

Händels Musik und Programmgestaltung in Londons Kristallpalast, 1859–1874

Natasha Loges (London)

Dieser Aufsatz beleuchtet die Funktion gemischter Konzertprogramme im Hinblick auf den historischen Aufführungskontext Händelscher Musik sowie den Kanonisierungsprozess verschiedener anfänglich wenig bekannter Werke.¹ Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf den Konzerten im Kristallpalast im Londoner Vorort Sydenham in den Jahren 1859 bis 1874, wobei sowohl die regulären Samstagskonzerte als auch die ‚Selection Days‘ des Triennial Handel Festival berücksichtigt werden. Die Untersuchung zeigt, wie einzelne Nummern aus Händels großen Werken Einzug in die Samstagskonzerte fanden und wie -Händels Musik für die Aufführungen an den Selection Days, den Herzstücken des Festivals, neu zusammengestellt, aufgeführt und anschließend veröffentlicht wurden.

Aufführungsgeschichte – weniger die in der historischen Aufführungspraxis bedachten spezifischen spieltechnischen Nuancen, sondern die eigentliche Biographie eines Werkes auf der Bühne – wird häufig im Prozess des „Kontextualisierens, Inszenierens und Vermittelns“ übersehen, der laut Lydia Goehr einen entscheidenden Anteil daran hat, den Rang eines Werks dem Publikum näherzubringen. Meist rückt die besser erforschte kritische und wissenschaftliche Literatur in den Vordergrund.² Die im 19. Jahrhundert gängige Praxis, klangliche Vielfalt durch thematisch gemischte Konzertprogramme und die Einbeziehung diverser Genres herzustellen, wird besonders oft als Verstoß gegen die ‚Absichten des Komponisten oder der Komponistin‘ abgetan oder als Versuch verstanden, den scheinbar richtigen Aufführungskontext eines Werks zu finden. Dennoch wird eingeräumt, dass diese Vorstellungen oft nicht mit der Erfahrung des Komponisten oder der Komponistin im Einklang stehen.³ Jedoch ermöglichen derartige Untersuchungen interessante Einblicke in Kanonisierungsprozesse sowie in Kräfteverhältnisse zwischen KomponistInnen (heute und in der Geschichte), MusikerInnen und dem Publikum.⁴ Wie dieser Aufsatz

¹ Ich danke Dr. Anja Bunzel für die Übersetzung dieses Artikels.

² Lydia Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford: Oxford University Press 2008, S. 173: „framing, staging and placement“.

³ In Hinblick auf die Aufführung von Liederzyklen, zum Beispiel, siehe Edward Kravitt: *The Lied: Mirror of Late Romanticism*, New Haven: Yale University Press 1996, S. 22.

⁴ Zum deutschsprachigen Kunstlied siehe meine eigenen Publikationen: Natasha Loges: *Julius Stockhausen's Early Performances of Franz Schubert's „Die schöne Müllerin“*, in: *19th-Century Music* 41, 2018, H. 3, S. 206–224; dies.: *The limits of the Lied: Brahms's Romanzen Op. 33*, in: dies. / Katy Hamilton (Hg.): *Brahms in the Home and the Concert Hall. Between Private and Public Performance*, Cambridge: Cambridge University Press 2014, S. 300–323.

zeigen wird, herrschte in der Musikkritik des 19. Jahrhundert keine Einigkeit über die flexible Programmgestaltung, aber sie hatte dennoch einen Anteil an der „weitverbreiteten und umfassenden Vertrautheit“, die ein kanonisiertes Werk ausmacht.⁵ Obwohl eine derartige Flexibilität in der Programmgestaltung – zum Beispiel das Ersetzen oder Neuzusammensetzen von Gesangsnummern oder die Aufführung ausgewählter Ausschnitte eines Werks – heutzutage in der Aufführung Händelscher Werke kaum noch anzutreffen ist, war sie zu Händels Lebzeiten die Norm und hatte auch einen Einfluss auf den kompositorischen Schaffensprozess.

