt eingeführt werden, wenn der vorherige Auftakt als blosser Quart-Sext-Akkord verstanden wird. Solche Feinheiten der Modulation waren besser in Noten als in Ziffern auszudrücken.

# Weitere Betrachtungen und systematische Zusammenfassungen

## Dynamische und gliedernde Gestaltung

### *1. Wiederholungen*

#### *a) Zweiteilige Satzformen*

Wiederholungen ganzer Satzteile finden sich vor allem in den die Ouvertüre und Concerti abschliessenden instrumentalen Tanzsätzen. In den Orgelstimmen sind diese Wiederholungen meist ausgeschrieben, was deswegen nötig war, weil die Orgeln in den Wiederholungen nicht das gleiche spielten wie beim ersten Durchgang. Im Grunde zeichnet sich ein einfaches und nicht überraschendes Muster ab. Für einen zweiteiligen Satz gilt in der Regel das Schema:

A :‖: B1-2 (-3)

Während der A-Teil als in sich geschlossene, kürzere Einheit konzipiert ist, lässt sich der längere B-Teil meist in zwei oder sogar drei kleinere Abschnitte untergliedern, wobei der letzte Abschnitt des B-Teils Reprisencharakter aufweist (selbst wenn kein wörtliches melodisches Zitat vorliegt). Folgende dynamische Gestaltung lässt die Struktur der Satzteile hörbar werden:

- Der erste A-Teil wird forte gespielt, die Wiederholung piano.
- Besteht der B-Teil nur aus 2 Abschnitten, wird er beim ersten Mal durchwegs forte gespielt. Die Wiederholung beginnt piano, vom Eintritt der «Reprise» bis zum Schluss wird wieder forte gespielt.
- Besteht der B-Teil aus 3 Abschnitten, werden diese beim ersten Mal nach dem Schema f-p-f gespielt, bei der Wiederholung p-p(p)-f.
- Die Orgeln spielen in den Tanzsätzen zwar nur tasto solo (8' 8' 4' 4'), verstärken die dynamischen Wechsel des ganzen Orchesters aber durch konsequentes Pausieren in allen Piano-Abschnitten. Diese Pausen sind ausgeschrieben.

Da dieses dynamische Schema mehrmals und wie selbstverständlich auftritt (und auch kein anderes erscheint), muss es als Standardlösung für den Vortrag zweiteiliger Tanzsätze gelten, auch wenn es nur durch die Orgelstimmen belegt ist.

#### *b) Wiederholungen einzelner Taktgruppen*

Wie oben zum dritten Satz des Concerto grosso gezeigt, kommt es in den Orgelstimmen hier und da zu Pausen bei einzelnen wiederholten oder paraphrasierten Taktgruppen, die auf Echo- oder Diminuendo-Effekte hinweisen oder schlicht gliedernde Funktion besitzen.

### 2. Halbschlüsse

Die typischen «phrygischen» Schlusswendungen, die Händel gern seinen langsamen Instrumentalsätzen anfügte, werden ohne Orgelbegleitung gespielt, mithin klanglich deutlich als «Anhängsel» charakterisiert.

### 3. Textur

In aller Regel beschränkt sich die Orgelbegleitung in den Chören und wenigen anderen Sätzen auf ein aufgelockertes drei- bis vierstimmiges Partitur- oder (seltener) Generalbassspiel, wobei sich die Stimmenanzahl bei dünn besetzten Abschnitten (fugierte Passagen, Aufteilung des Chores in dialogisierende Gruppen) weiter reduzieren kann. Eine fünfte Stimme tritt gelegentlich bei Schlussakkorden oder in Form einer Oktavverdopplung der Bassstimme in der linken Hand auf. Blockhafte Einsätze sowie Kadenzen (oder auch nur Schlussakkorde) werden bei sonst dreistimmiger Begleitung gern vierstimmig «markiert». Ein Crescendo durch «Aufregistrieren» oder sukzessive Vermehrung der Stimmen zum Schluss hin kann jedoch nirgends festgestellt werden. Vollstimmiges Generalbassspiel, wie wir es aus dieser Zeit auch für die Orgel kennen,[28] kommt höchst selten vor. Im *Alexanderfest* ist es nur an einer einzigen Stelle im Chor «The Listning Crowd» zu beobachten (Abb. 6). Der Chor ist ausnahmsweise siebenstimmig gesetzt; die hohen und tiefen Stimmen konzertieren auf mehrchörige Art miteinander, bevor sie sich blockhaft vereinigen. Die dialogischen Passagen werden von den Orgeln durch extreme und sonst vollkommen untypische Lagenwechsel begleitet;[29] im siebenstimmigen Tutti-Abschnitt erscheint schliesslich vollstimmiges Spiel nach dem Prinzip «so viel die Finger greifen können». Es muss jedoch betont werden, dass dieser Effekt als absolute Ausnahme zu bewerten ist – er kommt im ganzen Oratorium genau einmal vor. Händel disponierte also sehr bewusst und setzte besondere Effekte sparsam und punktgenau ein.

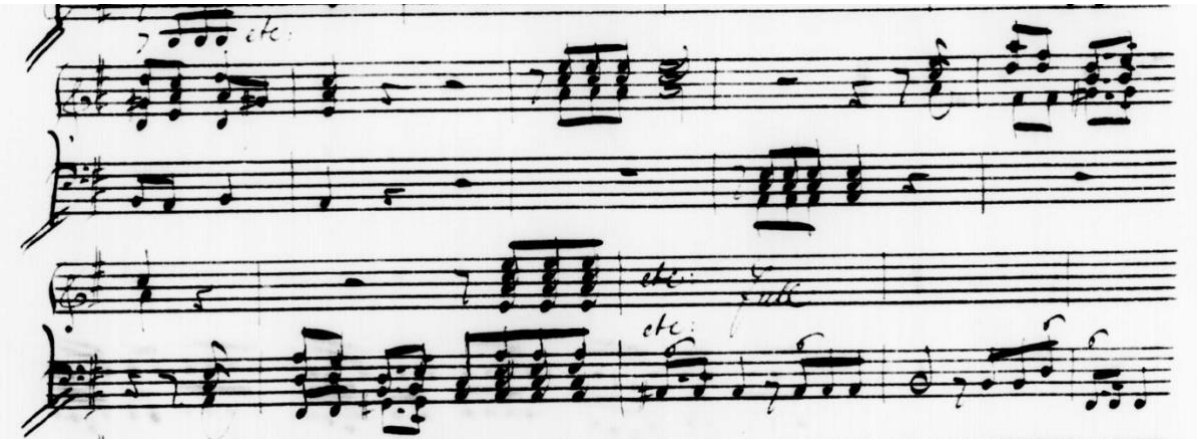


**Abb. 6:** Ausschnitt aus der Begleitstimme zum Chor «The Listning Crowd» in MS. R.M. 19.a.1

[28] Z.B. in Georg Muffats Generalbassschule *Regulae Concentuum Partiturae* (1699).
[29] Abgesehen von den Verdopplungen der Bassstimme «all'ottava bassa» tendieren die Orgelstimmen eher zu einer Nivellierung der Lagen.

Insgesamt wechseln sich die Texturen blockhaft ab; an keiner Stelle kommt es zu crescendo- oder diminuendo-Effekten durch *allmähliche* Veränderungen der Stimmenzahl. Abstufungen in der Dynamik ergeben sich *zwischen* den Chorsätzen durch die Wahl der Register (8' 8' 4' 4' vs. «Loud») oder die gewählte Lage der Begleitung (8' oder 16') sowie *innerhalb* der Chöre durch abwechselnde Begleittechniken (tasto solo, mehrstimmiges Spiel, Pausen).

### *4. Rücksichten*

Obwohl in vielen Arien die Bassstimme mit der Standardregistrierung 8' 8' 4' 4' verdoppelt wird, kann es auch passieren, dass besondere Rücksichten eine mildere Registrierung erfordern. So wird in der Bass-Arie «Revenge» trotz grosser Orchesterbesetzung mit Trompeten, Oboen und Streichern nur 8' 8' verlangt. Dafür gibt es zwei mögliche Gründe: um den in tiefer Lage singenden Solisten nicht zu überdecken (auch der Orchesterapparat wird in den Vokalabschnitten dynamisch zunächst auf piano, und schliesslich sogar pianissimo reduziert); oder auch, um den völlig kontrastierend konzipierten B-Teil ohne Registerwechsel begleiten zu können.

### *5. Gliedernde Funktion*

Wie sowohl im dritten Satz des Concerto grosso als auch in den Chören zu sehen war, pausieren die Orgeln zuweilen auch für ganze Tutti-Abschnitte oder innerhalb eines solchen Abschnitts. Damit gliedern sie solche weiter oder sorgen für eine zusätzliche klangliche Abstufung des vokalen oder instrumentalen Ripieno-Klangs. Dass Händel im Orchester und Vokalapparat von vielfältigen Formen der Abstufung Gebrauch machte, ist bekannt: Neben Concertino und Concerto grosso gab es die (damit nicht zu verwechselnde) Aufteilung in «con» und «senza Ripieno». Die Orgelstimmen offenbaren eine weitere Abstufungsmöglichkeit, die zur Gliederung und zum Abwechslungsreichtum beiträgt. Wichtig zu bemerken ist dabei, dass diese aus der Partitur nicht in allen Details entnommen werden kann, und dass sie ihre volle Wirkung nur mit solchen Orgeln entfalten kann, die mit den erforderlichen Registern ausgestattet sind.

### *Fugen und fugierte Sätze*

*a) In der (französischen) Ouvertüre*

Die Orgel folgt der Bassstimme tasto solo (*Alexanderfest*) oder pausiert (*Saul*).[30]

*b) In den (italienischen) Concerti*

Modifiziertes Partiturspiel: die Orgel verdoppelt die Hauptstimmen des Orchesters und pausiert in den Solopassagen; die Lagen der Stimmen werden idiomatisch angepasst.

*c) In den Chören*

Reduziertes Partiturspiel: Die Orgel verdoppelt regulär alle Themeneinsätze des Chores; aus den übrigen kontrapunktierenden Stimmen werden die wichtigsten ausgewählt und idiomatisch angepasst. Zwischenspielartige Einwürfe einzelner Stimmen werden nicht konsequent verdoppelt.

Aus diesen Beobachtungen ergeben sich weitere Überlegungen zur Differenzierung der in Händels Werk zusammenfliessenden «Nationalstile».

### Französischer und italienischer Stil, weltliche und geistliche Schreibart

Es ist vielleicht kein Zufall, dass die Orgeln in allen Instrumentalsätzen französischen Ursprungs nur tasto solo spielen (oder sogar pausieren). Dies betrifft die Ouvertüren und tanzartigen Sätze, die nichts mit geistlicher Musik zu tun haben und die in Frankreich (und zumindest zur Zeit der Restoration auch in England) traditionell vom Orchester allein, ohne Begleitung eines Tasteninstruments gespielt wurden.[31] Für die konzertanten Instrumentalsätze italienischen Ursprungs hingegen ist eine reichere Begleitung durch Tasteninstrumente bestens belegt. In diesen Sätzen spielt im Fall des Alexanderfests nur eine der Orgeln, nur im Tutti und entweder tasto solo oder tatsächlich Partitur. Dass die Orgeln in den aus der Kirchenmusik übernommenen Chorsätzen auf traditionelle Art die Singstimmen verdoppeln, ist schon erwähnt worden. Vielleicht haben wir es auch bei den italienischen Instrumentalsätzen im Grunde nur mit der Kodifizierung einer viel älteren Praxis zu tun, die Händel in Italien kennengelernt haben könnte. In diesem Fall könnte die Orgelstimme auch als Modell für die Begleitung italienischer *Concerti da chiesa*, etwa von Corelli, gelten. Dass das Vorbild Corellis und seiner Orchesterbesetzungspraxis für Händel ein Leben lang prägend war und Händels Londoner Orchester in vielerlei Hinsicht als eine Fortführung

[30] Die Angabe «Organo pieno» zum Ouvertüren-Teil der *Sinfonia* in *Saul* ist in Chrysanders Edition fehlerhaft. Siehe seine Korrektur in «Händel's Orgelbegleitung» (wie Anm. 2), 422.
[31] In der Cembalostimme zum *Alexanderfest* wurde über der reichlich bezifferten Ouvertüre nachträglich mit Bleistift eingetragen: «don't figure it». Ob es sich vielleicht um einen späteren Zusatz handelt, ist schwer zu sagen.

römischer Traditionen anzusehen ist, ist bekannt.[32] In diesem Lichte besehen wird auch die Verwendung zweier grösserer Orgeln zur Begleitung des Chores und ihrer (wahrscheinlich) symmetrischen Aufstellung an der linken und rechten Seite des Orchesters verständlich, ähnlich wie in vielen Kirchen Italiens auf gegenüberliegenden Emporen oder im Chor.[33] Geht man vom Typus schrankartiger Orgeln mit Prospekt aus, ist es in der Tat schwierig, sich eine andere Position als die seitliche vorzustellen: Vor dem Orchester konnte ein solches Instrument schlecht platziert werden, hinter dem Orchester aufgestellt wäre es vom Chor verdeckt und der Kontakt zwischen Organist und Direktor unterbrochen gewesen. Wenn aber nur die seitliche Aufstellung praktikabel war, mussten aus Gründen der klanglichen Symmetrie in der Tat zwei Orgeln, auf jeder Seite eine, aufgestellt werden.[34] Kleiner oder delikat (senza Ripieni) besetzte instrumentale Konzerte wie das für Harfe und Laute konnten dagegen gut nur von einer der Orgeln begleitet werden.

## Doppelcontinuo und Doppeldirektion – Antworten und Fragen

Für Cembali und Orgeln ergibt sich eine recht unterschiedliche Gestaltung der Begleitung. Es ist kein Zufall, dass uns ausgeschriebene Stimmen für die Orgeln, aber nicht für die Cembali überliefert sind. Während sich der Cembaloklang in grossen Besetzungen eher verliert und allenfalls rhythmisch präsent bleibt, verhält es sich mit einem kräftig registrierten, statischen Orgelklang genau umgekehrt. Damit die Hauptstimmen des Ensembles vom mächtigen Orgelklang nicht zugedeckt, sondern optimal unterstützt werden, ist eine genaue Ausarbeitung der Orgelbegleitung entlang der Partitur unerlässlich, erst recht, wenn es sich um zwei Instrumente handelt, die (wie jede andere chorisch besetzte Stimme) konsequent unisono geführt werden sollen. Auf diese Art sind Konflikte in der Harmonisierung oder Stimmführung von vornherein ausgeschlossen – sowohl zwischen den Orgeln als auch zwischen Orgeln und Cembalo. In allen harmonisch «offeneren» Sätzen, die gewisse Freiheiten in der Harmonisierung oder Stimmführung erlauben (Arien, Rezitative etc.) schweigen die Orgeln entweder oder spielen nur die Bassstimme. Die harmonische Aussetzung muss von den übrigen Instrumenten geliefert werden, sodass einzig eine gewisse Koordination zwischen Cembalo und Theorbe nötig ist, wo diese gleichzeitig spielen. Während für Händels Opernaufführungen die Besetzung von zwei Cembali und Theorbe belegt ist, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob bei den Oratorien

[32] Dazu gehört neben der Präsenz vieler italienischer Musiker in Händels Orchester auch seine Präferenz, den Posten des Konzertmeisters mit Geigern aus der Schule Corellis zu besetzen.
[33] So vermutet Peter Holman auch für die ersten Oratorien mit Begleitung zweier Orgeln eine geteilte oder doppelchörige Aufstellung der Sänger, führt diese allerdings anhand zeitgenössischer Beschreibungen auf das Vorbild der *Coronation Anthems* zurück, von denen Händel einige in die Aufführungen von *Esther* 1732 integrierte: «After the Manner of the Coronation Service' probably means that the choir was divided into two groups placed either side of the stage, following the practice of placing the musicians for coronations in galleries around the crossing of Westminster Abbey.» Holman, *Before the Baton* (wie Anm. 3), 112.
[34] Letztlich würde eine solche Aufstellung der Orgeln nur das auch im Opernorchester übliche «Stereoprinzip» mit seitlich platzierten Cembali fortführen, deren jedes zudem über eine eigene Bassgruppe verfügte.

