

bei Dreistimmigkeit sind daher ein weiteres Charakteristikum des Klaviersatzes (BWV 971, 2). Die differenzierteren Prinzipien der Applikatur — etwa das Ausspielen der fünf Finger in Figuren auf fünf Tonstufen oder die Applikatur von vier Fingern in Figuren auf vier Tonstufen, während erster oder fünfter Finger auf einer Taste festgehalten sind, die Spiegelbildlichkeit innerhalb der Hand wirken zurück auf die melodische Prägung und bestimmen die Thematik; die charakteristischen Spielfiguren leiten sich daraus ab. Das Pedal, für das in einfacherer Form ähnliche Gesetze gelten, und das Bach oft den Manualstimmen gleichzuordnen strebt, sei hier nur am Rande erwähnt.

Die Stimmen des obligaten Satzes sind nicht nur Träger einer musikalischen Aussage, abhängig von den abstrakten Regeln der Strengstimmigkeit, sie sind zugleich greifbar in jenem Wechselbezug zwischen Hand und Tastatur und sind das Resultat eines kunstvollen Manipulierens. Der Vergleich von Satz und spieltechnischer Realisation gestattet in dieser Weise einen besonderen Einblick in den „handwerklichen“ Charakter der Bachschen Tastenmusik.

ALFRED MANN / NEW BRUNSWICK N. J.

### *Händels Fugenlehre* *Ein unveröffentlichtes Manuskript*

Unter den Händelautographen der Handschriftensammlung vom Fitzwilliam Museum in Cambridge befinden sich verschiedene Skizzen zum *Messias*, die im Zusammenhang mit Quellenstudien schon mehrfach Beachtung gefunden haben, und die in Chrysanders Faksimiledruck reproduziert sind<sup>1</sup>.

Seite 58 aus Band 263 der Fitzwilliam-Manuskripte enthält die Exposition der Amenfuge, den Anfang der Altarie *He was despised* und die Themen der Doppelfuge *Let all the angels of God worship Him*. S. 56, 57, 58 aus Band 260 enthalten Engführungsstudien zur Amenfuge; S. 58 zeigt am Rand Händels sorgfältig geschriebene Notiz « *Sans Madame* ». Chrysander bemerkt zu den Engführungsstudien, deren jede mit einer Kadenz abgeschlossen ist: „Diese sechs kleinen Stücke scheinen für vierstimmigen Chor gesetzte Responsorien zu sein von einem unbekanntem älteren Komponisten, welche Händel mit Auslassung des Textes abschrieb und im *Amen des Messias* benutzte.“ In Anbetracht mehrerer wesentlicher Korrekturen ist es unwahrscheinlich, daß es sich um Abschriften handelt. Auch die Ausfüllung von Notenköpfen — offenbare Änderung von Halben zu Viertelnoten — scheint im Zuge der Niederschrift eigener Erfindung erfolgt zu sein, und ich glaube, daß diese Sätze Schulbeispiele darstellen und zu einer von Händel angelegten Sammlung von didaktischem Material gehören.

Im Katalog der musikalischen Handschriften und Drucke aus dem Fitzwilliam Museum, der eine eingehende Besprechung der Händelschen Autographen enthält, ist schon die Vermutung ausgesprochen worden, daß es sich bei S. 43, 45, 47 und 49 aus Band 260 um Lehrbeispiele für die englischen Prinzessinnen handeln könnte, allerdings ohne daß diese Blätter mit den Amenskizzen oder dem Wort « *Madame* » (also möglicherweise: „*Ihre königliche Hoheit*“) in Verbindung gebracht worden sind<sup>2</sup>. Tatsächlich erwähnt Händel in dem Brief an seinen Librettisten Jennens (29. Dezember 1741), mit dem er seine Eindrücke vor der *Messias*urauf-

<sup>1</sup> Georg Friedrich Händel, *Der Messias*, Faksimileausgabe für die Deutsche Händelgesellschaft von Fr. Chrysander, Bergedorf 1892, 327 ff.

<sup>2</sup> *Catalogue of Music in the Fitzwilliam Museum* by J. A. Fuller Maitland and Arthur Henry Mann, London, 1893, 195.