Es mag daher nicht überraschen, dass mehrsätzigte Werke oft unstimmig erscheinen. So bemerkt Anthony Hicks in Hinblick auf das Oratorium *Esther* (1718), dass „die Verteilung von Arien und Ensembles unter den verschiedenen SolistInnen willkürlich erscheint, vergleicht man sie mit den sorgfältig zusammengestellten Bauplänen, die man häufig in Opern findet“, und dass „jedes Rezitativ gerade genug Information beinhaltet, um den Zusammenhang zur folgenden Nummer herzustellen, aber es fehlt ein weitreichender Überblick über die Konflikte, die die allgemeine Handlung konstituieren“.⁶

Lose Verknüpfungen zwischen den Sätzen eines Werkes sind vorteilhaft für die Programmgestaltung des 19. Jahrhunderts. Schlussendlich schufen MusikerInnen ein Stück Werkidentität, indem sie Fragmente großer Werke auswählten und neu zusammenstellten, die ihnen technisch und geschmacklich am besten passten. Überlegungen zu diesen Praktiken sind in der heutigen Zeit nicht weniger aktuell, da die Programmgestaltung heutzutage in vielerlei Hinsicht von strengen Regeln und wenigen Freiräumen gekennzeichnet ist.⁷

⁵ Roberta Montemorra Marvin: *Handel's 'Acis and Galatea': A Victorian View*, in: Julian Rushton / Rachel Cowgill (Hg.): *Europe, Empire, and Spectacle in Nineteenth-Century British Music*, Aldershot: Routledge / Ashgate 2017, S. 252: „widespread and multivalent familiarity“.

⁶ Anthony Hicks: *Handel and the Idea of an Oratorio*, in: Donald Burrows (Hg.): *The Cambridge Companion to Handel*, Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 151. Hicks erinnert daran, dass Händel *Esther* zwei orchestrale Hymnen hinzugefügt hatte, als das Oratorium 1732 aufgeführt wurde, und dass die späteren Oratorien, deren Handlungen kohärenter waren, zu Händels Lebzeiten beim Publikum nicht gut ankamen: „distribution of arias and ensembles among the various soloists seems arbitrary in comparison with the careful patterns generally found in opera“, und „each recitative contains just enough information to generate a context for the next set piece, but a broader view of the conflicts that underlie the drama is lacking“.

⁷ Percy Young und andere haben die These aufgestellt, dass Händels Musik in England so erfolgreich war, da sie eine Generation anspricht, die „sich selbst imposant ausdrücken wollte“ („desired to express itself monumentally“). Percy M. Young: *The Two Branches of the Handel Movement in Nineteenth Century England*, in: Bernt Baslet / Siegfried Flesch (Hg.): *Bach-- Händel-Schütz-Ehrung der Deutschen Demokratischen Republik, 1985*, Leipzig 1987, S. 195.

Diese Signifikanz der Programmzusammensetzung des 19. Jahrhunderts in Hinblick auf kompositionsästhetische und -historische Überlegungen wird langsam in der Forschung erkannt.⁸

Und während es Studien zu Händel-Aufführungen im 19. Jahrhundert so-wie zu den Konzerten und führenden musikalischen Figuren des Kristallpalasts gibt, existiert derzeit noch keine detaillierte Untersuchung der Konzertprogramme.⁹ Roberta Montemorra Marvin hat untersucht, wie *Acis and Galatea* an Popularität gewann. Sie zeigt, dass Strenge in Hinblick auf Aufführungspraxis nicht zwangsläufig von länger währendem Erfolg in der Öffentlichkeit gekrönt war; *Acis* wurde mit Klavierbegleitung, mit Händels Besetzung und manchmal mit Mozarts, Mendelssohns oder Thomas Cookes ‚Begleitungen‘ aufgeführt (letztere im Theatre Royal, Drury Lane, in den 1840er Jahren).¹⁰ Sie berichtet auch von „Verletzungen“ ab 1842, zum Beispiel „Einfügungen, Auslassungen, Kurzfassungen und Transpositionen“, die das Werk zu einem „kapriziösen pantomimischen Festumzug“ machten.¹¹ Auf der anderen Seite ermöglichten diese Maßnahmen die reibungslose Anpassung des Werks an das Londoner Konzertleben.