ebenfalls immer zwei Cembali zum Einsatz kamen,[35] die Grösse des Gesamtapparats legt dies jedoch nahe. Sicher ist, dass Händel in den Opern eines der beiden Cembali selbst spielte. Sein Continuostil am Cembalo wird als «kontrapunktisch» und «improvisiert» beschrieben.[36] Die Grenzen von rein akkordischem Griffspiel (à la Telemann oder Tonelli) über akkordisches Spiel mit variabler, auf beide Hände verteilter Stimmenzahl und melodisch selbständigeren Stimmführungen bis hin zu einer konzertant-diminuierenden «Auflösung» der Aussetzung (wie in Geminianis zeitgenössischer Schule *The Art of Accompaniment* eindrücklich zu sehen) waren sicher fliessend, so dass die Textur in jedem Satz stilistisch anders ausfallen konnte und musste. Über Händels Spiel in der Oper *Alcina* (1735) berichtet Mary Delany zudem: «Whilst Mr. Handel was playing his part, I could not help thinking of him a necromancer in the midst of his own enchantments.»[37] Dies lässt auf weitere Effekte schliessen, vielleicht in der Art jener der Generalbasspraxis entstammenden Elemente, die wir in den Cembalobearbeitungen Händelscher Arien von William Babell beobachten können: Diminutionen à la Gasparini, grosse und kleine Überleitungen aller Art zwischen Phrasenelementen oder einzelnen Abschnitten und andere «klingende Dirigierfiguren».[38]

Rückschlüsse auf weitere Formen der Orchesterleitung gewährt der bereits zitierte Brief von Jennens, in dem es zum von Handel für 1739 initiierten Bau einer neuen Orgel mit zentral platziertem Spieltisch heisst:

> This organ, he says, is so constructed that as he sits at it he has a better command of his performers than he used to have, and he is highly delighted to think with what exactness his Oratorio [*Saul*] will be performed by the help of this organ; so that for the future instead of beating time at his oratorios, he is to sit at the organ all the time with his back to the Audience.[39]

---

[35] Für *Esther* (1732) und *Deborah* (1733) sind zwei Cembali belegt; zum *Alexanderfest* hat sich nur eine Cembalostimme erhalten. Der Einsatz einer Theorbe scheint mit der Zeit immer seltener geworden zu sein. Von Händel selbst letztmalig in der Partitur des *Saul* (1739) vorgesehen, blieb es danach nur bei einer sporadischen Verwendung: «There is one documentary reference to a lutenist being employed at the beginning of his 1744-45 season, when Handel returned briefly to the King's Theatre and may have reverted to full-scale operatic practices: otherwise there is no evidence for his use of a lute-type instrument in Dublin, or in London after his return. We can similarly dismiss for practical purposes the possibility that a harp took a regular part in Handel's London performances after 1742.» Donald Burrows, «Handel's Oratorio Performances», in: Donald Burrows (Hg.), *The Cambridge Companion to Handel*, Cambridge 1997, 278.

[36] Der Bericht ist indirekter Natur; über das Continuospiel von Joah Bates (um 1741-1799), der 1784 die berühmte «Handel Commemoration» in Westminster Abbey leitete und Händel in seiner Jugend noch selbst spielen gehört hatte, heisst es: «The harpsichord part of the songs was contrapuntal. It was not merely the filling up of the harmony, but improvisation, in the case of Handel […]». Zitiert nach: Winton Dean, *Handel's dramatic oratorios and masques*, Oxford: Oxford University Press 1959, 111.

[37] Brief vom 12. April 1735, in: Walter Eisen (Hg.), *Händel-Handbuch: Band 4, Dokumente zu Leben und Schaffen,* Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1985, 252.

[38] Eine vorzügliche Beschreibung dieses Stils und aller seiner Möglichkeiten findet sich bei Jesper Christensen, «Zur Generalbass-Praxis bei Händel und Bach», in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 9 (1985), 39–88.

[39] Zitiert nach: Rampe, «Theaterorgeln» (wie Anm. 3), 94; Übersetzung s. Anm. 5.

Daraus lassen sich verschiedene Schlüsse ziehen:

In den Oratorien schlug Händel bis einschliesslich 1738 nur den Takt, da aufgrund der Bauweise und/oder Aufstellung der bisherigen Orgeln eine (spielende) Leitung von diesen aus nicht möglich war. Dass Taktschlagen überhaupt nötig war, kann nur mit der Notwendigkeit einer besonderen, von der Oper verschiedenen visuellen Direktion und Koordination von Solisten, «Ripieno-Chor»[40] und seitlich platzierten Orgeln zu tun haben. Taktschlagen in den Oratorien erforderte aber auch den Verzicht auf das Cembalospiel, denn «beating time» meint eine vom Spielen explizit unterschiedene Tätigkeit: man schlug den Takt mit einer grossen Notenrolle in der Hand, genauso wie es bei grossbesetzten Werken mit Chor, Orchester und Orgel(n) in der Kirche Tradition bzw. nötig war.[41] Im Falle eines mehrchörigen Werks (oder, wie hier, zweier getrennt platzierter Orgeln) taktierte man auch mit zwei Notenrollen ausgestattet nach beiden Seiten zugleich. Diese Art des Taktschlagens konnte allerdings nur für die Chöre zum Einsatz kommen und nicht für die Arien, in denen jede Art des Taktierens sehr ungewöhnlich gewesen wäre. In seinen Opern hat Händel jedenfalls nicht «taktiert», sondern durch seine Begleitung am Cembalo geglänzt, wie oben bereits besprochen wurde. Die Musiker hätten es vermutlich als sehr störend oder verwirrend empfunden, wenn die gewohnte Art des Zusammenspiels in den Arien der Oratorien plötzlich durch zusätzliches Taktieren verkompliziert worden wäre. Was Händel also in der Phase vor dem Orgelneubau 1739 zwischen seinen Einsätzen als Taktschläger in den Chören tat, wissen wir nicht genau. Hatte er ein Cembalo, von dem aus er die Arien begleiten konnte, und das er nicht mehr spielte, sobald er für die Chöre den Takt schlug? In diesem Fall wären die Chöre nur von den Orgeln und ohne (erstes) Cembalo begleitet worden.

Oder verzichtete er in diesem Fall ganz auf ein eigenes Instrument und «präsidierte» zwischen den Chören einfach nur der Aufführung?[42] In diesem Fall wären nicht nur die Orgeln, sondern auch die Cembali von anderen Musikern gespielt worden.

Jennens aus heutiger Sicht unnötige Hervorhebung «mit dem Rücken zum Publikum» könnte jedenfalls bedeuten, dass Händel diese Position bisher weder taktierend noch spielend eingenommen, sondern dass er den Takt mit dem Gesicht zum Publikum geschlagen hatte. Abbildungen dieser Art sind zahlreich, so etwa die Darstellung einer Aufführung von Arnes *Shakespeare Ode* aus dem Jahr 1769, auf der Arne genau auf diese Weise dem Publikum zugewandt den Takt mit einer grossen Notenrolle schlägt.[43] Mag dies auch Spekulation bleiben, so lässt sich doch gut der

---

[40] Die Chorsätze wurden analog zum Concerto grosso als Solistenensembles mit Tutti-Verstärkung verstanden. Auch dies wird in der heute gängigen Aufführungspraxis meist nicht beachtet.

[41] Zu dieser Tradition s. Holman, «The Conductor at the Organ» (wie Anm. 3), 244-261.

[42] Vgl. Abb. 1 aus der Zeit um oder nach 1740, die Händel bei der Probe eines Oratoriums ganz ohne eigenes Instrument zeigt.

[43] Vgl. die Abbildung in: Holman, «The Conductor at the Organ» (wie Anm. 3), 245.
Man denke auch an die Konventionen der Bühnengestik, nach denen man sich dem Publikum nur frontal oder allenfalls im Dreiviertelprofil präsentieren durfte (ähnlich äussert sich auch François Couperin 1716 in *L'art de toucher le Clavecin*). So konnten die Instrumentalisten dem Publikum den Rücken nur so lange zukehren, wie sie, von einer Balustrade verdeckt, im Orchestergraben sassen.

optisch sicher eindrucksvolle Effekt vorstellen, mit dem Händel (in all seiner imposanten Erscheinung) zum vollen Klang der Orgeln in den Chören physisch in Aktion trat. Den visuellen Aspekt einer barocken, zum Publikum gewandten «Perfomance-Kultur» darf man gewiss nicht unterschätzen.[44]

Da Händel mit der Präzision des Zusammenspiels trotz des Taktschlagens unzufrieden gewesen zu sein schien[45] wünschte er sich, den grossen Apparat der Chorsätze von *einer* Orgel aus *spielend* leiten zu können und veranlasste so den von Jennens erwähnten Neubau einer mittig platzierten Orgel, von der aus dies möglich war.

Inwiefern änderte sich die Situation mit dem Bau der neuen Orgel, die er von einer zentralen Position aus spielen konnte? Da die Orgelbegleitung nur im oben beschriebenen eng begrenzten Rahmen stattfand, müsste Händel auch an diesem neuen Instrument über weite Strecken pausiert haben. Wahrscheinlich handelte es sich jedoch um eine Art Claviorganum, so dass er zwischen den Chorsätzen auch auf gewohnte Art Cembalo spielen konnte. Die Bauweise dieses Instruments ist wahrscheinlich nicht mit derjenigen heutiger Claviorgana zu vergleichen, die in einem truhenartigen Gehäuse beide Instrumente, Orgel und Cembalo, vereinen.[46] Die unverhältnismässig hohen Kosten von 400 Pfund für das neue Instrument lassen sich viel eher durch den Bau einer grossen, vielleicht zweimanualigen[47] Orgel mit erhöhtem, *hinter* dem Orchester aufgestellten Prospekt erklären, was auch die in den Quellen erwähnte aufwendige und neuartige Konstruktion langer horizontaler und

---

Auf der Bühne wäre ein solches Arrangement jedoch aus Gründen der Höflichkeit undenkbar gewesen (und ist es auch heute zumeist noch).

[44] Vgl. aber auch einen Artikel von Jörg-Andreas Bötticher, der auch diejenigen Quellen zusammenstellt, die vor allzu aktivem oder theatralischen Taktschlagen warnen: Jörg-Andreas Bötticher, «Bloß des Takts wegen dastehen. Rhythmische Orientierung und Ausdruck in Dirigiergesten des 17. und 18. Jahrhunderts», in: Arne Stollberg u.a. (Hgg.), *DirigentenBilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik*, Basel: Schwabe 2015 (Resonanzen. Basler Publikationen zur Älteren und Neueren Musik 3), 73-94.

In jedem Fall kann man annehmen, dass der visuelle Aspekt eines «angemessen» Taktschlagens die grossartige Wirkung der Chöre wahrnehmungspsychologisch unterstützte, auch wenn (oder gerade weil!) diese Art des Taktschlagens nichts mit einem (mitunter das Hörerlebnis barocker Musik eher störenden als unterstützenden) modernen Ausdrucksdirigat zu tun hatte. Siehe dazu auch Anm. 60.

[45] Was sich gut durch das vielleicht nicht perfekte Zusammenspiel der zwei seitlich platzierten Orgeln erklären liesse und so als ein weiterer indirekter Beleg für den Einsatz beider Instrumente zugleich gelten kann.

[46] So vermutet von Rampe, «Theaterorgeln» (wie Anm. 3), 97. Auch Rampes Spekulationen zu einer mitteltönigen Stimmung sind nicht haltbar. Da in den Orgelstimmen des *Alexanderfests* der gesamte chromatische Tonvorrat bis his gefordert wird, kann von einer mitteltönigen Stimmung, wie Rampe sie propagiert, keine Rede sein. Auch die von ihm vermuteten, zwischen den Sätzen zu betätigenden «Umschalthebel» für die Verwendung von unterschiedlich gestimmten Pfeifen für dis/es und andere Halbtöne auf einer ungeteilten Obertaste kann ausgeschlossen werden, da die entsprechenden Töne in den Orgelstimmen mitunter kurz nacheinander im selben Satz vorkommen und auch das «his-Problem» dadurch nicht gelöst würde. Die Stimmung wird also auf die ein oder andere Art «wohltemperiert» gewesen sein.

[47] Zur Frage zweier Manuale vgl. Rampe, «Theaterorgeln» (wie Anm. 3), 95.

Schon anlässlich eines Gastspiels im Sheldonian Theatre 1733 in Oxford nutzte Händel die zwei Manuale der dortigen Orgel für die Aufführung von *Athalia*: «Indications in the score for the simultaneous use of the harpsichord and organ tell us that there were two keyboard players, and annotations such as 'Tasto solo, left hand loud, right hand soft' in the organ part for the chorus 'The clouded scene begins to clear' are presumably instructions for a separate player at the John Harris organ in the gallery of the Sheldonian.» Zitiert nach: Holman, *Before the Baton* (wie Anm. 3), 114.

vertikaler Abstrakten[48] nötig machte, die mit einem zentral vor dem Orchester platzierten freien Spieltisch bzw. dem Cembalo verbunden waren.[49] Diese Konstruktion mit sogenanntem «Long Movement»[50] ist von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an bis weit ins 19. Jahrhundert hinein als «Standardlösung» in zahlreichen Texten und Bildern bestens dokumentiert und wird vom Augenzeugen Burney letztlich auf Händel selbst zurückgeführt.[51] In diesem Fall konnte Händel also sowohl Arien und Rezitative am Cembalo sowie die Chöre mit der Orgel spielend leiten. Ob Cembalo- und Orgelregister aber jemals gemeinsam erklangen, ist fraglich. Einiges spricht dafür, dass die Instrumente zwar vom selben Platz aus, aber in verschiedenen Sätzen und getrennt voneinander gespielt wurden.[52] Der Einsatz der beiden seitlich plazierten Orgeln wurde ab diesem Zeitpunkt jedenfalls überflüssig.[53]

Es bleibt abschliessend festzuhalten, dass man sich bei keiner der beiden Varianten (Taktschlagen bis 1739, Orgelspiel ab 1739) die Chordirektion Händels als ein aufwendiges modernes Dirigat sämtlicher Sätze des Oratoriums vorstellen darf; im Gegenteil zog er es (übrigens ganz wie Mattheson[54]) langfristig vor, das Taktieren zugunsten des Orgelspiels wieder aufzugeben, mithin seine von den

---

[48] Holman, «The Conductor at the Organ» (wie Anm. 3), 253.

[49] Beide Versionen finden sich in zeitgenössischen Berichten beschrieben: ein mit der Orgel verbundenes Cembalo sowie ein direkt neben dem freistehenden Orgelspieltisch platziertes Cembalo. Siehe Holman, «The Conductor at the Organ» (wie Anm. 3), 253-254.

[50] Vgl. Anm. 47.

[51] Vgl. Anm. 49. Als ein erster Rekonstruktionsversuch ist das durch Göteborg Baroque gebaute Claviorganum zu nennen: https://www.creativekeyboards.se/claviorganum-startsida (14.02.2022): von einem zweimanualigen Cembalo aus wird über entsprechend lange Abstrakten auch das in einem hinter dem Ensemble platzierten Orgelprospekt untergebrachte Pfeifenwerk gespielt.

[52] Über Bates, der Händels eigene Praxis noch kannte, heisst es: «By the side of the organ [he had] a harpsichord. In choruses he played on the organ; in most of the songs and in all the recitatives he played on the harpsichord. In some few instances, which seemed to be of a special and exceptional character, he used the organ in the songs.» Zitiert nach Holman, «The Conductor at the Organ» (wie Anm. 3), 254. Aber auch ein gemeinsamer Spieltisch für Orgel und Cembalo würde noch nicht bedeuten, dass die Manuale gekoppelt werden konnten (Holman, «The Conductor at the Organ» [wie Anm. 3], 259). Es bleiben also Fragen: Blieb es auch nach 1739 bei der Praxis, die Basslinie in einigen Arien mit der Orgel tasto solo zu verstärken? Wenn ja, wie liess sich dies mit der gleichzeitig erforderlichen vollstimmigen Cembalo-Aussetzung von einem Instrument aus bewerkstelligen? Oder blieben weiterhin mehrere Tasteninstrumente und Spieler im Einsatz? Holman vermutet: «It is likely that Handel made the change from time-beating to playing with *L'Allegro*. There are no longer signs that two keyboard instruments were used simultaneously.» Holman, *Before the Baton* (wie Anm. 3), 128.

