

*Handwritten signature: Johannes Brahms*

*Mut für die Adresse  
Pouze pro adresu*

**Correspondenz-Karte.**  
Korespondenční listek.

*Herrn Dr. Chrysander*



*Bergedorf  
Hamburg*

*Handwritten signature: Johannes Brahms*

(Böhm.)

**Die musikwissenschaftlichen Beiträge Chrysanders in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft**

Julia Blum

# Die musikwissenschaftlichen Beiträge Chrysanders in der *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*

Julia Blum

Im Rahmen der *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* (1885–1894) veröffentlichte Friedrich Chrysander insgesamt neun Aufsätze zu verschiedenen Themen. Die Aufsätze sind nicht in einer gewissen Regelmäßigkeit vorzufinden. So sind beispielsweise bei dem vierten und siebten Jahrgang jeweils zwei Aufsätze vorhanden, dazwischen sind aber auch einige Jahrgänge, bei denen er keine Beiträge publiziert hat.

Einige dieser Beiträge sind Forschungsarbeiten, wie beispielsweise *Händel's Instrumentalkompositionen für grosses Orchester* oder *Die Oper Don Giovanni von*

*Gazzaniga und von Mozart*. Andere beschäftigen sich konkret mit einem textlichen Gegenstand, wie der Aufsatz über Eduard Grell mit dem Titel *Eduard Grell als Gegner der Instrumentalmusik, der Orgel, der Temperatur und der Virtuosität*.

Da die Auswahl der Themen und die Herangehensweisen an die Aufsätze so verschieden sind, lässt sich daran nicht nur gut untersuchen, warum Chrysander diese Themen auswählte, sondern auch, wie seine Arbeitsweise war. Diese Untersuchung wird sich nur auf die Aufsätze Chrysanders beschränken und nicht im Weiteren die Briefe in Betracht ziehen.

<b>Titel</b>	<b>Jahrgang</b>
<i>Über die altindische Opfermusik</i>	Erster Jahrgang (1885)
<i>Händel's Instrumentalkompositionen für grosses Orchester</i>	Dritter Jahrgang (1887)
<i>Eduard Grell als Gegner der Instrumentalmusik, der Orgel, der Temperatur und der Virtuosität</i>	Vierter Jahrgang (1888)
<i>Die Oper Don Giovanni von Gazzaniga und von Mozart</i>	Vierter Jahrgang (1888)
<i>Eine Klavier-Phantasie von Karl Philipp Emanuel Bach mit nachträglich von Gerstenberg eingefügten Gesangsmelodien zu zwei verschiedenen Texten</i>	Siebter Jahrgang (1892)
<i>Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges. I. Über die Gorgia oder die Koloratur, und über die freien Verschönerungen im Vortrage des Gesanges</i>	Siebter Jahrgang (1891)
<i>Der Bestand der königlichen Privatmusik und der Kirchenkapelle in London von 1710 bis 1755</i>	Achter Jahrgang (1892)

<p><i>Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges. II. Über Gesang und Sänger im Verhältniß zu den Komponisten und Kompositionen der damaligen wie der früheren Zeit. Die Ausbildung und geschichtliche Entwicklung der Musik. Vergleichung der Musik der Niederländer mit derjenigen Palestrina's und seiner Zeitgenossen. Notenkunde und Lehrmethode für Gesangschüler. Aufgaben, Pflichten und Freiheiten des vortragenden Sängers.</i></p>	<p>Neunter Jahrgang (1893)</p>
<p><i>Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges. III. Der zweite Band der »Prattica di Musica«. Zacconi's Autobiographie. Wie der mündliche Kontrapunkt (Contrapunto alla mente) gelehrt wurde und welchen Werth derselbe besitzt. Leben, Kunstansichten, Charakter und Bedeutung des Autors. Die Beurtheilung seiner Zeitgenossen durch ihn und sein Verhältniß zu denselben.</i></p>	<p>Zehnter Jahrgang (1894)</p>

Abbildung 1: Chrysanders Aufsätze chronologisch nach Jahrgängen sortiert.