⁸ Zum Beispiel William Weber: *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge: Cambridge University Press 2009; Christina Bashford: *Public Chamber-Music Concerts in London, 1825–50: Aspects of History, Repertory and Reception*, Diss., University of London 1996; dies.: *The Pursuit of High Culture: John Ella and Chamber Music in Victorian London*, Woodbridge: Boydell Press 2007 und *Writing (British) Concert History: The Blessing and Curse of Ephemerality*, in: *Notes* 64, 2008, H. 3, S. 458–473. Spezifisch zu Händel siehe Simon McVeigh: *Handel in Concert: Social, National and Cultural Roles in Later Eighteenth-Century Britain*, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 15, 2014, S. 161–176; und, in kleinerem Umfang, ders.: *Concert Life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge: Cambridge University Press 1993. Moderne Programmgestaltung erfährt mehr und mehr Aufmerksamkeit: siehe Jonas Becker: *Konzertdramaturgie und Marketing: Zur Analyse der Programmgestaltung von Symphonieorchestern*, in: *Archiv Für Musikwissenschaft: Beiheft*, 2014; Samuel Gilmore, *Tradition and Novelty in Concert Programming: Bringing the Artist Back into Cultural Analysis*, in: *Sociological Forum* 8, 1993, H. 2, S. 221–242; und diverse kürzere Beiträge in der Zeitschrift *Das Orchester*.

⁹ Einige Ausnahmen sind Colin Eatock: *The Crystal Palace Concerts: Canon Formation and the English Musical Renaissance*, in: *19th-Century Music* 34, 2010, H. 1, S. 87–105; Christina Bashford: *Not just ‚G‘: Towards a History of the Programme Note*, in: Michael Musgrave (Hg.): *George Grove, Music and Victorian Culture*, Basingstoke: Palgrave 2003, S. 115–142; Michael Musgrave: *The Musical Life of the Crystal Palace*, Cambridge: Cambridge University Press 1995; Annette Landgraf: *Der Kristallpalast und seine Bedeutung für die Aufführung von Händels Musik*, in: *Händel-Jahrbuch* 55, 2009, S. 275–286; und, im weiteren Sinne, Donald James Burrows: *Some Aspects of the Influence of Handel's Music on the English Musician Arthur Sullivan (1842–1900)*, in: *Händel-Jahrbuch* 44, 1998, S. 148–171. Ein allgemeiner historischer Abriss des Palasts ist zu finden in Jan Piggott: *Palace of the People: The Crystal Palace at Sydenham 1854–1936*, London: Hurst 2004.

¹⁰ Für Details siehe Marvin: *Handel's ‚Acis and Galatea‘* (wie Anm. 5), S. 249–67.

¹¹ „injuries [from 1842 such as] interpolated matter, omitted songs, abridgments, and transpositions“, „capricious pantomimical pageant“; *Musical World* 17, 10.2.1842, S. 41 f, zitiert nach ebd., S. 251.