[53] Der wiederholte Einsatz zweier Orgeln ist von 1733 (in *Deborah*, vermutlich aber schon für die Anthems in *Esther* 1732) bis April 1739 (*Israel*) zweifelsfrei belegt. Vielleicht vermutet Holman aber nicht zu Unrecht, dass sich eine scharfe Grenze schwer ziehen lässt und Händel ab der Zeit um 1739 mit verschiedenen Formen der Direktion und Orgeldisposition arbeitete bzw. experimentierte. Holman, «The Conductor at the Organ», 252, und Holman, *Before the Baton* (beide wie Anm. 3), 112, wo es heisst: «It took Handel most of the 1730s to come up with a workable solution […]; it came in part from his experience of playing the organ recently installed at Vauxhall Gardens; […] from about 1740 this enabled him to direct oratorios by playing rather than beating time. His method was used until the 1830s in the oratorio tradition deriving from him, first in London and later also in provincial festivals.» Unstrittig ist in jedem Fall, dass die zwei seitlichen Orgeln 1745 beim endgültigen Umzug ins Theatre Royal Covent Garden verkauft wurden und dass Händel selbst für die Doppelchöre in *Solomon* (1749) keine Angaben über den Einsatz zweier Orgeln mehr machte.

[54] «Ich bin allzeit besser dabey gefahren, wenn ich sowol mitgespielt als mitgesungen habe, als wenn ich bloß des Tacts wegen da gestanden bin. Der Chor wird auch durch solches Mitspielen und Mitsingen sehr ermuntert, und man kan die Leute viel besser anfrischen.» Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, 482. Zum «Anfrischen» vgl. Notenbeispiel 14!

Opernaufführungen gewohnte Art der spielenden Leitung auch auf den grossen Chorapparat der Oratorien zu übertragen, was nur mithilfe des zentral platzierten Orgelspieltischs möglich wurde. Die Vorzüge dieser Art der Direktion, die eine andere Art des Zusammenspiels und der Aufgabenverteilung als heute üblich bedingt, wurden von Samuel Wesley noch 1826 beschrieben:[55]

> I confess that I could never perceive the Utility (much less the Necessitiy) of any third Person to keep an Orchestra singing & playing in just Time. The immediate and indispensable Province of the Leader [Konzertmeister], is to start the Band instantaneously together, upon all occasions and in every Movement throughout the Performance. The Conductor at the Organ must be perfectly unanimous with him, more especially in the Choruses, where the Organ ought always to form a prominent Feature; and upon the Assistance of which the Voices very naturally and very rationally rely. – Its Similarity of tone to that of the human Voice, irresistibly encourages all the Voices to unite with it: Moreover, the fugal Points in a Chorus, if not led off upon the Organ are never correctly performed. – The Organ is the Soul of a vocal Chorus, and in the course of my Experience, I have constantly remarked that the Choir depend for Support not on the Leader, but the Conductor.

Peter Holman hat die Eigenheiten und Vorzüge[56] dieser klingenden, statt visuellen Leitung des Chores bereits sehr gut beschrieben und die bis ins 19. Jahrhundert hinein auf Händels eigene Oratorienaufführungen zurückgehende englische Aufführungstradition herausgearbeitet (siehe Abb. 7).[57]

Während der «Conductor» also spielend die Solisten «betreute» und den Chor mithilfe des Orgelklangs führte, blieb die Aufgabe der praktischen Koordination des Orchesters grösstenteils in der Verantwortung des Konzertmeisters oder «Leaders». Dieser «übersetzte» durch seine Körpersprache erst eigentlich für die übrigen Orchestermusiker die Informationen, die sich aus dem Zusammenspiel mit dem übergeordneten Komponisten am Cembalo (bzw. am zentralen Spieltisch) ergaben,[58] wobei hier hauptsächlich an den oberen Streicher- und Bläserapparat zu denken ist; der erste Cellist und Kontrabassist orientierten sich traditionellerweise direkt am

[55] «Lectures on Musical Subjects by Samuel Wesley», British Library, Add. MS 35014, fol. 44.
[56] Zu erwähnen ist vor allem die in der Folge sehr gut dokumentierte Aufstellung des Chores und der Solisten *vor* dem Orchester, sodass kein Sichtkontakt zwischen ihnen und Conductor oder Leader möglich war. Dirigiergesten aller Art waren für den Spieler des Tasteninstruments also in Bezug auf die Sänger völlig sinnlos. Wieviel Sichtkontakt zwischen Händel und seinen Solisten bzw. dem Chor von der neuen Orgel aus bestand, lässt sich nicht mit Sicherheit klären.
[57] Holman, *Before the Baton* (wie Anm. 3), pass.
[58] So die traditionelle Aufgabenverteilung in allen italienisch geprägten Orchestern – eine Praxis, die noch bis ins 19. Jahrhundert Gültigkeit hatte: «Wo nächst dem Capellmeister noch ein Concertmeister oder Anführer der Musik vorhanden ist, überläßt der erste dem letzten gemeiniglich die besondere Aufmerksamkeit auf jede Parthie der Instrumentalbegleitung, und heftet sein Hauptaugenmerk vorzüglich auf die Singstimmen.» Heinrich Christoph Koch, Art. «Kapellmeister», in: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main: August Hermann d.J. 1802, Sp. 825-827: 826.

Cembalo spielenden Conductor, mit dem sie aus denselben Noten lasen.[59] Im Detail waren die Vorgänge aber sicher komplexer, als sich mit wenigen Worten beschreiben lässt. Insgesamt kamen vielerlei «Techniken» zum Einsatz: Die deutliche Körpersprache des Konzertmeisters musste sich vor allem auf die praktische Koordination beziehen und konnte neben deutlichen Dirigierbewegungen mit der Violine oder dem Bogen auch das Stampfen mit dem Fuss beinhalten, während der spielende «Conductor» auch mit gerufenen Anweisungen (wie z. B. «Piano!», «Forte!») zusätzlich bestimmte musikalische Gestaltungen einfordern konnte.[60]

## Abschliessende Gedanken

Da die Orgelstimmen nur im Gesamtkontext der Oratorienaufführungen zu begreifen sind und diesen wiederum entscheidend beleuchten, sind im Laufe dieses Artikels viele Fragen berührt worden, die über eine reine Analyse der Stimmen hinausgehen. Einige dieser Fragen bedürften weiterer Klärung, sofern die erhaltenen Quellen diese überhaupt zulassen.

Den Charakter der originalen Anweisungen zur Orgelbegleitung hat niemand treffender als Friedrich Chrysander beschrieben: «Man muss gestehen, dass die Orgelbegleitung des Chores eine sehr einfache Gestalt gewinnt, aber bei aller Einfachheit eine solche, auf die man ohne Händels Angabe schwerlich gekommen wäre.»[61] Diese Feststellung trifft im Grunde auf den Grossteil original überlieferter Generalbassaussetzungen zu, die uns trotz aller Raffinesse und Überraschungen im Detail oft von klar beschreibbaren Prinzipien und einer zwingenden Logik durchdrungen scheinen. Gleichzeitig bleibt leider wahr, dass wir heutigen Spieler in den wenigsten Fällen auf vergleichbare oder gar identische Lösungen gekommen

[59] Im *Alexanderfest* war dies der Cellist Pasqualino di Marzis, dessen Name eben auf dem Titelblatt der Cembalostimme verzeichnet ist. Vgl. Anm. 20.

[60] Schon Cavalli notierte sich für seine Opernproduktionen am französischen Hof entsprechende «Zurufe» in französischer Sprache in seine Partitur: «Bien fort, messieurs!» Kommandos dieser Art galten wohl nicht nur den Musikern als Spielanweisung, sondern auch dem Publikum als akustisch wahrnehmbare Ankündigungen des musikalischen Geschehens mit hörpsychologischen Konsequenzen. All diese heute verlorengegangenen, sinnlichen Elemente einer barocken Aufführung konnten «part of the show» sein, auch wenn die entsprechenden Praktiken vor allem in späteren Quellen zunehmend kritisiert wurden (vgl. Anm. 43 zur gebotenen Zurückhaltung beim Taktschlagen). Es bleibt angesichts der von heutigen Massstäben sehr verschiedenen, theatralischen (d. h. extrovertiert-expressiven und gleichzeitig an ästhetischen Prinzipien orientierten) Körpersprache des 18. Jahrhunderts schwer zu beurteilen, wo die Grenze zwischen «zu viel» und «zu wenig» anzusetzen ist, zumal dieser Aspekt je nach Land und Zeit ganz unterschiedliche Ausprägungen erfuhr. Die Karikaturen jener Zeit sprechen jedenfalls Bände (so wie ihr Fehlen in unserer heutigen klassischen Musikkultur nicht minder). Aber auch das Publikum verhielt sich nicht mucksmäuschenstill, sondern mischte sich auf vielfältige Art und Weise ein. So sind wir insgesamt vielleicht zu sehr von unseren heutigen Gebräuchen und Verboten geprägt, um uns eine Aufführung des 18. Jahrhunderts in all ihren Dimensionen imaginieren zu können. Dennoch wäre ein Bewusstsein für die öffentliche Kultur und die sozialen Interaktions- bzw. Partizipationsmuster unerlässlich für ein richtiges Verstehen und Einordnen selbst kleinster musikalischer Details (bspw. einer Generalbassaussetzung o. ä.). Wir können diesen Aspekt hier nicht weiter ausführen und nur auf die immer noch höchst lesenswerte Studie von Richard Sennett hinweisen: *The Fall of Public Man,* New York: Knopf 1977 (*Verfall und Ende des öffentlichen Lebens*, Frankfurt am Main: Fischer, 1983).

[61] Chrysander, «Händel's Orgelbegleitung» (wie Anm. 2), 412.

wären. Die Orgelstimmen zum *Alexanderfest* bieten ein unschätzbares Muster und reiches Studienmaterial für sämtliche Aspekte der Begleitung bis in die letzten Details der Stimmführung hinein.

Auch Chrysanders weitere Ausführungen haben nichts an Aktualität verloren:

> Concertorgeln, die zu Händels Oratorien passend wären, müssen erst wieder gebaut, zu diesem Zwecke gleichsam neu geschaffen werden; unsere bisherige Praxis aber, auch die mit Orgel, wird, *sofern sie Händelisch sein will*, durch das nunmehr [i.e. 1863] klar erkennbare Verfahren Händels allerdings über den Haufen geworfen.[62]

Ironie der Geschichte: Chrysander argumentierte gegen den zu massiven Klang der grossen, romantischen Kathedralorgeln. Seine Worte gelten für die heutige Praxis mit Truhenorgel allerdings nicht minder. Fazit: Für die Aufführungspraxis der Händelschen Oratorien bleibt in dieser Hinsicht heute noch genauso viel zu tun wie vor 160 Jahren, und das Erstellen ähnlicher Orgelstimmen für die übrigen Oratorien wäre genauso Aufgabe der Verlage wie eine obligatorische Übung für jeden berufsmässigen Generalbassspieler.

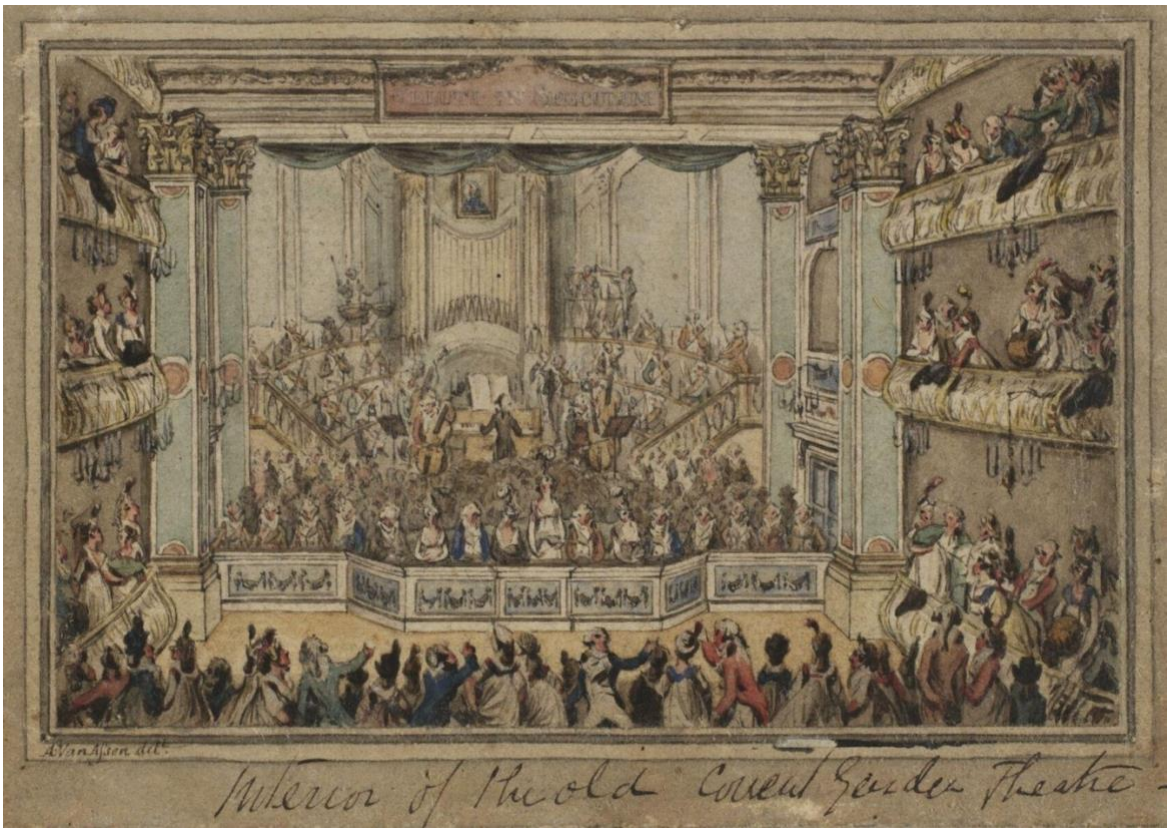
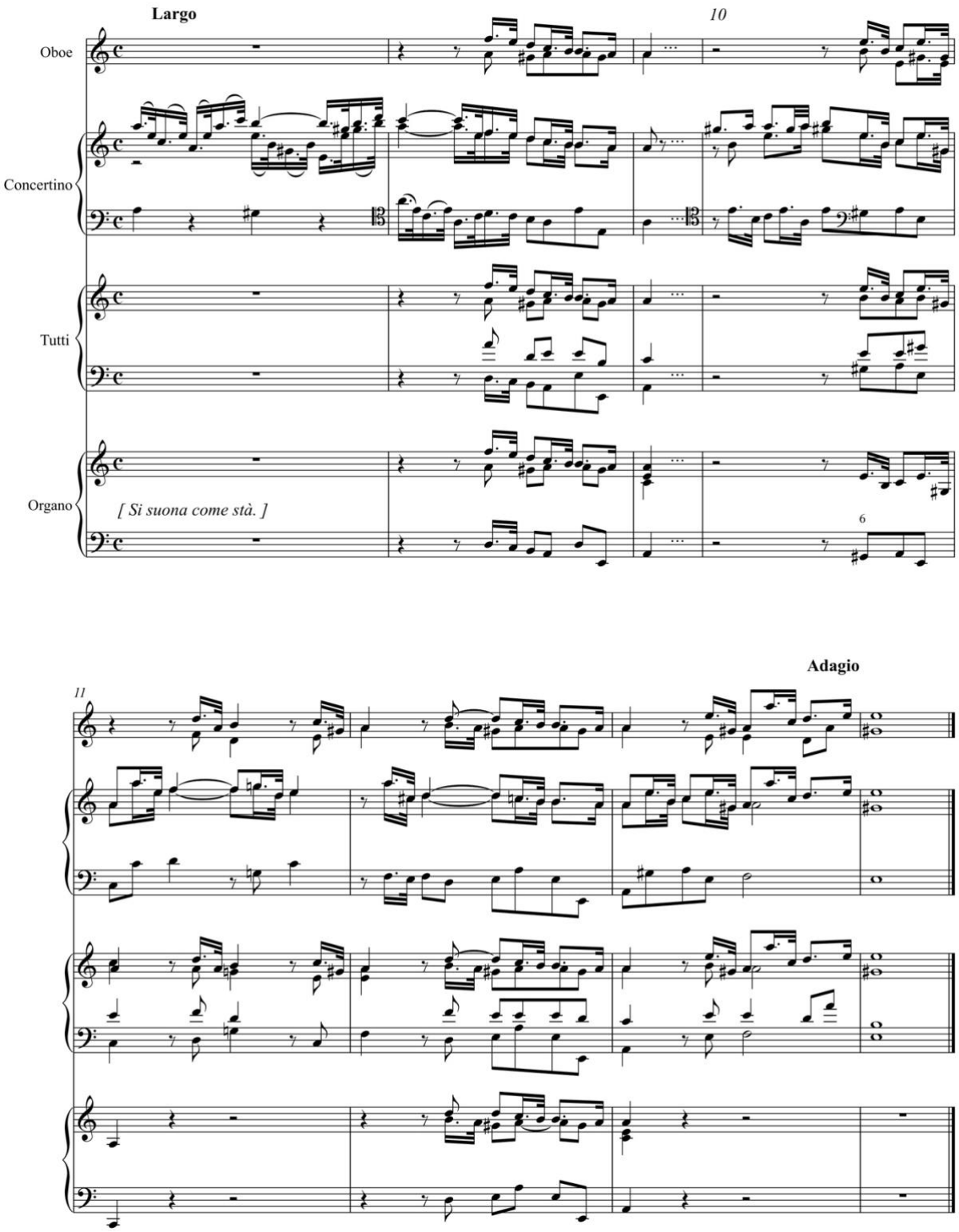



**Abb. 7:** Anthony (?) Van Assen: Aufführung eines Oratoriums in Covent Garden, um 1790
London, Victoria and Albert Museum, Accession Number S.19-1997.