## I. Chrysanders Motivation zum Schreiben

Chrysanders erster Aufsatz in der *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* beschäftigt sich mit der altindischen Opfermusik. Es handelt sich hierbei um eine Kritik an dem damaligen Forschungsstand. Dafür weist er verschiedene Punkte auf, die bisher zwar untersucht wurden, doch seiner Auffassung nach nicht richtig – und ausführlich genug – dargestellt wurden. Wie er auf das Thema gestoßen ist und was ihn zu diesem Aufsatz bewegt hat, betont Chrysander bereits in seiner Einleitung. Sir William Jones hatte ein »ausführliches Werk über indische Musik« herausgebracht, welches als so vollständig wahrgenommen wurde, sodass keine weiteren Forschungen zu dem Thema angestellt wurden.<sup>1</sup> Zu dieser Publikation äußert sich

Chrysander aber alles andere als positiv, wenn er sagt:

Wäre dies nun alles richtig und in der Sache begründet, so würde ich mir nicht erlauben dürfen, hier einen Bericht über die altindische Musik zusammen zu stellen, denn dieser könnte dann aus allgemein bekannten gedruckten Büchern viel einfacher entnommen werden. Die Sache verhält sich aber anders. Die älteste indische Musik ist uns heute noch so unbekannt, wie sie es war, bevor das Buch von Jones erschien; was er berichtet, führt uns in ihr Wesen nicht im mindesten ein, giebt uns nicht einmal Andeutungen, auf welchem Wege wir dahin gelangen können und wo dieses Wesen denn eigentlich zu suchen sei. Einige seiner Angaben erweisen sich als nicht geradezu verkehrt, aber wenn es auf die Hauptpunkte ankommt, sind sie dennoch fast ganz werthlos.<sup>2</sup>

Jones' Funde lassen sich nicht zurückverfolgen, da er seine Quellen nicht preisgibt. Durch Jones' Versäumnis, seine Quellen aufzuweisen, kommt Chrysander

<sup>1</sup> Friedrich Chrysander, »Über die altindische Opfermusik«, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), S. 21.

<sup>2</sup> Ebd., S. 21 f.

zu dem Schluss, dass dieser mit dieser Veröffentlichung »mehr geschadet als genutzt« und somit »Andere so lange vom Weiterforschen abgehalten« hat.<sup>3</sup> Für dieses Problem macht Chrysander aber nicht allein Jones verantwortlich, sondern zusätzlich auch den indischen Fürsten Mohun Tagore. Dieser veröffentlichte ebenfalls Schriften über die indische Musik, die allerdings nicht direkt musikwissenschaftlicher Natur waren.

Hätte er einen Theil seines Reichthums, statt zu ephemeren Publikationen in Calcutta, vielmehr benutzt zur Veranstaltung von Soma-Opfern in Nordindien in alter Feierlichkeit und Pracht, und wären hierbei die uralten Sangesweisen und Ceremonien aufgezeichnet, so hätte er sich den Ruhm erworben, ein wichtiges musikalisches Alterthum, welches heute wohl schon gänzlich verklungen sein wird, vor dem Untergange bewahrt zu haben.<sup>4</sup>

Die Kritik von Chrysander, mit einer anderen Vorgehensweise den Untergang einer traditionellen Musik aufhalten zu können, führt er später in seinem Aufsatz genauer aus. Nach der Erwähnung und der scheinbaren Basis für seinen Aufsatz kommt er auf seine eigentliche Motivation zu sprechen: Dr. Martin Haug. Dieser wurde als Lehrer nach Ostindien geschickt, um den Einheimischen ihre eigene heilige Schrift näherzubringen. Hierbei stand er in stetigem Briefkontakt mit Chrysander und stellte zudem Nachforschungen über die traditionellen Gesänge der »Brahminen«<sup>5</sup> an. Über seine

Ergebnisse wurde Chrysander brieflich unterrichtet. Diese noch unveröffentlichten Ergebnisse sah er, im Vergleich zu den vorherigen Veröffentlichungen von Jones und Tagore, als vollständiger und für die Musikwissenschaft nützlicher an. Innerhalb dieser Erzählung über Dr. Haug kommt Chrysander wiederum auf das Soma-Opfer<sup>6</sup> zurück, worin zudem deutlich wird, warum er diese »Ceremonie«<sup>7</sup> zuvor als beinahe ausgestorben bezeichnete, und rechtfertigt somit seine Kritik am Fürsten Tagore.