Wie William Weber gezeigt hat, wurde strukturelle und klangliche Vielfalt in Konzerten im 19. Jahrhundert sehr geschätzt, auch wenn sich bestimmte KomponistInnen und Gattungen mehr für Aufführungen im Ganzen eigneten als andere (zum Beispiel Beethoven oder Streichquartette). In längeren Konzerten bemühten sich MusikerInnen um eine geordnete Abfolge von KünstlerInnen und Gattungen, die einzelne oder gepaarte Sätze längerer Werke, Improvisationen, Bravourstücke und eigenständige Arien aus Opern oder Oratorien beinhalten konnte. Die Aufführung von mehrsätzigen komplexen Werken wie Oratorien, Opern und Liederyklen brachte somit einige praktische und ästhetische Hürden hervor. Außerdem war das Publikum (damals wie heute) meistens nur mit einem kleinen Teil aus dem Schaffen eines Komponisten vertraut und erwartete, diese vielgeliebten Nummern regelmäßig zu hören (man könnte dies mit der Aufführung Beethovenscher Werke im 19. Jahrhundert vergleichen, die sich fast ausschließlich auf seine Sinfonien und Konzerte beschränkte).¹² Ähnliche Selektionsprozesse lassen sich auch für andere Figuren der Musikgeschichte feststellen – zum Beispiel Johann Sebastian Bach, Mozart, Haydn, Schubert, Robert Schumann und Brahms, wobei eine gänzlich andere Perspektive auf britische (oder zumindest nicht-deutschsprachige) KomponistInnen fällt, deren Schaffen nicht in gleichem Maße kanonisiert worden ist.¹³

Die Auswahl Händelscher Musik für den Kristallpalast

Der Kristallpalast, ein erweiterter Umbau der Glas- und Eisenkonstruktion, die 1851 zur Weltausstellung im Hyde Park errichtet worden war, wurde 1854 eröffnet. Er war ein ungewöhnlich wichtiger Austragungsort öffentlicher Musikkultur im Vereinigten Königreich. Fast 50 Jahre lang wurde der britischen Öffentlichkeit dort in marktführenden wöchentlichen Konzerten ein umfangreiches Repertoire nähergebracht, ermöglicht durch hervorragende Ausstattung und Transportverbindungen. Obwohl der Kristallpalast ein Mehrzweckraum

¹² Michael Musgrave: *The Musical Life of Crystal Palace*, Cambridge: Cambridge U. P. 1995, S. 95.

¹³ Zu Johann Sebastian Bach oder Liszt siehe Isabel Parrott: *William Sterndale Bennett and the Bach Revival in Nineteenth-Century England* und Michael Allis: *Promotion through Performance: Liszt's Symphonic Poems in the London Concerts of Walter Bache*, in: Rachel Cowgill / Julian Rushton (Hg.): *Europe, Empire, and Spectacle in Nineteenth-Century British Music*, Aldershot: Ashgate 2007, S. 29–44 und 55–76; siehe auch Michael Musgrave: *Brahms at the Crystal Palace*, in: *The American Brahms Society Newsletter* 16, 1998, H. 1, S. 6–7.

war, wurde er von Beginn an mit Musik in Verbindung gebracht, wenngleich (vorerst) mit Musikinstrumenten.¹⁴ Sir Michael Costa, der mit seiner 1832 gegründeten Sacred Harmonic Society der unangefochtene Meister von Aufführungen Händelscher Oratorien war, leitete die musikalischen Aktivitäten für die Eröffnung. Er strebte eine „Amateurstimmung“ an, indem er ein professionelles Orchester aus London einlud und die Sacred Harmonic Society mit AmateursängerInnen aus den wichtigsten Provinzchorgesellschaften erweiterte.¹⁵ Der riesige Raum ermöglichte Aufführungen großer Werke wie Mendelssohns *Elijah* und *St Paul*, Haydns *The Creation*, Rossinis *Stabat Mater* (wenngleich nur eine Auswahl daraus) und Sullivans *Te Deum*. Die wöchentlichen Samstagskonzerte wurden von August Manns dirigiert, der später auch das Dirigat für die Festivals übernahm.¹⁶ Diese Samstagskonzerte bestanden meistens aus einem Eröffnungswerk für Orchester (einer Ouvertüre), gefolgt von einer Auswahl von sich abwechselnden kleineren Vokal- und größeren Instrumentalwerken (Aufführungen vollständiger Sinfonien waren durchaus üblich). Gelegentlich gab es virtuose Soli verschiedener Art, wenn ein Solist oder eine Solistin (zum Beispiel PianistInnen oder ViolinistInnen) anwesend waren. Solche Programme erzeugten eine als zufriedenstellend anerkannte Bandbreite an Klang, Gattung und Stimmung, egal ob es ein reguläres, ein Festivalprogramm oder ein Sonderkonzert zu Ehren einer bestimmten Person war.