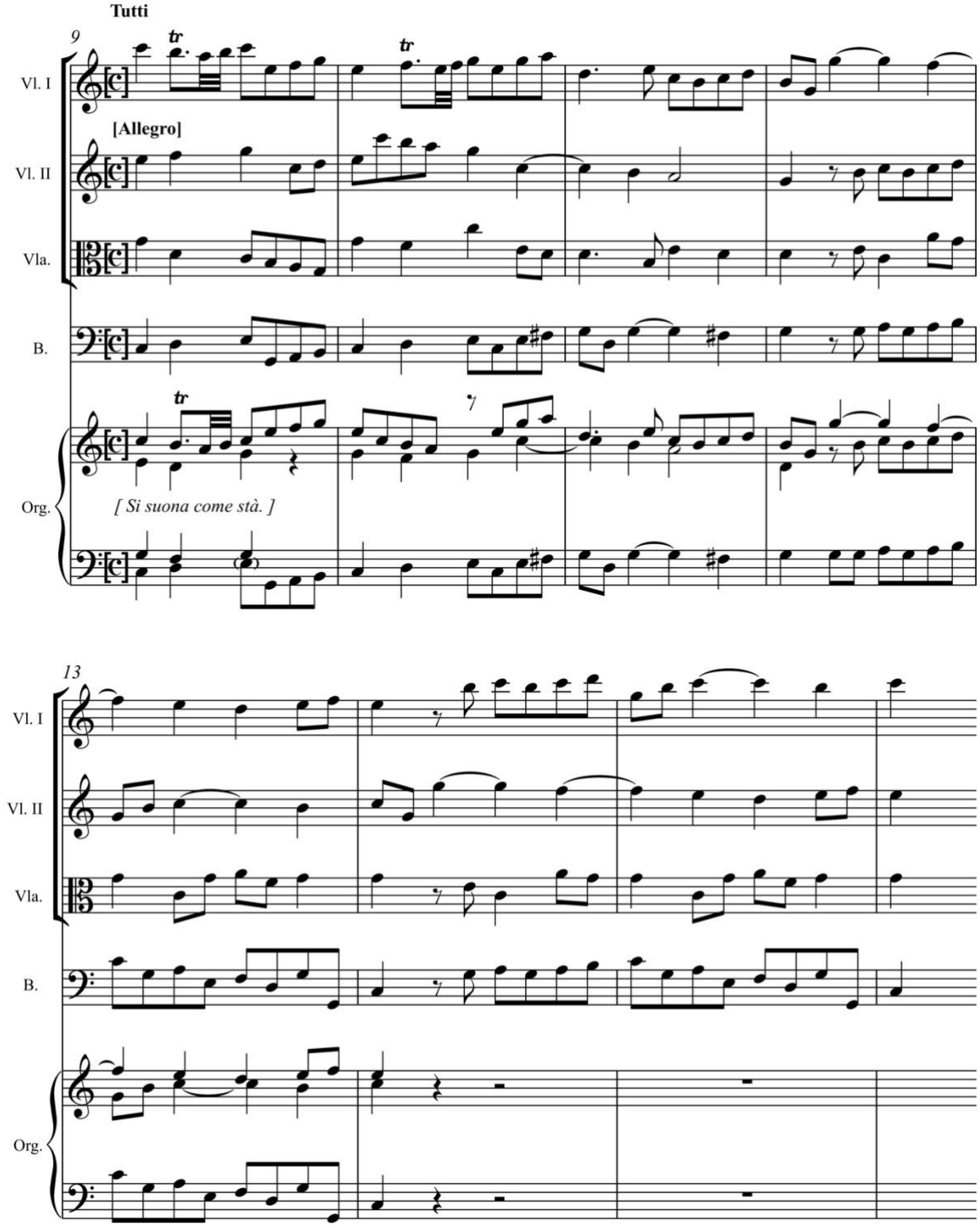
[62] Ebd., 428.

# Anhang: Notenbeispiele

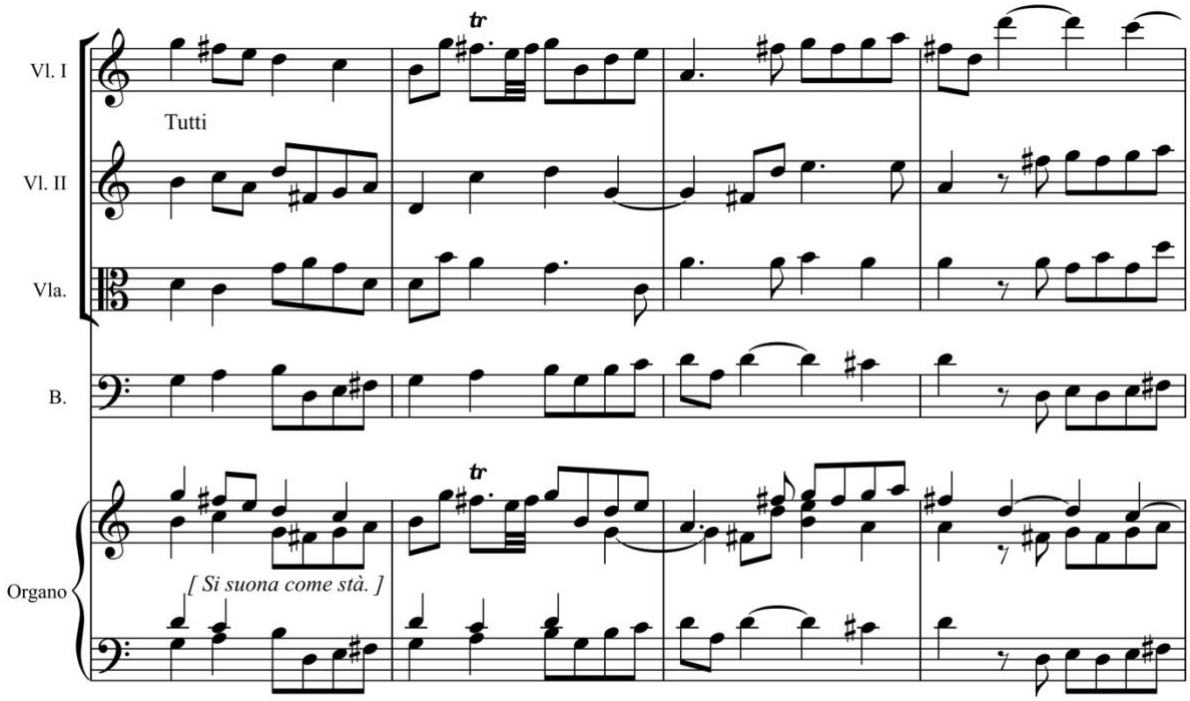
***Notenbeispiel 1: Concerto grosso, 2. Satz, Largo, T. 1-3 und 10-14***