Die Somaopfer sind aber bei dem Aussterben oder Verarmen der indischen Fürsten nach und nach wegen ihrer Kostspieligkeit immer seltener geworden und gehörten damals schon zu den Raritäten, denn unter zwei- bis dreitausend Mark lässt sich kein vollständiges Opfer herstellen, und sollen sie prächtig sein, kommen sie noch weit höher.<sup>8</sup>

Haug's Ergebnisse, die bisher nur Chrysander vorlagen, an die Öffentlichkeit weiterzugeben und somit auch zu weiterer Forschung anzuregen, war in diesem Fall also seine Motivation für den Aufsatz. Doch sicherlich waren hierfür auch die neuen Quellen sowie die detaillierten Berichte – direkt von Brahminen – verantwortlich, die dazu dienten, die Darstellungen und Ausführungen von Jones und Tagore zu widerlegen.

Eine andere Motivation findet sich in dem Aufsatz *Eduard Grell als Gegner der Instrumentalmusik, der Orgel, der Tempe-*

---

<sup>3</sup> Chrysander, »Über die altindische Opfermusik« (Anm. 1), S. 22.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Ebd., S. 21.

<sup>6</sup> Ebd., S. 26.: »Der Mittelpunkt desselben besteht im Opfern und Trinken eines Pflanzensaftes, nämlich des ausgepressten Saftes der Somapflanze [...], ist also darin unserm Abendmahl ähnlich.«

<sup>7</sup> Ebd., S. 22.

<sup>8</sup> Ebd., S. 26.

ratur und der Virtuosität.<sup>9</sup> Bereits der Titel zeigt die Problematik auf, um die es hier gehen wird. Eduard Grell war Domorganist, Komponist, Dirigent sowie Musikschriftsteller und leitete zudem als Direktor von 1853 bis 1875 die Singakademie von Berlin.<sup>10</sup> Dieser Hintergrund ist nicht nur für ein besseres Verständnis des Titels, sondern auch des Aufsatzes wichtig und wird von Chrysander teilweise zur Begründung seines Standpunktes genutzt. Im Mittelpunkt seiner Ausführungen steht die nach Grells Tod – im Jahr 1887 – erschienene Sammlung seiner Aufsätze, herausgegeben von einem früheren Schüler Heinrich Bellermann. Grells Theorie basiert auf zwei Grundgedanken: »téchne« und »musiké«.<sup>11</sup> Hierbei steht »téchne« für das technischere und beinahe handwerkliche in der Kunst und »musiké« für das musische in der Kunst.

In einer Anmerkung zu obigen Worten stellt Bellermann den Sinn der angeführten griechischen Ausdrücke genauer fest und sagt dann: »Grell hätte daher für jene Ausdrücke lieber einfach ›bildende‹ und ›musische‹ Kunst setzen sollen.« Aber wie konnte er das? Dann wäre ja das »Technische«, welches er der verhaßten Instrumentalmusik als einen Makel anheften wollte, für ihn nicht zu haben gewesen.<sup>12</sup>

Bereits hier lässt sich erkennen, was Chrysander mit diesem Aufsatz bezwecken wollte. Er verteidigt zunächst nur die Instrumentalmusik. Das »technische«

oder »bildende« bezog Grell auf eben diese, da Instrumente mithilfe von Werkzeugen hergestellt werden und so nicht auf natürliche Weise entstanden sind. Dieses Argument widerlegt Chrysander, indem er auch die Gesangsstimme als Instrument darstellt und unter anderem die notwendigen Übungen zur Begründung nimmt.

Die Bezeichnung Organ kann deshalb mit Recht allen Tonwerkzeugen beigelegt werden. Sieht man aber bloß auf die Entstehung dieser Werkzeuge, so ist ein Unterschied zu machen zwischen der Singstimme als einem Produkt, welches ohne Zuthun des Menschen natürlich wächst, und den übrigen Tonkörpern, die durch Menschenhand angefertigt sind, und nur dem ersteren kann hiernach der Titel eines Organes zukommen. Aber dieser Gesichtspunkt ist ein naturwissenschaftlicher, nicht ein künstlerischer, hat deshalb auch für eine ästhetische Beurteilung kein Gewicht. Wie sämtliche Tonwerkzeuge als Organe zu betrachten sind, so können sie auch Instrumente genannt werden [...]. Ein Instrument ist die Singstimme so gut wie jedes andere Tonwerkzeug, nur complicierter, aus verschiedenere Theilen zusammengesetzt und daher auch schwieriger zu behandeln. Alle diese Organe oder Instrumente erfordern zu ihrer Brauchbarmachung technische Übungen [...].<sup>13</sup>