Autograph einer Aufgabe zu Händels Fugenehre aus Ms 260 des Fitzwilliam Museums, Cambridge, f. 43.  
Mit freundlicher Genehmigung der Syndics of the Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Sächs.  
Landes-  
Bibl.

führung in Irland schildert, daß er länger dortbleiben würde, wenn er von seinen höfischen Pflichten entschuldigt werden könnte, und Otto Erich Deutsch hat in seiner dokumentarischen Händelbiographie darauf hingewiesen, daß dieses sich zu der gegebenen Zeit nur auf den Unterricht der Prinzessinnen habe beziehen können<sup>3</sup>.

Eine genauere Untersuchung der Handschriften im Band 260 ergibt, daß Händel mit Themenmaterial von S. 56 auf S. 60, 61 und 65 weiterarbeitet, und daß die Studien auf S. 67 einerseits mit dem Material auf S. 65, andererseits mit dem auf S. 64 und 66 im Zusammenhang stehen. Die Fugenskizzen zum Messias treten dadurch mit zahlreichen anderen Skizzen in Beziehung und bilden mit ihnen zusammen eine abgeschlossene Reihe von Aufzeichnungen zur Fugellehre, die sich aus den Fitzwilliam-Manuskripten herauschälen lassen. Diese Aufzeichnungen umfassen kurze Imitationsübungen, Studien zur tonalen Beantwortung, zur Umkehrung, Augmentation und Diminution, und vollständig ausgeführte Fugen und Doppelfugen. Sie enthalten vor allem eine Anzahl von Sätzen, die zweifellos eigens für den Kompositionsunterricht verfaßte Aufgaben darstellen.

Auf S. 67 in Band 260 erscheint eine vierstimmige Fugenexposition, deren erste drei Einsätze auf einer Zeile im Sopranschlüssel notiert sind. Der Einsatz der untersten Stimme ist mit Versetzung in den Tenorschlüssel als letzter auf derselben Zeile eingetragen. Zugleich brechen die anderen Stimmen ab, und das Beispiel wird als bezifferter Baß neun Takte bis zu einer Schlußkadenz fortgesetzt. Schon nach dem dritten Einsatz ist eine thematisch gearbeitete Fortspinnung von vier Takten ausgeschrieben, deren Weiterführung durch die Baßbezifferung angedeutet ist.

Wie solche kontrapunktische Arbeit über einem bezifferten Baß vorgenommen werden soll, wird im folgenden Beispiel, einer Miniaturfuge von neun Takten, eindeutig gezeigt. Das System ist für vier Stimmen (Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel) eingerichtet. Jedoch sind die oberen drei Zeilen frei, und nur der mit Ziffern versehene Baß ist ausgeschrieben. Vom zweiten Takt an ist außerdem unter der Baßzeile die fugierte Stimmenfolge von Tenor, Alt und Cantus in der Buchstabennotation der Orgeltabulatur eingetragen.

Das Auftreten der deutschen Orgeltabulatur in Händels Manuskripten wurde durch das vor kurzem in *Music and Letters* veröffentlichte Autograph eines aus der Aylesford Collection bekannten Satzes bestätigt (allerdings dort ohne besonderen Hinweis auf die als Marginalie erscheinende Tabulatur)<sup>4</sup>. Die Verwendung der alten Notationsweise ist für die Fugenstudien bedeutsam, da durch sie der charakteristische Unterschied zwischen Schulbeispiel und Kontrapunktaufgabe über dasselbe Themenmaterial gegeben ist (Band 260, S. 68 und S. 47). Vor allem aber ist Händels Gebrauch der Tabulatur ein Hinweis auf den immer wiederkehrenden Einfluß der deutschen Organistentradition und der Schulung unter Zachow. Derselbe Einfluß erweist sich mehrfach in den Handschriften durch Zitate deutscher Choralmelodien (Band 260, S. 68; Band 263, S. 82; Band 264, S. 16), die schließlich auf die Choralfuge im Rahmen der Händelschen Fugenstudien hinzuweisen scheinen.

Beispiele von fugierter Behandlung des Chorals *Aus tiefer Not* finden sich im *Foundlings Hospital Anthem* und im *Samson*<sup>5</sup>. Sie erscheinen — mit besonderem, jedoch in der englischen Umgebung geheimnisvollem Bezug auf den Choralttext — in Doppelfugenexpositionen, bei denen das Gegen thema die Diminution des Hauptthemas bildet. Diese Art der Themenbehandlung ist bei Händel besonders interessant, da sie außer auf traditionelle kontrapunktische Strenge gleichzeitig vorahnend auf das klassische Prinzip der motivischen Abwandlung deutet, wie ich denn auch in meiner Geschichte der Fugellehre auf das klassische Prinzip der

<sup>3</sup> Handel, *A Documentary Biography*, New York, 1954, 531.