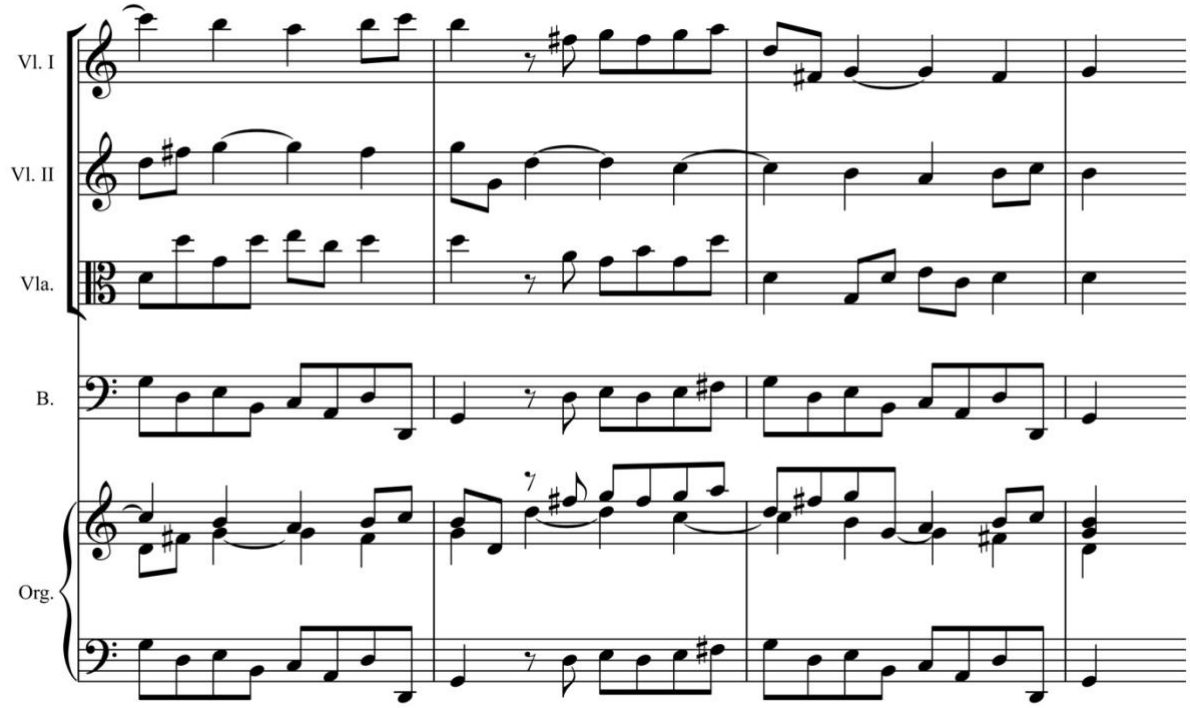


***Notenbeispiel 2: Concerto grosso, 3. Satz, A§llegro, T. 9-16***

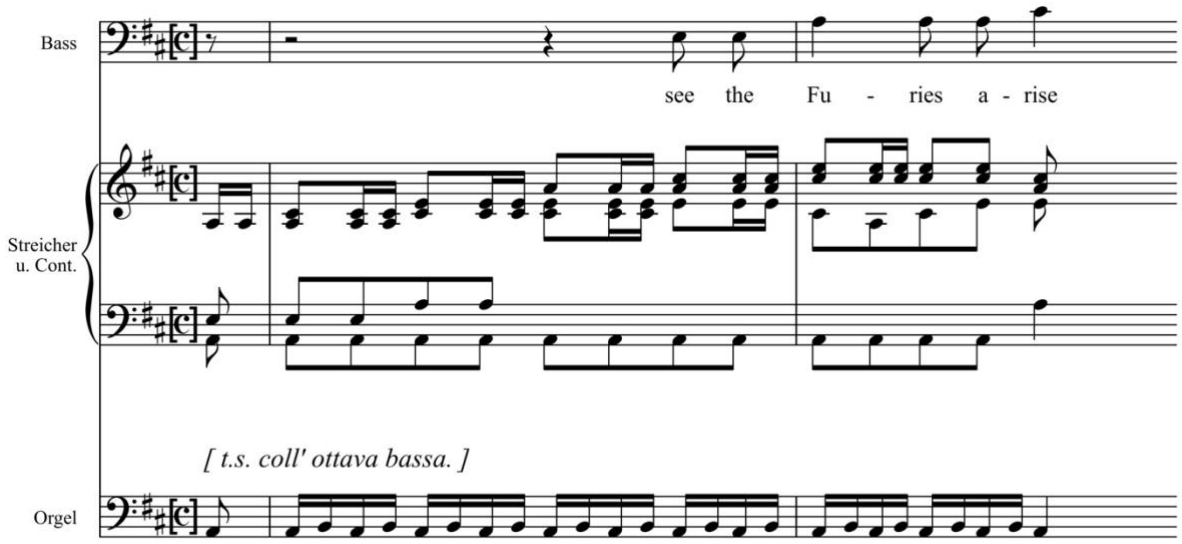


***Notenbeispiel 3: Concerto grosso, 3. Satz, Allegro, T. 33-40***

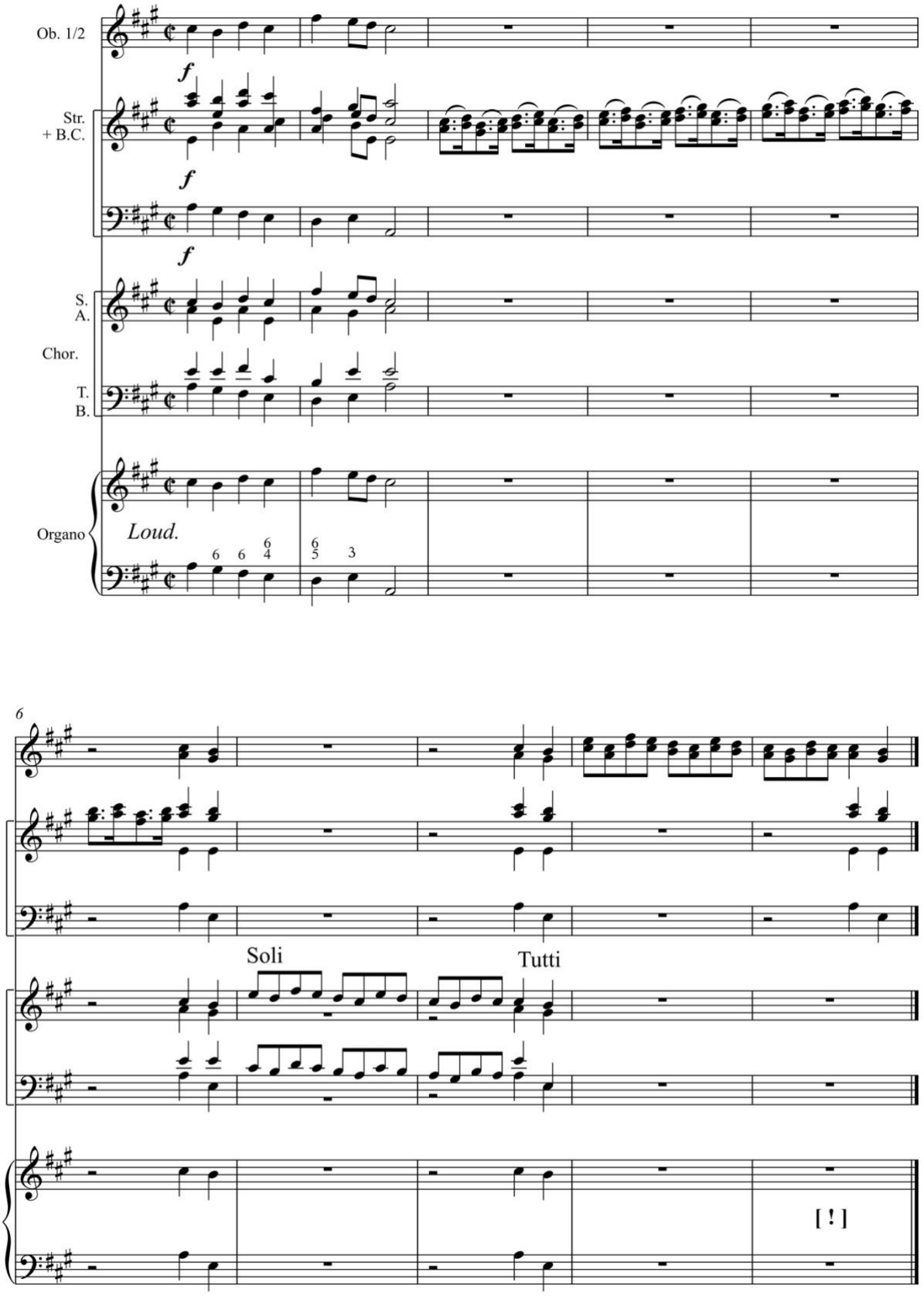


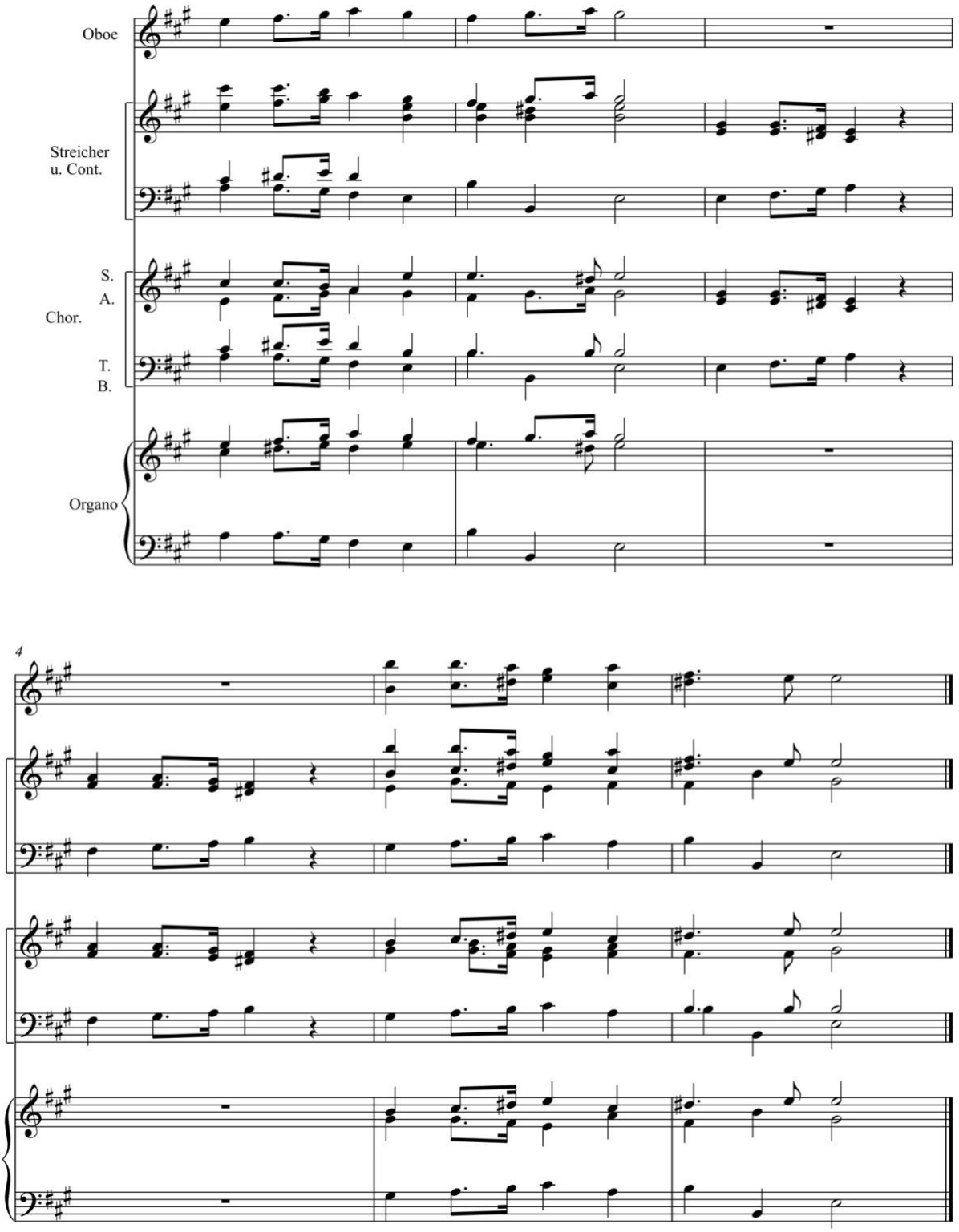
***Notenbeispiel 4: Arie «Revenge», T. 17-18***



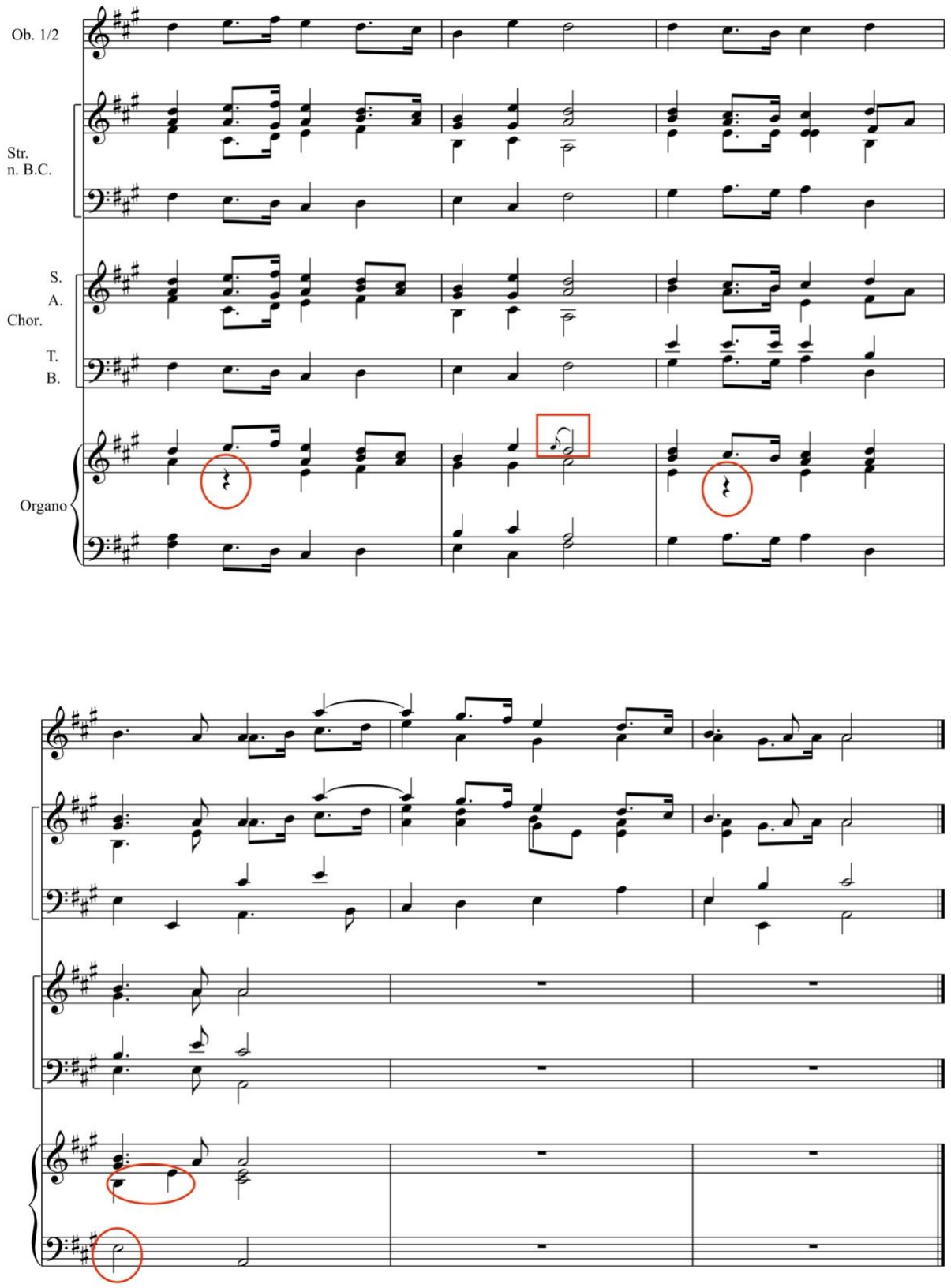
***Notenbeispiel 5: «Happy pair», T. 1-10***



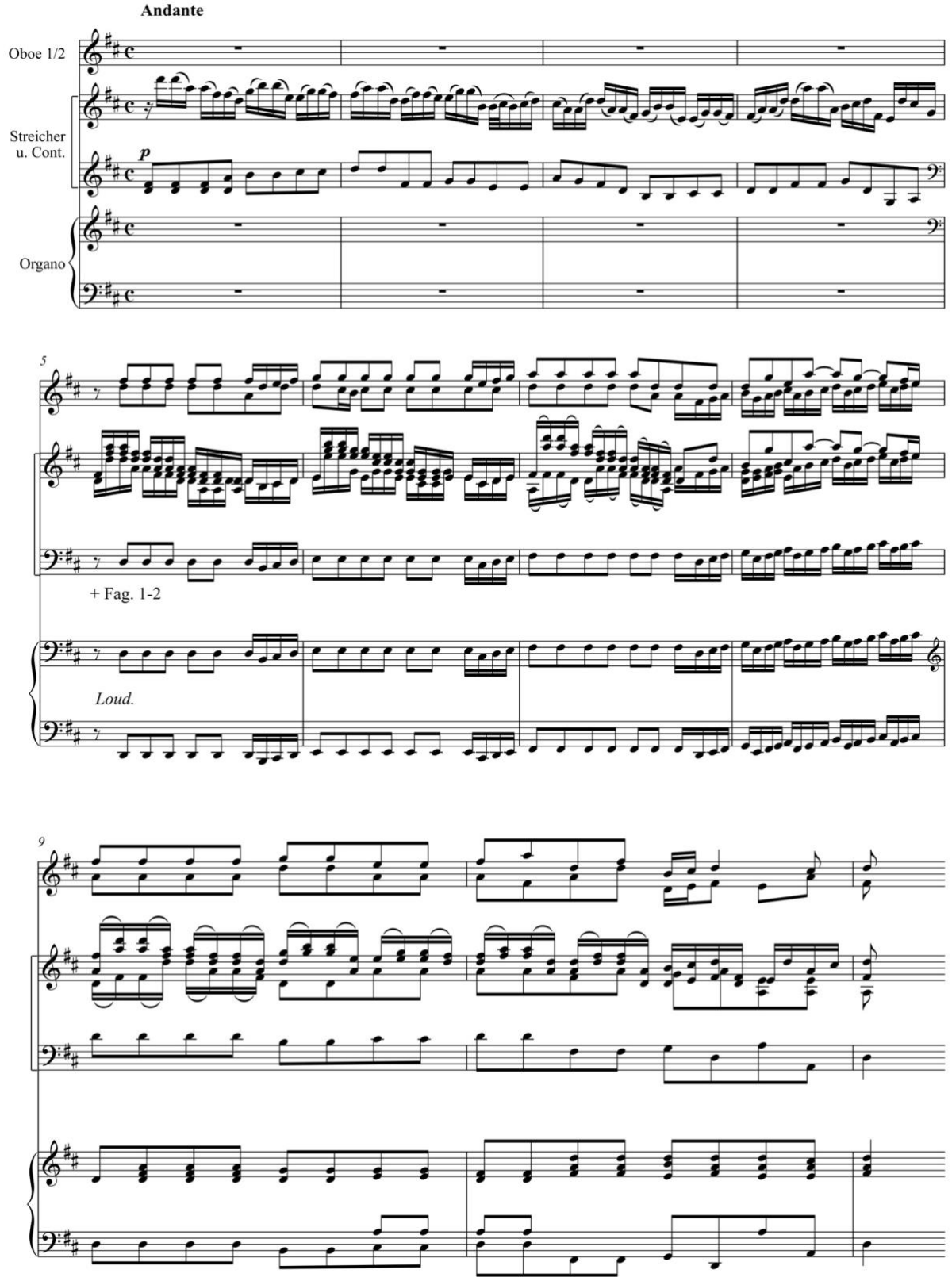
***Notenbeispiel 6: «Happy pair», T. 31-36***



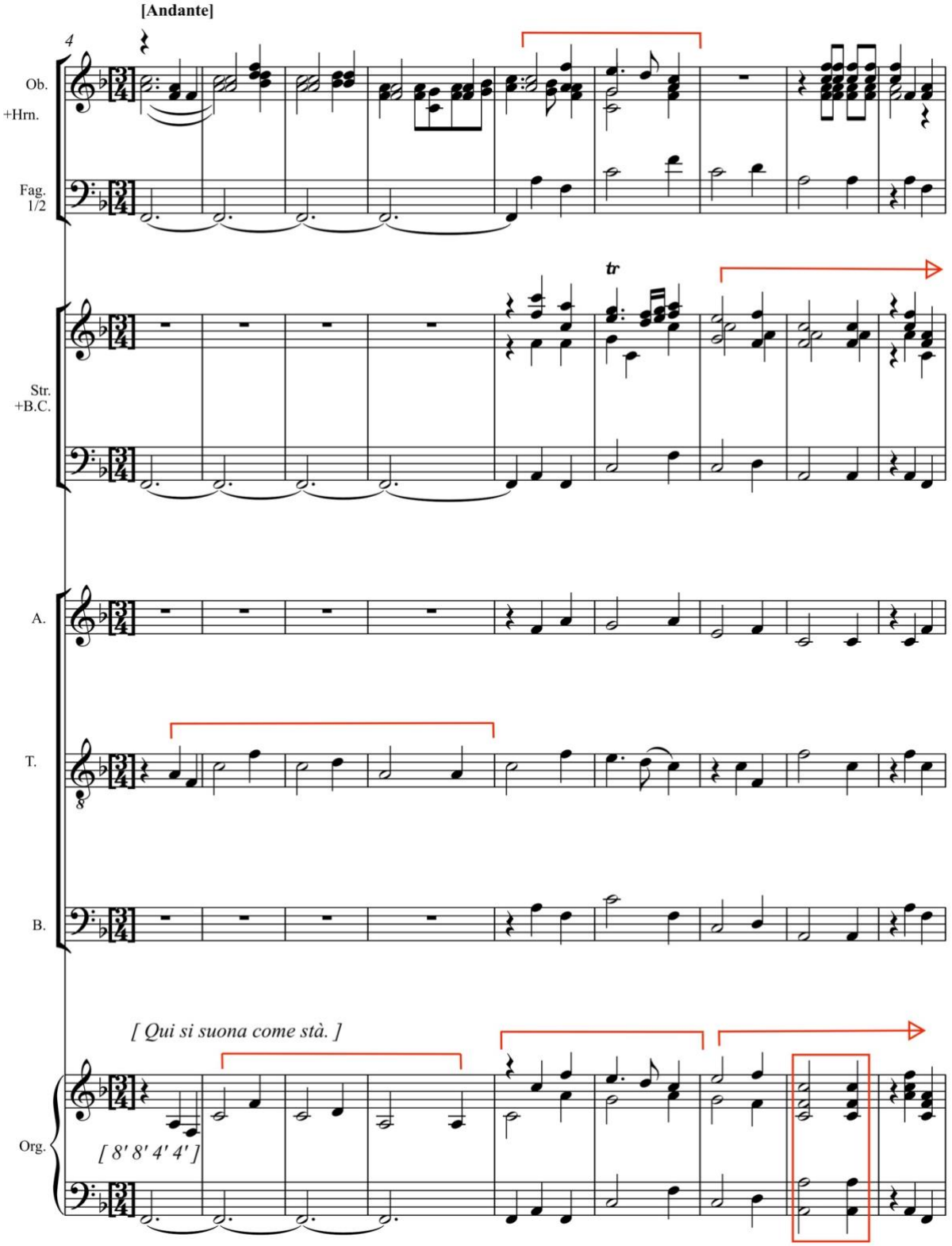
***Notenbeispiel 7: «Happy pair», T. 73-78***