Neben diesen regelmäßigen Konzerten fand nach dem ersten Probedurchlauf (1857) von 1859 bis 1926 alle drei Jahre ein Händel-Festival (Triennial Handel Festival) statt. Die einzige Ausnahme ist das Jahr 1885, in dem das Festival ein Jahr vorgezogen wurde, um Händels 100. Geburtstag zu würdigen. Der Ablauf wurde auf drei Tage im Juni wie folgt festgelegt: Montag (*Messiah*), Mittwoch (Selection Day, an dem ein Programm zusammengestellt wurde, das verschiedene Werke beinhaltete) und Freitag (*Israel in Egypt*). Von 1859 bis 1897 war die Generalprobe ebenfalls öffentlich. Alle drei Konzerttage waren sehr beliebt und zogen mehrere Tausend BesucherInnen an, obwohl die oft erwähnten akustischen Probleme und die schwer zu bewältigende Notwendigkeit, mehrere Tausend MusikerInnen unter ein Dach zu bekommen, erhebliche Herausforderungen mit sich brachten.¹⁷ Von den Veranstaltungen wurde sowohl in den

¹⁴ Musgrave: *The Musical Life of Crystal Palace* (wie Anm. 12), S. 4. Die Londoner Industrieausstellung 1851 exponierte nicht weniger als 1800 Musikinstrumente. Eine umfangreiche zweisprachige Studie zum Vermächtnis der Weltausstellung haben Susan Bennett u. a. vorgelegt: *Die Weltausstellung von 1851 und ihre Folgen*, Berlin / Boston: K. G. Saur 2012.

¹⁵ Musgrave: *The Musical Life of Crystal Palace* (wie Anm. 12), S. 21.

¹⁶ Zu Manns siehe Henry Saxe Wyndham: *August Manns and the Saturday Concerts: A Memoir and a Retrospective* [1909], Cambridge: Cambridge University Press 2013.

¹⁷ Nach vielen Veränderungen wurde die Akustik 1868 schließlich für angemessen gehalten. Musgrave: *The Musical Life of Crystal Palace* (wie Anm. 12), S. 40 f.

allgemeinen als auch in den musikspezifischen Printmedien wie *Musical World* und *Musical Times* berichtet.