<sup>4</sup> ML 42, 1961, 131.

<sup>5</sup> Bd. XXXVI, 164 ff. und Bd. X, 51 ff. in Chrysanthers GA. S. auch A. Schering, *Händel und der protestantische Choral* (Händel-Jb 1) und J. P. Larsen, *Handel's Messiah*, London 1957, 68 ff.

Gegenthemeneinführung nach vollzogener Dominantmodulation in Händels Doppelfugen hingewiesen habe<sup>6</sup>.

Andeutungen motivischer Abwandlung finden wir in einer kadenzierend abgeschlossenen Doppelfugenexposition (Band 260, S. 50) und in einem ausführlicheren Satze (Band 260, S. 60), dessen Doppelthematik an ein schon in zweifacher Form verwendetes Thema angelehnt ist (Band 260, S. 56 und 65).

Die strenge Themendiminution der Choralfuge wendet Händel schließlich in einem der kompliziertesten Beispiele des Studiengangs an (Band 260, S. 43; s. Taf. II). Es scheint sich auch hier um den Choral *Aus tiefer Not* zu handeln, allerdings nach Dur versetzt. Die Vervollständigung der Exposition ist durch die Tabulatureinzeichnung des Themeneinsatzes für den Cantus auf dem zweigestrichenen *fis* angegeben. Die nächsten Einsatzbezeichnungen gelten dem Gegenthema, das im Alt auf dem eingestrichenen *fis*, im Cantus auf dem zweigestrichenen *fis* und, wiederum im Cantus, auf dem eingestrichenen *h* nach einer jeweils notierten Achtelpause eintritt. Ein ausgeschriebenes zweistimmiges Zwischenspiel in den beiden Oberstimmen geht der Engführung des Hauptthemas voran, die mit Einsätzen auf dem kleinen *h* im Tenor und auf dem eingestrichenen *h* im Cantus bezeichnet ist, so daß die Angaben für drei Stimmen zeitweilig einen vollständig ausgeführten polyphonen Satz ergeben. Mit diesem Beispiel ist der Ring der Beziehungen zwischen Fugenstudien und Messiasskizzen geschlossen, denn die Themen dieser Fuge sind zugleich diejenigen, die im Entwurf zum Chor *Let all the angels of God worship Him* (Band 263, S. 58) in gleicher Gegenüberstellung von langen und verkürzten Notenwerten erscheinen.

Erstaunlich ist der reine Klang, die geläuterte Faktur dieser Händelschen Sätze. Ihre musikalische Sprache scheint die Überzeugung auszudrücken, daß nur die Tradition sich lehren läßt. Aber, wie die thematische Arbeit an den Doppelfugen zeigt, weisen die Beispiele zugleich in die Zukunft. Dieser sichere Blick in die vergangene und kommende Zeit, bei Händel bezeichnenderweise mit der Messiaskomposition verknüpft, ist nur wenigen Meistern auf der Stufe höchster Beherrschung der Materie vorbehalten gewesen.

## 1600–1830

Vorsitz: Professor Dr. Georg Reichert, Würzburg

Protokollführer: Dietmar von Huebner, München

ANDREAS HOLSCHNEIDER / HAMBURG

### *Die musikalische Bibliothek Gottfried van Swietens*

Die Kenntnis alter Bibliotheken fördert unser Wissen vom Geschmack und Urteil vergangener Epochen. Wir erkennen, wie die Ströme der Geschichte sich stauen und ein Reservoir der Überlieferung für kommende Geschlechter bilden. Aus dieser Sicht verdient die private Musiksammlung Gottfried van Swietens, des Präfekten der Hofbibliothek in Wien, spezielles Interesse; denn sie kann als wichtigste Quelle für die Überlieferung der deutschen Barock-

<sup>6</sup> *The Study of Fugue*, New Brunswick, 1958, 68. S. auch Takt 12 im *Halleluja* vom *Messias* (Gegenthemeneinführung auf der Dominante) und Takt 43 ff. ebenda (motivische Abwandlung in der Themenbeantwortung).