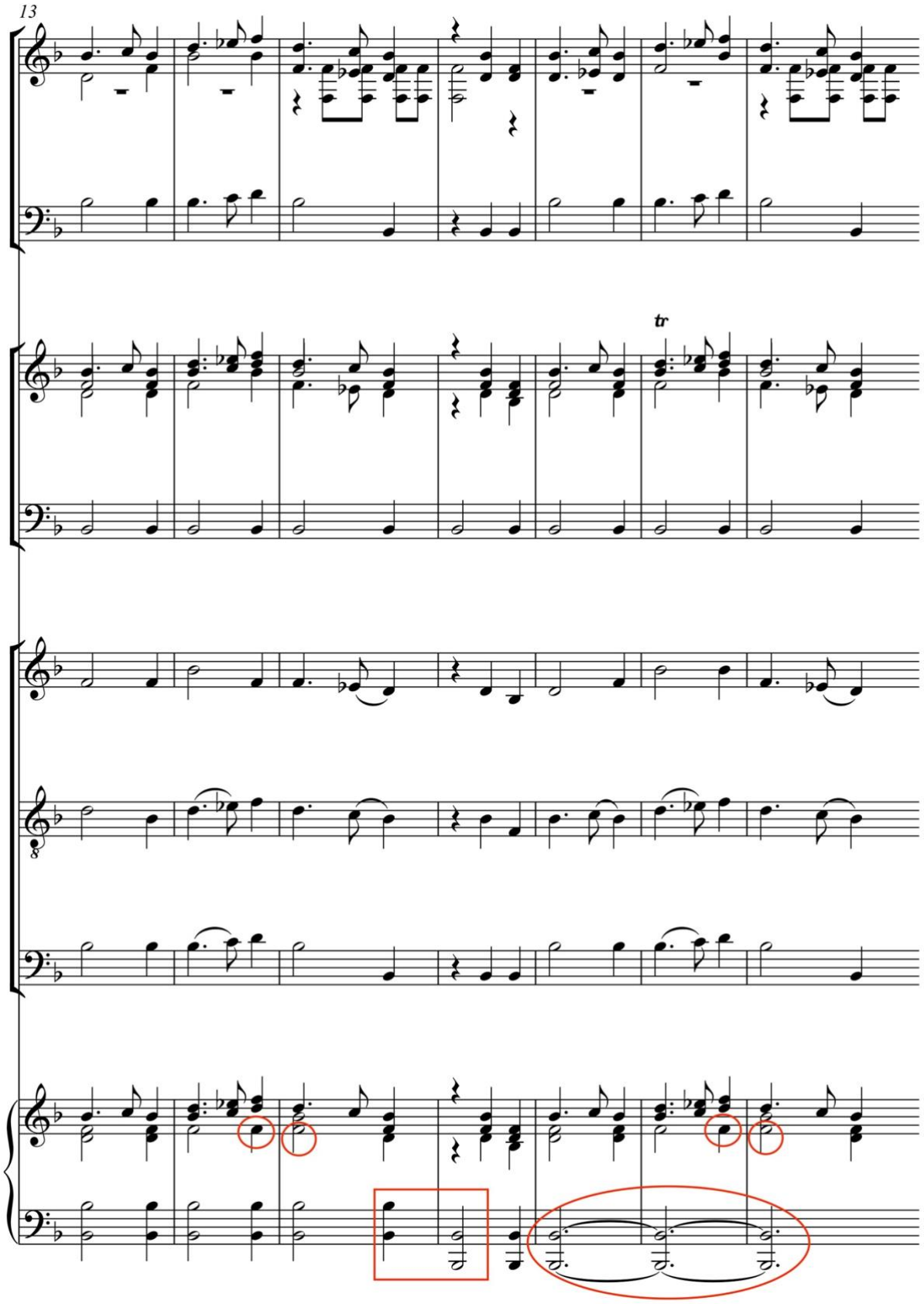
***Notenbeispiel 8: «The listning Crowd», T. 1-10***



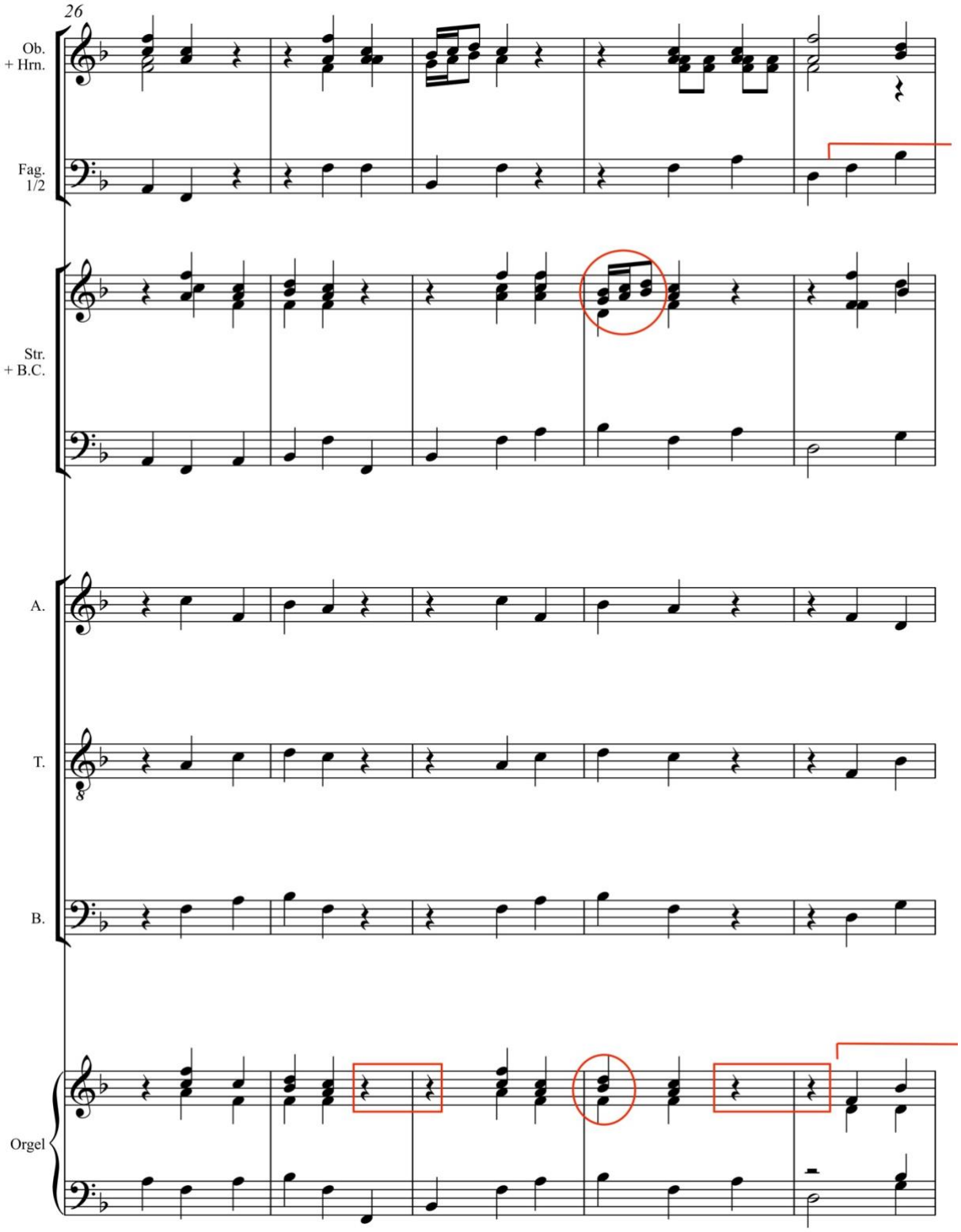
***Notenbeispiel 9: «Bacchus‘ blessings», T. 4-19***