Somit nimmt Chrysander im Prinzip die Argumente, die Grell als essenziell betrachtet, und wendet diese auf die Instrumente an. Für Grell ist die reine a-cappella-Musik die einzig mögliche Art der perfekten Musik. Deswegen sollte seiner Ansicht nach »aus Kirchen und Schulen,

<sup>9</sup> Friedrich Chrysander, »Eduard Grell als Gegner der Instrumentalmusik, der Orgel, der Temperatur und der Virtuosität«, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 4 (1888), S. 99–121.

<sup>10</sup> Christoph Hust und Wilhelm Vierneisel, Art. »Grell, Eduard«, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com>, abgerufen am 26.01.2022.

<sup>11</sup> Chrysander, »Eduard Grell als Gegner der Instrumentalmusik, der Orgel, der Temperatur und der Virtuosität« (Anm. 9), S. 99.

<sup>12</sup> Ebd., S. 100.

<sup>13</sup> Ebd., S. 102 f.

jegliches Instrument« entfernt werden.<sup>14</sup> Die Argumentation Grells greift Chrysander auf und nutzt sie für seine Gegenargumentation.

Zu einem »musikalischen Gedanken« soll als erstes und hauptsächlichstes, aus welchem alles übrige entspringt, das »Wort« gehören. Aber das Wort als solches gehört überhaupt nicht zur Musik; es ist das Eigenthum der Dichtkunst. Zur Musik gehören nur die Elemente des Wortes, die Vokale und Konsonanten; durch diese gelangt das Wort oder vielmehr die Sprache auch in die Musik und durchdringt sich mit derselben so innig, wie es einem Organ entspricht, welches für Sprache und Gesang dasselbe ist. Aus dieser Verschmelzung von Sprache und Ton entstehen die Gedanken der Vokalmusik.<sup>15</sup>

Unter die Instrumente, die verbannt werden sollen, gehören demnach auch die Orgel und das Klavier. Den Grund sieht Grell in der Stimmbarkeit der Instrumente. Hierbei richtet er sich nach den Zahlenverhältnissen der Griechen – mit der Oktave als einzig vollkommenes Intervall –, um deren Reinheit mit Genauigkeit festzustellen. Doch Chrysander stellt fest: »Nur für das einstimmige Tonorgan sind sämtliche Töne gleichwerthig, denn es faßt dieselben nicht als harmonische Intervalle auf, sondern eben nur als einzelne, der Zeit nach aufeinander folgende Töne, über welche die Harmonie als solche keine Macht hat.«<sup>16</sup> »Mehrstimmige Instrumente«, wie die Orgel oder das Klavier, erfüllen eben dieses Kriterium nicht. Für Grell erfüllt die Orgel so gesehen das Bild eines Gegners des Gesanges. Dabei nimmt die Orgel an sich

keinen Einfluss auf den gesanglichen Vortrag, sondern ist lediglich eine »Stütze« für selbigen. In Grells »Kampf« gegen den Einsatz der Orgel für einen gesanglichen Vortrag spricht er ebenso an, dass für Oratorien keine Orgel eingesetzt werden sollte. Chrysander scheint sich hier beinahe persönlich angegriffen zu fühlen und sich an dieser Stelle rechtfertigen zu müssen.

Aber was er über die Musik des Alterthums und sodann über die Werke von Bach und Händel vorbringt, offenbart die dürftigen Fachkenntnisse hinsichtlich dieser Gebiete, welche etwa bis zur Mitte unseres Jahrhunderts verbreitet waren, und zeigt, daß er seit jener Zeit nichts mehr hinzugelernt hat. Grell meint, was bei Aufführungen Händel'scher und Bach'scher Werke zur Stütze des Gesanges nöthig sei, könne das Klavier allein besorgen, deshalb sei die Orgel überflüssig. Nun ist aber in Bach's Musik die Orgel für die Charakterisirung des Ganzen von grundlegender Bedeutung, bei Händel sind Orgel und Klavier neben einander wirksam in bestimmt abgegrenzter, gegensätzlicher Weise, so daß es dem Sinne der genannten Meister durchaus widersprechen würde und ihren Werken Gewalt angethan werden müßte [...].<sup>17</sup>