Die Aufführungsgeschichte Händelscher Musik kann mithilfe von Zeitungsberichten und anderen historischen Quellen wie autobiographische Dokumente der Mitwirkenden, Flugblätter und Werbezettel, Festivalführer, und Programmhefte der Konzerte im Kristallpalast und des Händel-Festivals rekonstruiert werden.¹⁸ Sie geben Aufschluss darüber, welche einzelnen Nummern aufgeführt wurden und wie sich die Programme an den Wochentagen des Festivals konkret zusammensetzten. Allerdings sollte bedacht werden, dass diese Quellen nur einen Teil der eigentlichen Veranstaltungen abbilden, da in ihnen keine kurzfristigen Änderungen, Zugaben oder andere Details der jeweiligen Interpretationen festgehalten werden konnten. Trotzdem zeigen sie, dass die Einbindung und Verbreitung von Händels Kantaten und geistlicher Musik in Londons Kristallpalast auf einen äußerst kreativen Prozess zurückgingen. In-nerhalb der fünfzehn Jahre von Samstagskonzerten, die dieser Untersuchung zu Grunde liegen, wurden ungefähr sechzig Nummern aus Händels Werken auf-geführt, gelegentlich auch zwei Nummern in ein und demselben Konzert (dann aber nicht aus demselben Werk und auch nicht direkt aufeinanderfolgend).¹⁹ Oftmals machten sie den zweiten Programmpunkt aus und folgten einer Eröff-nungsuvertüre, die üblicherweise von einem deutschen oder österreichischen Komponisten stammte (Mozart, Weber oder Beethoven, wobei französische Opernkomponisten ebenso zu hören waren). Die beeindruckende Bandbreite an Werken, die über die Jahre zu hören war, schließt die folgenden Beispiele ein (al-phabetisch und nach Gattung sortiert): die Kantate *Ode for Saint Cecelia's Day*, die Oden *Alexander's Feast* und *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, die Opern *Alcina*, *Admeto*, *Ezio*, *Flavio*, *Orlando*, *Rinaldo* und *Rodelinda*, die Oratorien *Athalia*, *Jephtha*, *Judas Maccabeus*, *Samson*, *Semele*, *Susanna* und *Theodora* und die Pastorale *Acis and Galatea*. Nummern aus dem *Messiah* wurden selten ins Programm genommen. Ursache dafür könnte sein, dass das Oratorium häufig anderswo aufgeführt wurde oder dass es im allgemeinen Verständnis eher zum Festival als zu den Samstagskonzerten gehörte. Nichtsdestotrotz gab es nur wenige Aufführungen kompletter Werke in diesen Jahren. Einzelne Arien mit oder ohne Rezitativ und sowohl in englischer Übersetzung als auch in der Originalsprache, je nach Herkunft des Sängers oder der Sängerin, waren wesentlich üblicher. Die Nummern wurden mit ‚song‘ (Lied), ‚air‘ (Lied), ‚aria‘ (Arie) usw. überschrieben, egal aus welchem Werk sie stammten. Die Werke wurden nicht immer benannt.

¹⁸ Diese Programme sind im Royal College of Music, London (Gb-Lcm), der British Library und im Foundling Museum (Gerald Coke Händel-Sammlung, Gb-Lfom) archiviert.

¹⁹ Diese Erkenntnisse ergaben sich aus einer Inhaltsanalyse der Programme, die in Gb-Lcm archiviert sind.

Die SängerInnen wurden mit ‚Mr.‘, ‚Mrs.‘, ‚Mdlle‘, ‚Herr‘, ‚Signore‘ usw. betitelt, wobei ihre Nationalität bei der Wahl der Anrede nicht immer berücksichtigt wurde. Die Namen der SängerInnen waren vorrangig, da Händel-SängerInnen öffentlich bekannt waren und mit ganz bestimmten Nummern assoziiert wurden. Eine Rezension des Selection Day von 1865 bemerkt zu Acis’ und Polyphemus’ Arien „Love in her eyes sits playing“ und „O ruddier than the cherry“, dass es unnötig sei, „musikinteressierte Leser und Leserinnen daran zu erinnern, dass Mr. Sims und Mr. [Charles] Santley daran gewöhnt sind, diese vollkommen gegensätzlichen Liebeslieder aufzuführen“.²⁰ SängerInnen wie die Sopranistin Helen Lemmens-Sherrington, die Altistin Janet Patey-Whytock und ihr Ehemann, der Bass John Patey, der Bariton Charles Santley und der Tenor George Vernon Rigby waren etablierte und beliebte Figuren auf der Bühne des Kristallpalast und viele weitere waren ebenso regelmäßig zu hören.