***Fortsetzung Notenbeispiel 9: «Bacchus‘ blessings», T. 4-19***

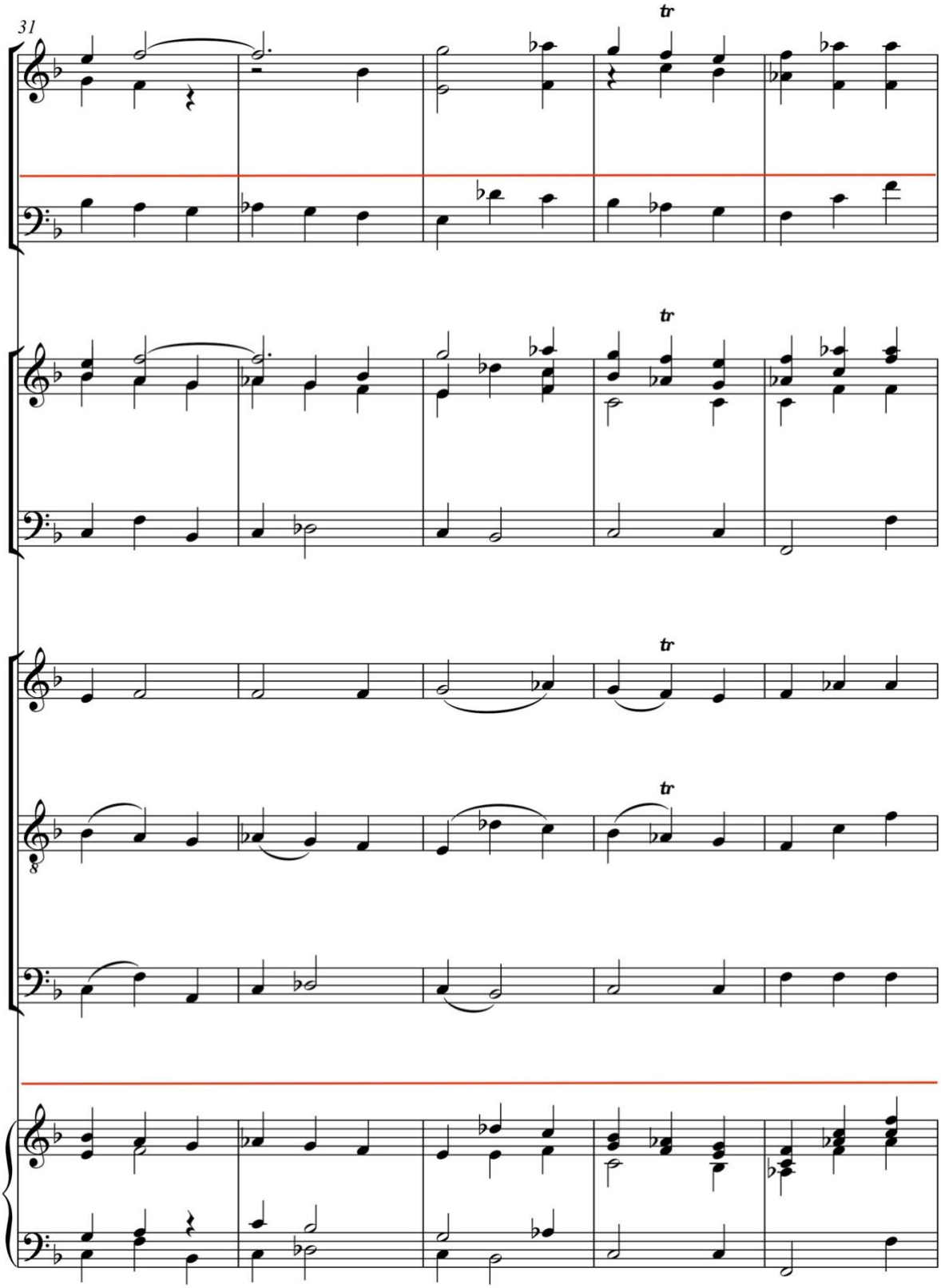


***Notenbeispiel 10: «Bacchus‘ blessings», T. 26-40***

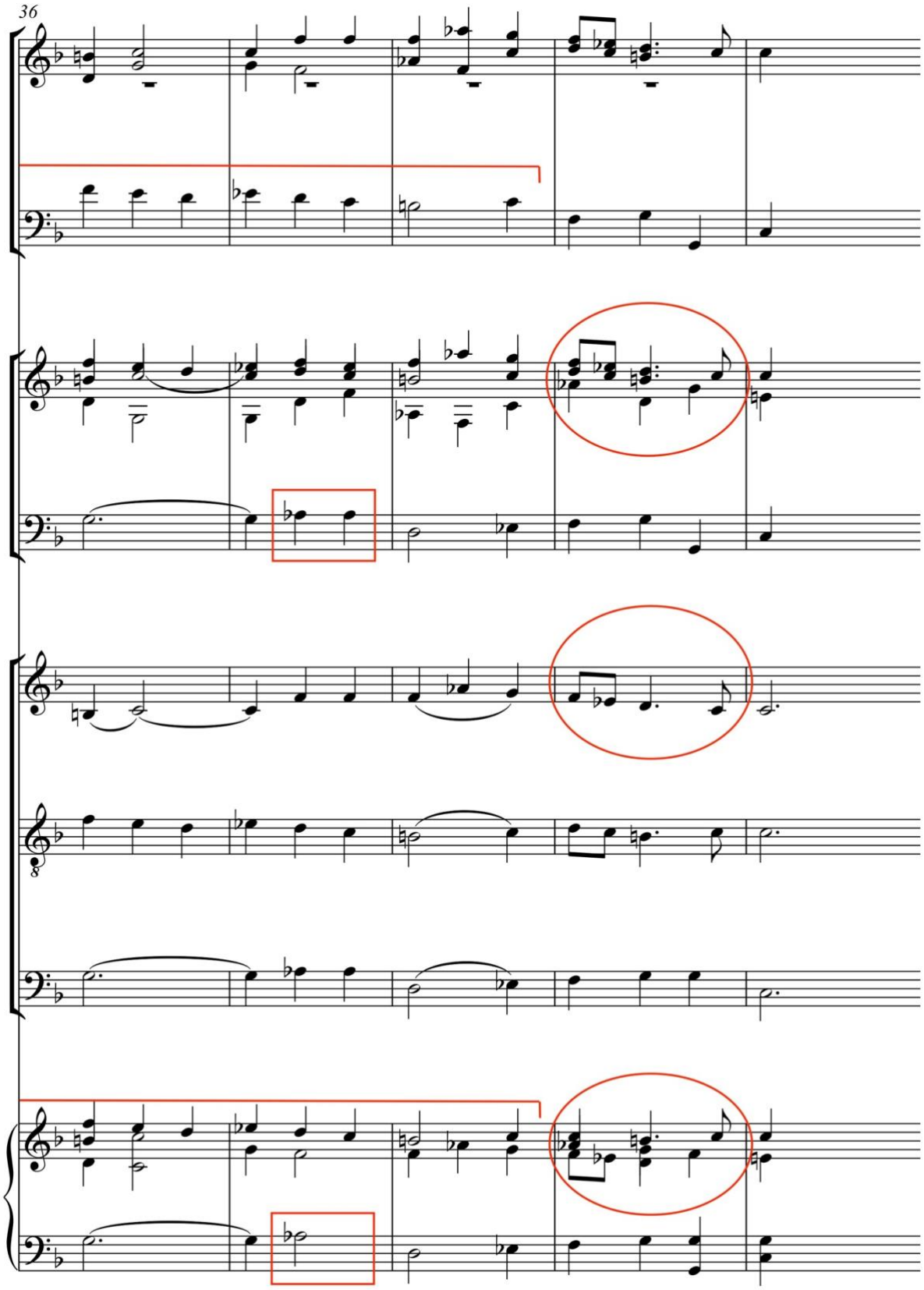



©

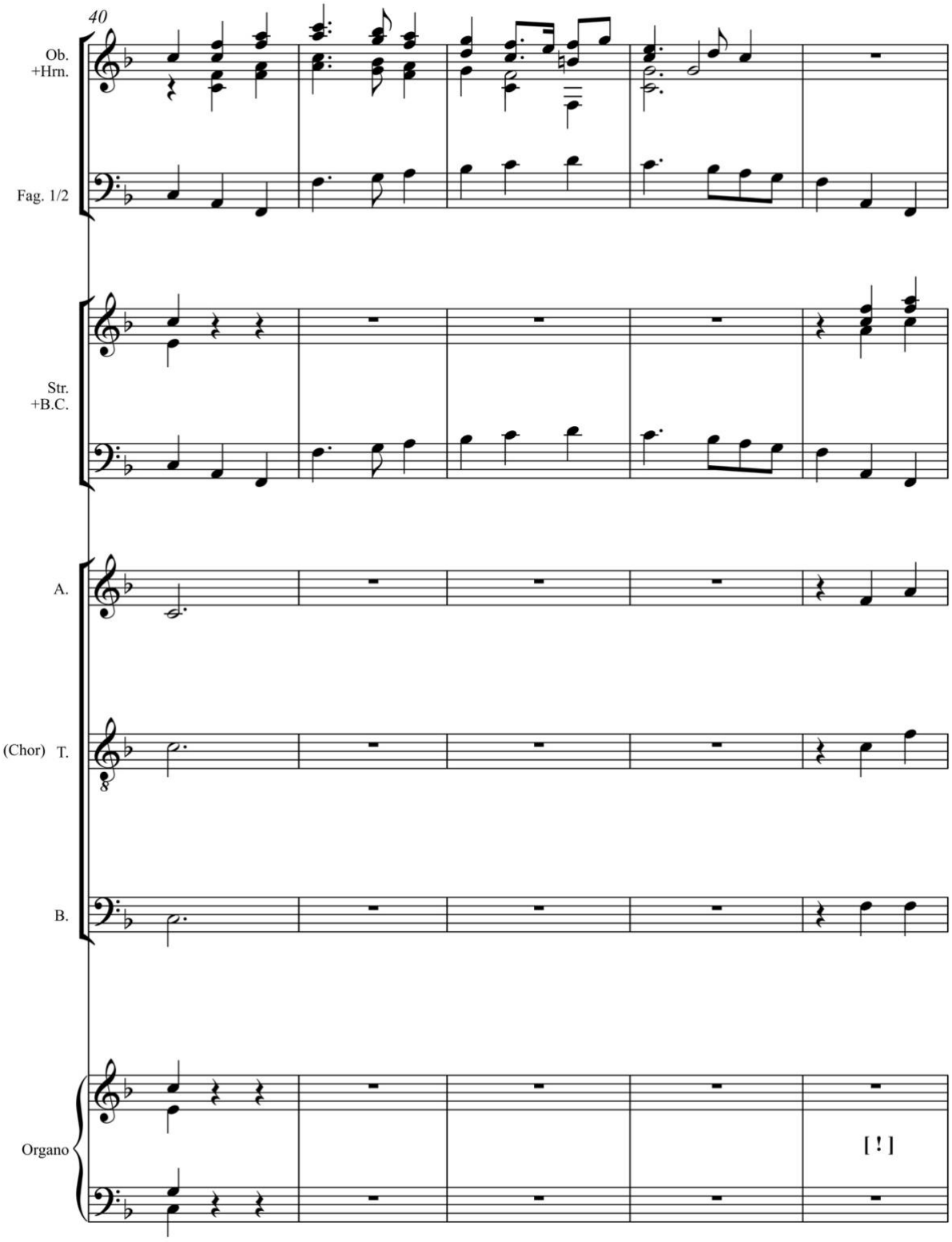
***Fortsetzung Notenbeispiel 10: «Bacchus‘ blessings», T. 26-40***



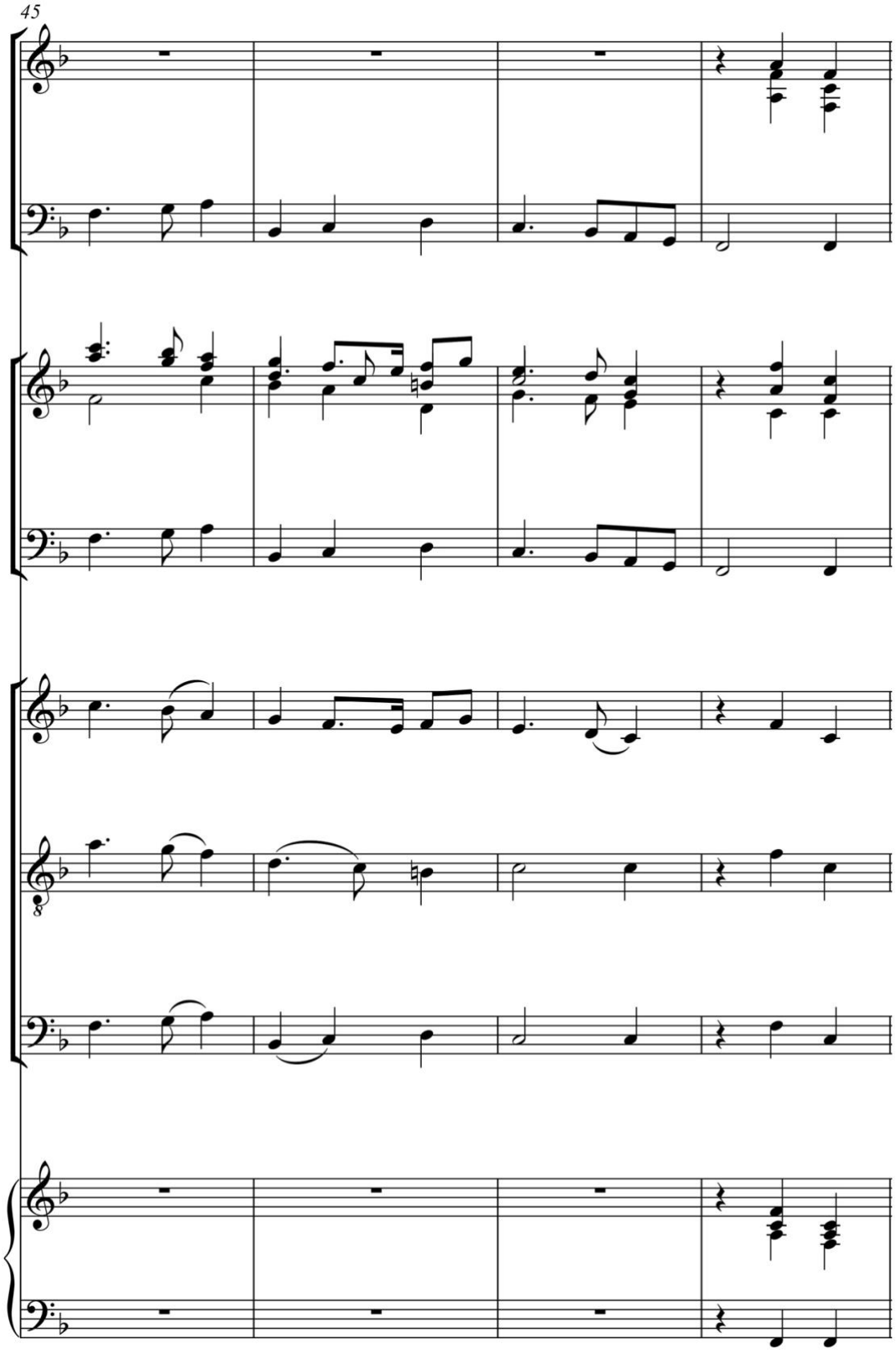
***Fortsetzung Notenbeispiel 10: «Bacchus‘ blessings», T. 26-40***



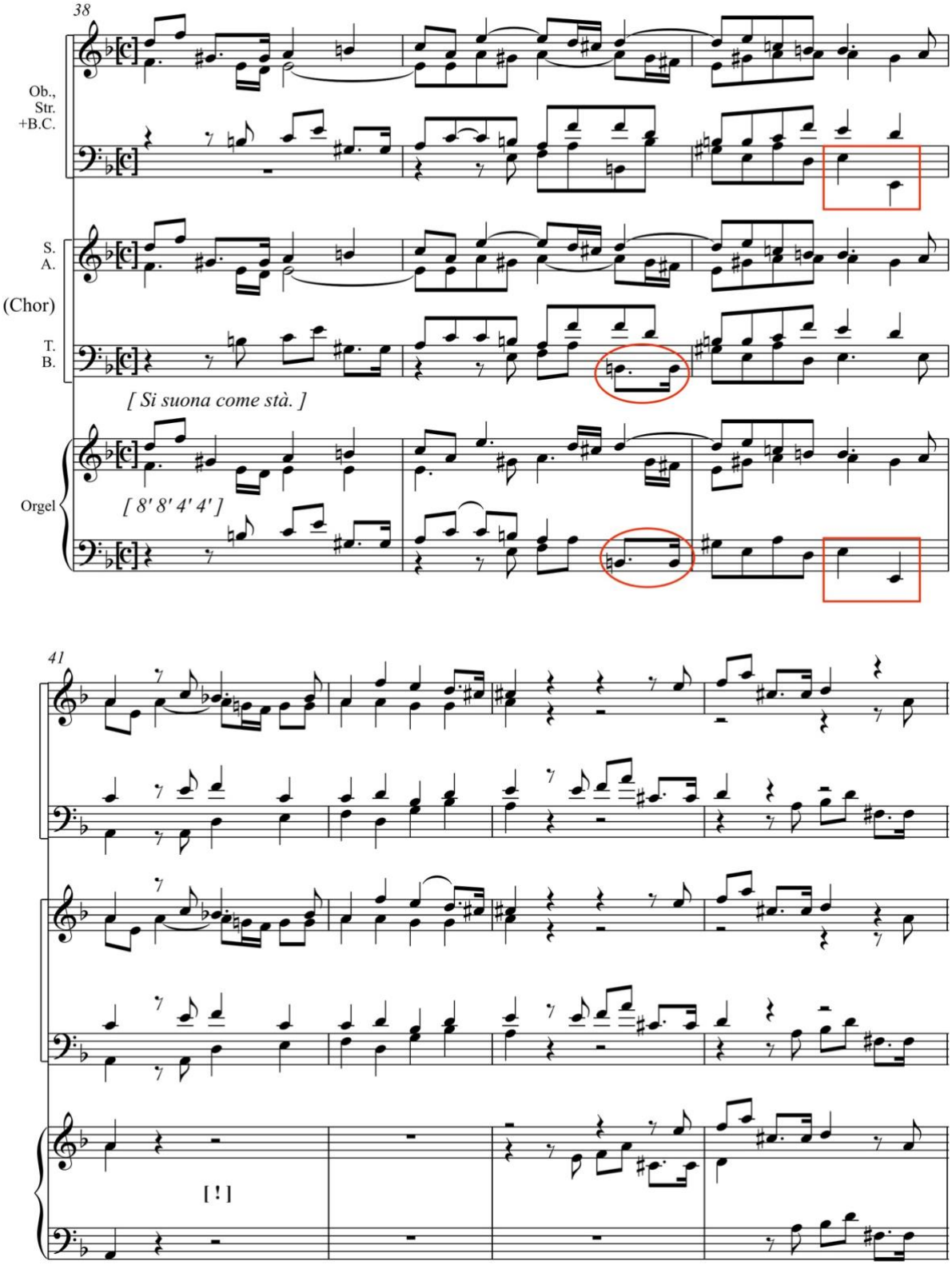
***Notenbeispiel 11: «Bacchus‘ blessings», T. 40-48***



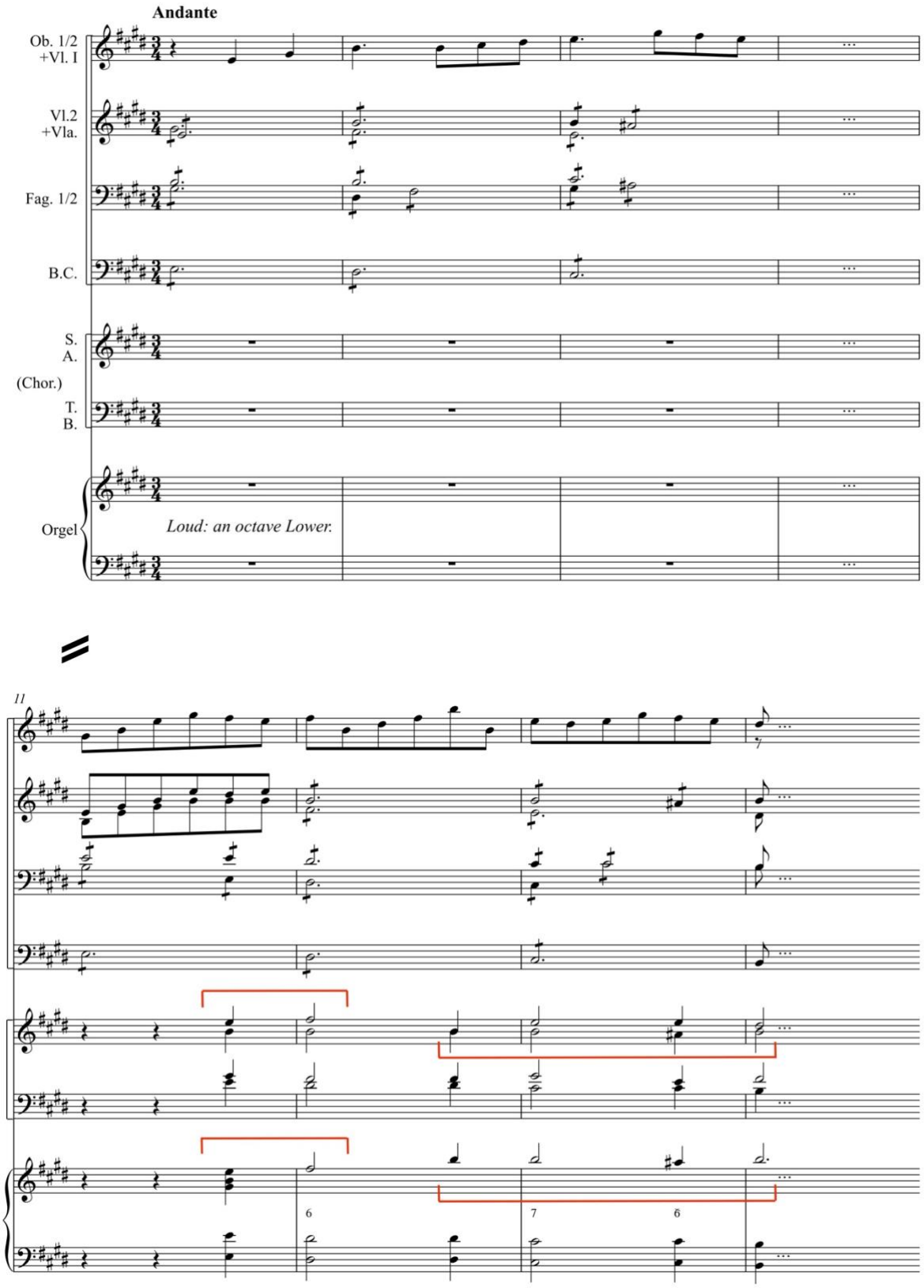
***Fortsetzung Notenbeispiel 11: «Bacchus‘ blessings», T. 40-48***