Diese klaren Worte von Chrysander deuten eine ebenfalls persönliche Verteidigung an. Besonders durch seine intensive Auseinandersetzung mit Händel und seiner Aufführungspraxis verfügt er über ein Wissen, das er bei Grell als nicht vorhanden sieht. Aber entgegen der vorherigen Erwartung verteidigt Chrysander nicht nur die Instrumentalmusik gegenüber Grell, sondern auch die Vokalmusik. Nach vorherrschender Meinung galt die

<sup>14</sup> Zitiert nach: Chrysander, »Eduard Grell als Gegner der Instrumentalmusik, der Orgel, der Temperatur und der Virtuosität« (Anm. 9), S. 105.

<sup>15</sup> Ebd., S. 106.

<sup>16</sup> Ebd., S. 109.

<sup>17</sup> Ebd., S. 111 f.

Instrumentalmusik als »reine Musik«.<sup>18</sup> Doch Chrysander spricht sich für eine Ausgewogenheit zwischen der Vokal- und Instrumentalmusik aus und argumentiert: »In zahllosen Werken großer und kleiner Meister sind die Gegensätze von Vokal und Instrumental schon längst ausgeglichen, wenn auch nicht bei allen in gleicher Vollkommenheit.«<sup>19</sup>

Nun wurde bereits von Chrysander dargestellt, warum die Instrumentalmusik nicht nur im Allgemeinen, sondern auch im Speziellen für den Gesang essenziell ist. Grell nimmt sich den italienischen Gesang zum Vorbild, da dieser ohne weitere Begleitung von Instrumenten auskommt.

Wenn die Italiener, als die alleinigen Erfinder dieser neuen Weise, den Gesang am schönsten entwickelt und am längsten rein erhalten haben, so liegt dies nicht daran, wie Grell, Verschiedenartiges zusammen-

werfend, meint, »daß die Italiener den Gesang frei von der Hülle, der Knechtschaft und dem verderblichen Einfluß der Instrumentalmusik gelassen und ihn am längsten selbständig behandelt, gelehrt, geübt und kultiviert haben« [...], sondern daran, daß sie die instrumentale Begleitung eben nur als Hülle und Gewand des Gesanges ansahen und demgemäß gestalteten.<sup>20</sup>

Es ist also nur eine Wahrnehmung Grells, dass die italienische Vokalmusik ohne Begleitung erklingt. Das wahre Kunstwerk aber, so Chrysander, gestaltet sich darin, den Gesang zu unterstützen und ein Verhältnis, in dem Gesang und Instrumente stimmig zueinander sind, zu schaffen.<sup>21</sup> Die Motivation für das Schreiben dieses Aufsatzes zeigt sich eindeutig in der Widerlegung der Ansichten Grells, aber auch in der Erneuerung der Ansichten für ein Zusammenwirken von vokaler und instrumentaler Musik.

## II. Die Arbeitsweise und Herangehensweise Chrysanders

In seinen Aufsätzen bedient sich Chrysander häufig persönlicher Anekdoten. Diese stammen sowohl aus seinem eigenen Umfeld, aber ebenso von den Persönlichkeiten, über die er seine Aufsätze verfasst. Wie bereits oben erwähnt, berichtet Chrysander beispielsweise von seinem Briefkontakt zu Dr. Haug in seinem Aufsatz *Über die altindische Opfermusik*. In diesem Fall wird seine Motivation deutlich gemacht, weshalb dieser Aufsatz entstanden ist und inwiefern Dr. Haug damit in Verbindung steht.

Eine weitere private Erzählung findet sich in Chrysanders Aufsatz *Händel's Instrumentalkompositionen für grosses Orchester*. Er berichtet in diesem Zusammenhang über den Erwerb von Autographen Händels. Dafür wurde er vom Britischen Museum kontaktiert, um eine Einschätzung zu dem angebotenen Preis abzugeben. Diese Geschichte, wie er zum ersten Mal diese Autographen sah und auch, wie der Verkauf schlussendlich ablief, beschreibt Chrysander sehr detailliert. Sogar bis hin zu einem gebrochenen

<sup>18</sup> Chrysander, »Eduard Grell als Gegner der Instrumentalmusik, der Orgel, der Temperatur und der Virtuosität« (Anm. 9), S. 113.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Ebd., S. 117.