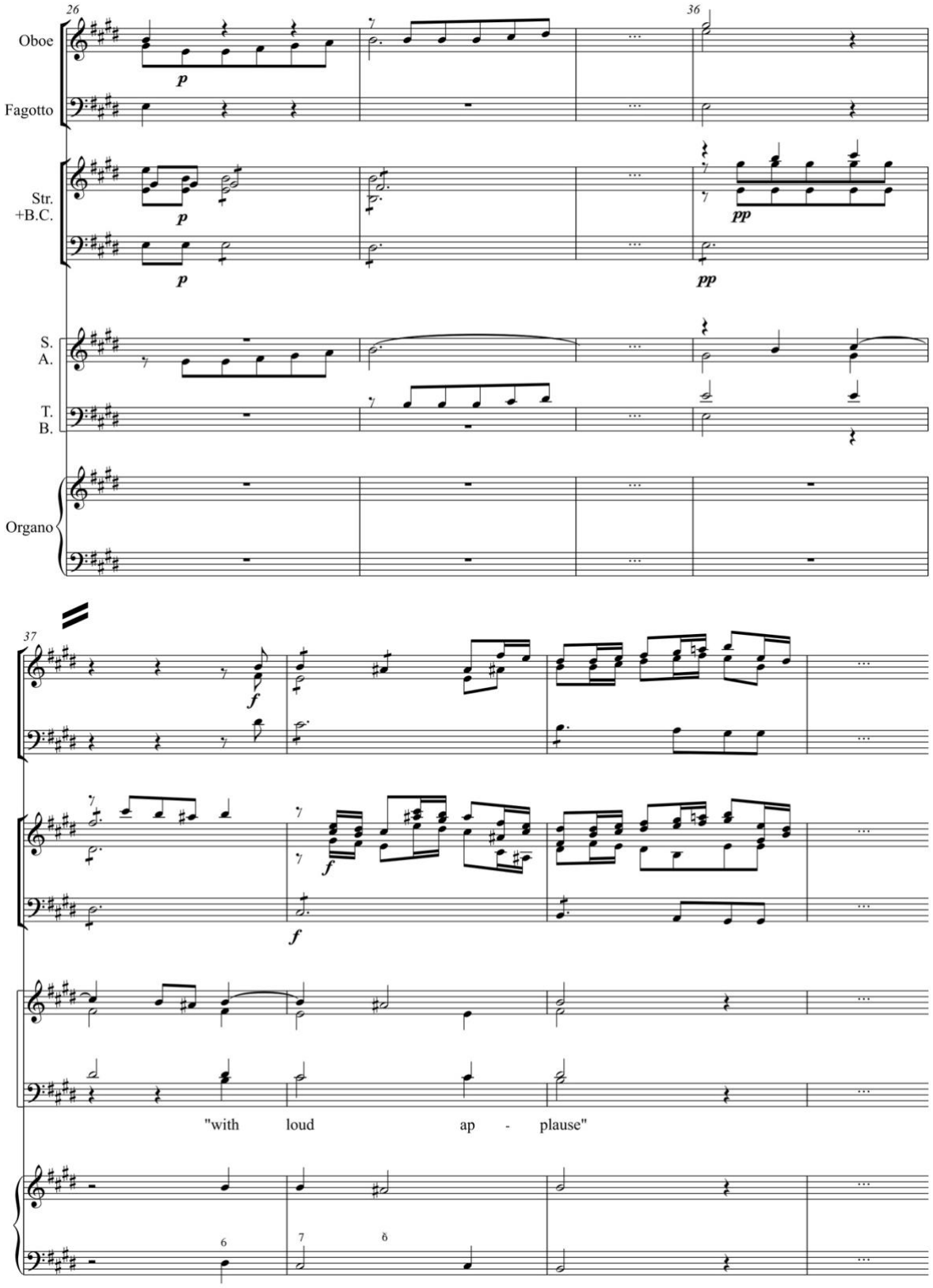
***Notenbeispiel 12: «At last divine Cecilia», T. 38-44***



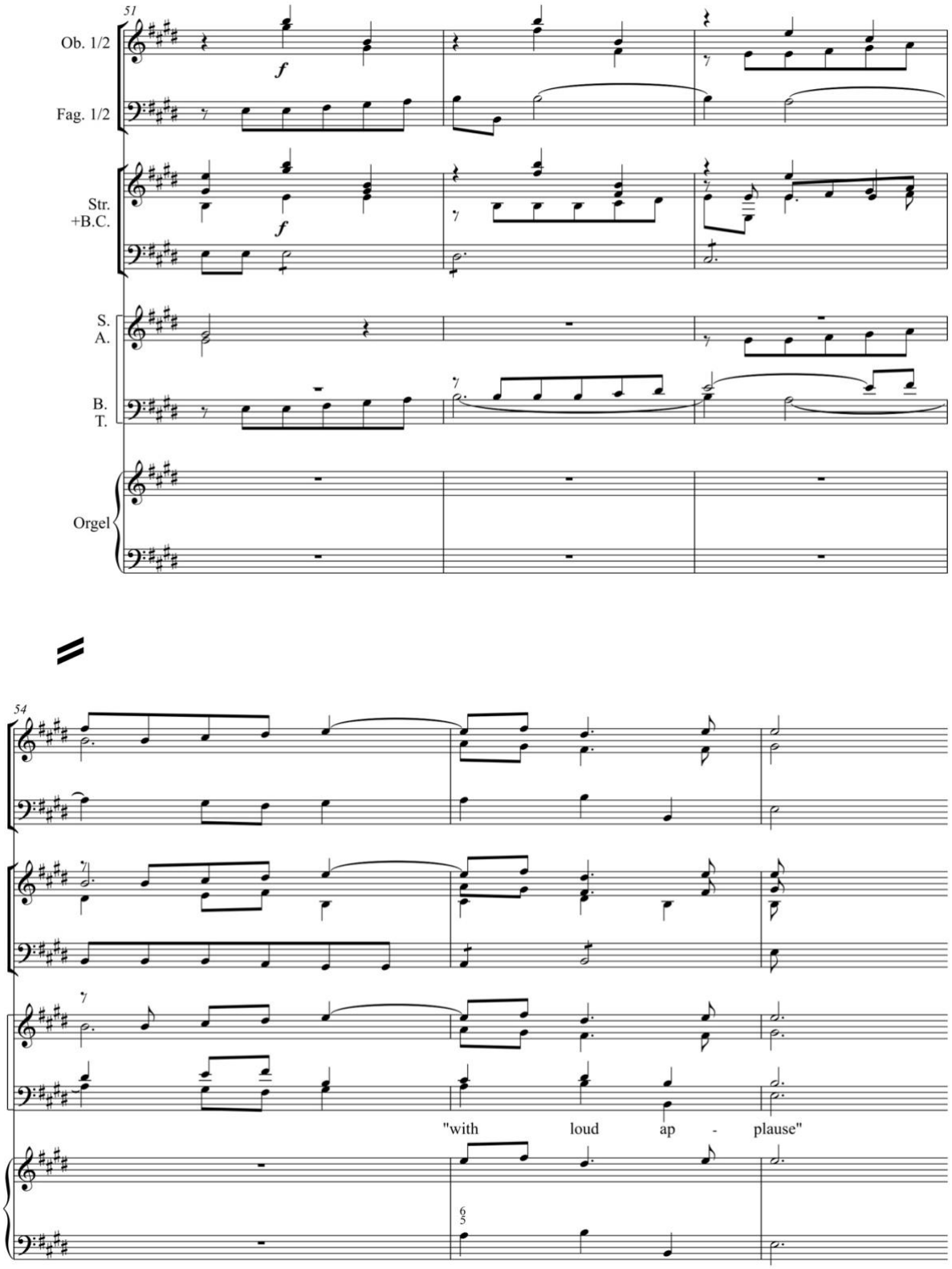
***Notenbeispiel 13: «The many rend the skies», T. 1-3 und 11-14***



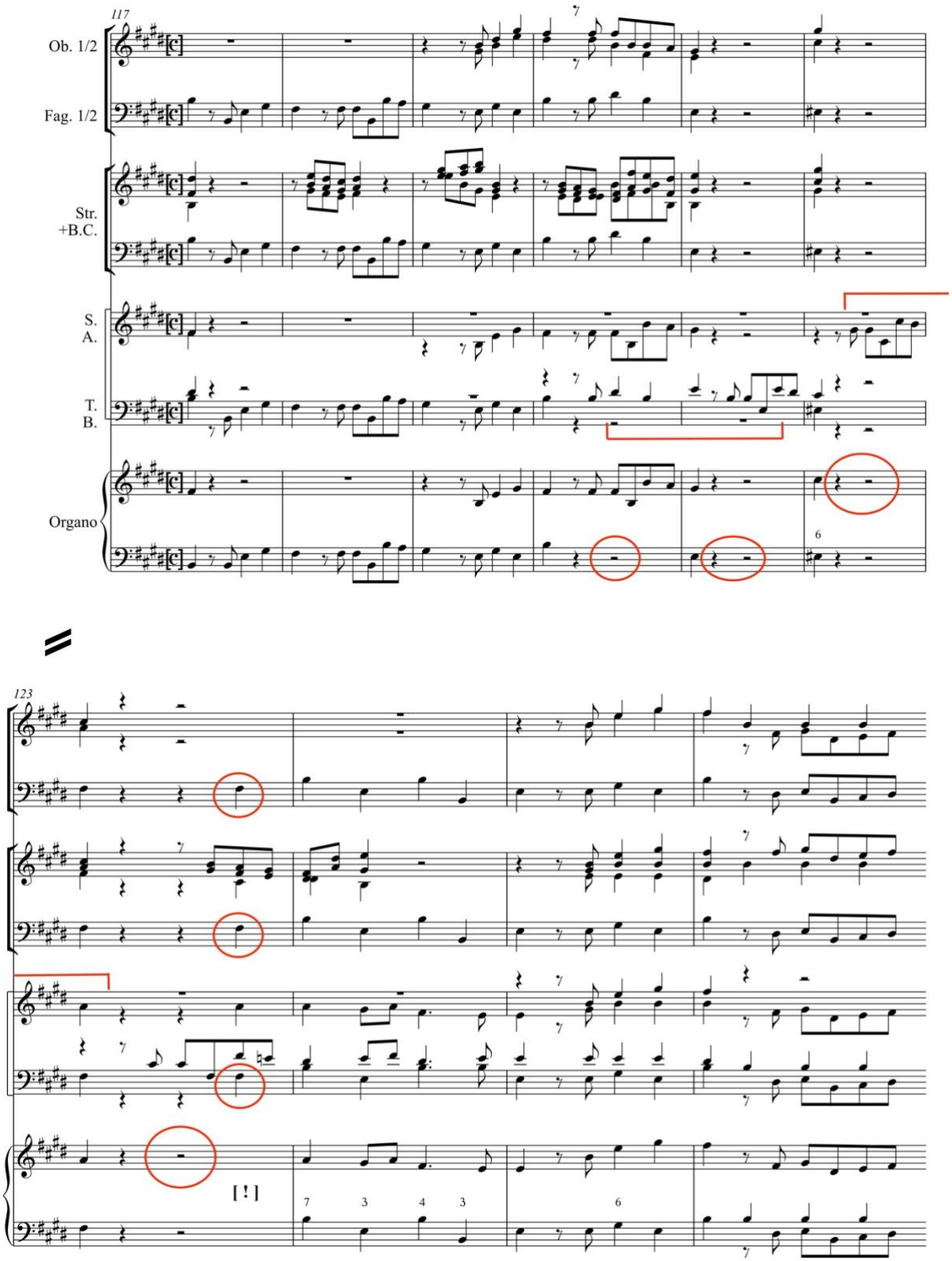
***Notenbeispiel 14: «The many rend the skies», T. 22-23 und 36-41***



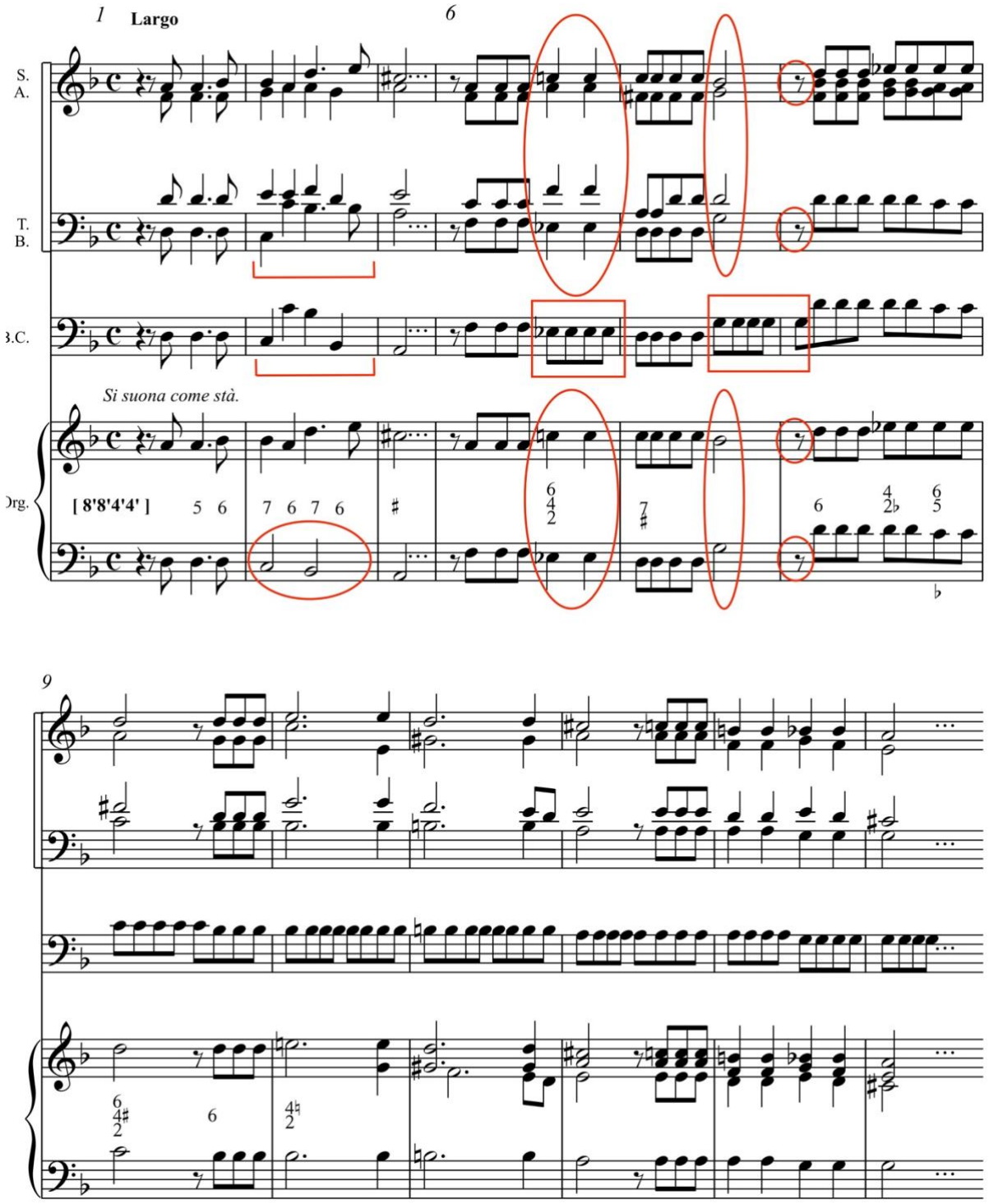
***Notenbeispiel 15: «The many rend the skies», T. 51-56***



***Notenbeispiel 16: «The many rend the skies», T. 117-126***



***Notenbeispiel 17: «At last divine Cecilia», T. 1-3 und 6-14***



**How to cite this article:** Thomas Leininger, “Direktions- und Generalbasspraxis in Händels Oratorien. Die Orgelstimmen zum *Alexanderfest*”. Forschungsportal Schola Cantorum Basiliensis, 2025. URL: www.forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch/de/publikationen/leininger-direktion-und-generalbass.html (accessed: DD.MM.YYYY)

**Published:** 14 June 2025

**Copyright:** © The Author

**License:** This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY-NC-ND-4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.