<sup>21</sup> Vgl. Ebd., S. 117: »Ein künstlerischer Sologesang ist nur möglich, wenn er durch musikalische Instrumente begleitet wird.«

Versprechen, das der Direktor ihm zuvor gab. Nachdem er seine Beteiligung an der Beschaffung dieser Materialien in seinem eigenen Aufsatz deutlich gemacht hat, wird auch seine eigentliche Motivation hinter dieser Erzählung klar. Er möchte sich rechtfertigen für etwas, das von einem Biographen Händels – Hr. Rockstro<sup>22</sup> – über Chrysander geschrieben wurde.

Weder Dr. Chrysander noch Mons. Schölcher [...] scheinen von der Existenz eines äußerst interessanten Bandes etwas gewußt zu haben, welcher einstmals (1800) das Eigenthum des Hrn. W. Mosely [l. Moseley] in Glashampton war, aber nun im Britischen Museum sicher verwahrt ist.<sup>23</sup>

Nachdem Chrysander sich zwei Absätze lang über diese Aussage von Rockstro empört und zudem sich rechtfertigt, warum diese Aussage haltlos ist, steigt Chrysander in seine Kritik Rockstro gegenüber ein. Hierbei geht es allerdings um die *Wassermusik*, wobei man sich daraufhin wieder beim eigentlichen Thema, nämlich dem *Konzert in F-Dur* befindet. Doch lässt er es sich nicht nehmen, noch ein paar letzte persönliche Sticheleien mit einzubauen.

Wie wenig er sachlich hier zur Kritik berechtigt ist, zeigt er am besten durch die Beurteilung der Musik. Das in Rede stehende Konzert [Konzert in F-Dur] hält er nicht für eine selbständige Komposition, sondern für einen Theil der »Wassermusik«. Er sagt: »Der größte Theil [der Wassermusik] scheint unwiederbringlich verloren zu sein; doch sind autographische Kopien von zweien dieser Stücke, die von der gedruckten Ausgabe bedeutend

abweichen, im Brit. Museum erhalten« [...]. Selbst dieses hat Hr. Rockstro nur dem erwähnten Museums-Katalog nachgesprochen, wo unser Konzert p. 67 als »ausgewählte Stücke aus der Wassermusik (Selections from the Water Music)« registriert wird, was eine in jeder Hinsicht ungeeignete Bezeichnung ist.<sup>24</sup>

Diese Kritik mit Vorgeschichte nimmt in Chrysanders Aufsatz sehr viel Platz ein und erstreckt sich über knapp vier Seiten. Wie sehr Chrysander durch Rockstros Kritik verletzt wurde, zeigt sich dadurch, wie er herausstellt, dass er sich in dieser Aufgabe sah, das Museum davon zu überzeugen, die Autographen anzuzuerben.

Ich erzähle diesen Vorgang nicht deshalb so ausführlich, um das, was mir dabei zu thun vergönnt war, herauszustreichen, denn ich habe nur meine Pflicht gethan und auch von Seiten des Museums keinen Dank verdient. [...] Aber der obige Bericht zeigt deutlich genug, daß mein ganzes Bestreben vom ersten Augenblick an nur darauf gerichtet war, das Museum zum Ankauf derselben zu bewegen.<sup>25</sup>

Ein anderer Fall liegt bei dem Aufsatz *Die Oper Don Giovanni von Gazzaniga und von Mozart* vor. Hier lässt er so gesehen Lorenzo Da Ponte selbst zu Wort kommen, indem Chrysander eine ungekürzte Fassung einer Erzählung Da Pontes wiedergibt, die die Entstehungsgeschichte beschreibt. Diese bleibt jedoch nicht unkommentiert von Chrysander, sondern wird bereits zuvor in einen Kontext eingeordnet. Da Ponte gibt in seiner Erzählung an, dass er drei Opern parallel zueinander verfasst hat, und beschreibt ausführlich, wie er es schaffte, die Tage und

<sup>22</sup> So wird er in Chrysanders Aufsatz genannt. Mit vollem Namen William Smith Rockstro.

<sup>23</sup> Zitiert nach: Chrysander, »Händel's Instrumentalkompositionen für grosses Orchester«, in: *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* 3 (1887), S. 5.

<sup>24</sup> Ebd., S. 6.

<sup>25</sup> Ebd., S. 4.



Nächte durchzuarbeiten, sowie alle drei Werke zeitnah an Martini, Mozart und Salieri abzugeben. Dabei wird von ihm ebenso beschrieben, dass der *Don Giovanni* nachts entstanden ist, während er sich vorstellte, er »lese die Hölle von Dante«. <sup>26</sup> Jedoch wurde bereits vorher von Chrysander aufgewiesen, wie ähnlich sich auch die Figuren sind und inwiefern sie von Mozart und Da Ponte verändert wurden. Dabei spricht er auch immer wieder Ideen für die Änderungen an dem Werk Mozart direkt zu und nicht Da Ponte.

Als man in Wien den Gedanken faßte, Donna Ximena aufzugeben und dafür Donna Anna an dem ganzen Verlaufe der Handlung zu betheiligen, war der neue Don Juan in der Hauptsache fertig, denn alles weitere ließ sich aus diesem Keime entwickeln. Es stand nun eine Don Juan ebenbürtige weibliche Gestalt da, aber im vollen Gegensatze zu ihm: zwei Pole waren gefunden,

### III. Fazit

Chrysander, der für seine Händel-Forschung bekannt ist, scheint sich auf den ersten Blick wahllos Themen herauszusuchen, die ihn interessieren. Beim Lesen fällt jedoch auf, dass häufig mehr hintersteht als zuvor gedacht. Doch auch wenn er mit wenigen Quellen arbeiten muss, wie im Fall von seinem Aufsatz über die altindische Opfermusik, bei dem er eigentlich nur Haugs Aussagen vorliegen hatte, arbeitet er mit so vielen verschiedenen Blickwinkeln, wie ihm eben möglich sind.

um welche sich das Ganze bewegen konnte. Wer mag der Urheber dieses genialen Gedankens gewesen sein? Ich zweifle nicht, daß Mozart es war. <sup>27</sup>

Der Kommentar Chrysanders nach der Erzählung Da Pontes über die Entstehung des *Don Giovanni* lässt seinen Zweifel an der Richtigkeit des Berichtes erkennen. Da Mozart ebenfalls Gazzanigas Oper kannte und ihm die Partitur zudem vorlag, war es für Chrysander unwahrscheinlich, dass die Idee für das Sujet von Da Ponte allein stammt.

Wenn man erwägt, mit welchem eindringenden Verständniß, mit welcher Lebhaftigkeit und Umsicht Mozart sich um textliche Angelegenheiten kümmerte, so ist es nicht glaublich, daß er jemals ohne äußere Nöthigung einen fertigen Text angenommen oder gar gewünscht haben sollte; schlechterdings unmöglich aber ist es hier, wo es sich darum handelte, ein fremdes Stück Schritt vor Schritt zu ändern und zu bessern. <sup>28</sup>

Zudem bleibt er häufig sehr neutral und professionell in seinen Formulierungen, außer wenn er sich persönlich angegriffen fühlt, wie beispielsweise bei dem Aufsatz *Händel's Instrumentalkompositionen für grosses Orchester* zu sehen war. Rockstros Äußerungen konnte Chrysander so nicht stehen lassen und er sah sich gezwungen, vier Seiten der Rechtfertigung zu verfassen. Doch damit nicht genug, denn er kritisiert direkt darauf auch die Arbeitsweise von Rockstro und widerlegt seine Ergebnisse.

---

<sup>26</sup> Chrysander, »Die Oper Don Giovanni von Gazzaniga und von Mozart«, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 4 (1888), S. 420.

<sup>27</sup> Ebd.

<sup>28</sup> Ebd., S. 422.

Direkte Zusammenhänge oder eine klare Linie sind bei den Aufsätzen nicht zu erkennen. Hier wäre ein genauerer Blick in die Kommunikation für die *Vierteljahrs-*

*schrift der Musikwissenschaft* wichtig, um vielleicht Rückschlüsse auf das ›große Ganze‹ in den jeweiligen Jahrgängen ziehen zu können.