Das beliebteste Werk, aus dem einzelne Nummern für die Samstagskonzerte von 1859 bis 1874 entnommen wurden, war, vielleicht unerwarteterweise, Händels erstes dramatisches Werk auf Englisch, *Acis and Galatea*. Es basiert auf Ovids *Metamorphosen* und weist Merkmale verschiedener Gattungen auf (Serenata, Maskenspiel, Pastorale und Oratorium). Händel legte 1739 das Werk in zwei verschiedenen Formaten vor: eine dreiaktige italienische und eine englische zweiaktige Version. Es wurde 1788 auch von Mozart arrangiert und es scheint, als wäre Mozarts Version die beliebteste. Polyphemus’ dramatisches Lied „Oh, ruddier than the cherry“ und Acis’ „Love sounds th’alarm“ wurden mindestens dreimal von verschiedenen SängerInnen aufgeführt. Die Rollenverteilung war dabei geschlechtsunabhängig: Acis’ erste Arie „Love in her eyes“ wurde von Lemmens-Sherrington gesungen (sie sang ebenfalls das langsamere „Heart, the seat of soft delight“). Einige Nummern wurden nie ins Programm aufgenommen: Damons drei Lieder, Galateas „As when the dove“ oder ihr kunstvolles Klagegedicht „Must I my Acis still bemoan“, das Duett „Happy we“, der Chor „Wretched lovers“, oder Polyphemus’ schrilles begleitetes Rezitativ, „I rage – I melt – I burn!“ – wahrscheinlich war es zu eng mit der ursprünglichen dramatischen Handlung verbunden. Bemerkenswerterweise war *Acis and Galatea* so beliebt, dass es zwei Tage vor dem eigentlichen Händel-Festival (19., 21. und 23. Juni 1871) am 17. Juni sowie während des Festivals am 22. Juni mit abendlichem Feuerwerk und Wasserspiel komplett aufgeführt wurde.

²⁰ Gb-Lfom, 8462: [Anon.]: *The Handel Festival*, 28.6.1865: „how Mr. Sims and Mr. [Charles] Santley are accustomed to giving these very oppositely conceived love-songs it is unnecessary to remind our musical readers“.

Das andere Werk, aus dem regelmäßig einige Nummern zur Aufführung gewählt wurden, ist *Samson*, ein Oratorium in drei Akten von 1741. „How willing my paternal love“ wurde zweimal von verschiedenen Sängern vorgetragen. Fünfmal wurde „Honour and Arms“ sowohl von englischen als auch von italienischen SängerInnen gesungen (jeweils auf Englisch). „Torments, alas, are not confin'd“ wurde nicht aufgeführt, ebenso wie Micahs wunderschönes „Oh mirror of our fickle state“ – vielleicht waren sie zu düster um als Einzelstücke ohne Kontext für ein Konzert in Frage zu kommen. Es ist besonders interessant, dass Vernon Rigby Samsons Blindheitsarie „Total Eclipse“ für ein Konzert am 21. März 1874 auswählte, auf dem Joseph Joachim das Violinkonzert von Mendelssohn spielte. Außerdem umfasste dieses Konzert eine Ouvertüre von Sullivan, eine Arie von Bellini, Brahms' *Song of Destiny* (*Schicksalslied* op. 54), eine Arie von Weber, eine Beethovensche Sinfonie, ein Madrigal von Gounod, ein Violinsolo von Bach und Brahms' *Haydn-Variationen* op. 56. Die Wirkung von Händels dramatischer Klage muss durch das darauffolgende *Schicksalslied* von Brahms, ein weiteres bewegendes Trauerstück, noch verstärkt worden sein.

Anders als die regulären Samstagskonzerte, die voller musikalischer Vielfalt waren, wurden die Aufführungen am ersten und letzten Tag des Händel-Festivals – *Messiah* und *Israel in Egypt* – schnell zum unveränderlichen Ritual. Die Konzerte an den Selection Days standen jedoch vor der schwierigen Aufgabe, einerseits Händels Musik respektvoll zu würdigen und andererseits ein zahlreiches Publikum durch ein breites, abwechslungsreiches und unterhaltsames musikalisches Repertoire anzusprechen. Das Konzept der Selection Days mag in Hinblick auf die Programmgestaltung heutiger Musikfestivals vertraut klingen, auch wenn sich die praktische Herangehensweise geändert hat:

„Eines der drei Programme ist variabel. Obwohl die Organisatoren das sich daraus ergebende Potential nicht vollständig genutzt haben, so haben sie etwas dafür getan, die öffentliche Vertrautheit mit einem Komponisten zu verbessern, der, wenn überhaupt, halbbekannt ist. Für AmateurInnen und StudentInnen liegt darin der echte Wert dieser Veranstaltung und wir sind deshalb besonders erfreut darüber, dass die Auswahl am nächsten Mittwoch einen großen Anteil an Neuheiten bereithält, da nicht weniger als dreizehn Stücke zum ersten Mal aufgeführt werden.“²¹

Die Programme für die Selection Days wurden auf ganz verschiedene Weise gestaltet, aber alle versuchten ein Gleichgewicht zwischen der Aufführung eines kompletten Werks und dem Eindruck eines gemischten Programms zu schaffen.

²¹ Gb-Lfom, 6137, unbenannter undatiertes Zeitungsausschnitt: „One programme out of the three is variable, and though the managers have not used its opportunities to the best advantage, they have done something to improve public acquaintance with a composer who is, at most, but half known. In this lies, to amateurs and students, the real value of the great gathering, and we are, therefore, glad to find that next Wednesday's selection includes a large proportion of novelties, no less than thirteen pieces being presented for the first time.“

Auf einfachster Ebene wurde der Tag zum Beispiel auf Händels geistliche und weltliche Musik aufgeteilt. So wurden 1874 in der ersten Konzerthälfte Auszüge aus *Saul*, *Samson*, *Jephtha*, *Susanna*, *Theodora* und dem *Utrecht Jubilate* aufgeführt, gefolgt von einer Auswahl aus *Acis and Galatea*, *Dryden's Ode*, *Alcina* (auf Italienisch), *Semele*, *Alexander's Feast* und *Joshua*. Oder das Konzert war an das Programm von 1859 angelehnt, welches wichtige Ausschnitte aus *Belshazzar*, *Saul*, *Samson* und *Judas Maccabeus* beinhaltete. Die einzelnen Nummern waren nicht ineinander verschachtelt (wie zum Beispiel die Werke Schumanns im Liederzyklus *Dichterliebe* oder im Klavierzyklus *Kreisleriana* in denselben Jahren), sondern die ausgewählten Stücke wurden in einer anderen Reihenfolge präsentiert als sie jeweils in ihren Originalwerken erschienen. Daraus ergab sich ein bemerkenswerter geordneter Wechsel von Stimmung, Modus, Aufbau und Instrumentation (siehe Tabelle 1).

Tabelle 1: Selection Day 1859

Teil 1			
Dettingen Te Deum			
Teil 2			
Rezitativ	Rejoice, my countrymen		<i>Belshazzar</i>
Chor	Sing, O ye heavens		<i>Belshazzar</i>
Chor	Envy, eldest born of hell		<i>Saul</i>
Dead March			<i>Samson</i>
Chor	Fix'd in his everlasting seat		<i>Samson</i>
Solo & Chor	Return, O God of Hosts	Miss Dolby with Chorus	<i>Samson</i>
Lied	Let the bright Seraphim	Madame Clara Novello, trumpet obligato, Mr Harper	<i>Samson</i>
Chor	Let their celestial concerts all unite		<i>Samson</i>
Chor	O Father, whose almighty pow'r		<i>Judas Maccabeus</i>
Rezitativ, Lied und Chor	Sound an alarm	Mr Sims Reeves and Chorus	<i>Judas Maccabeus</i>
Rezitativ und Lied / Air	From mighty kings	Madame Clara Novello	<i>Judas Maccabeus</i>
Duett & Chor	O never bow we down		<i>Judas Maccabeus</i>
Trio & Chor	See the conqu'ring hero comes		<i>Judas Maccabeus</i>

Im Anschluss an die Lobesmusik im ersten Teil wird die Stimmung durch die schrillen punktierten Rhythmen in „Envy, eldest born of hell“ (aus *Saul*) verdüstert, wobei der dynamische Bassgang Impulse setzt. Danach erklingt der ehrwürdig scheinende „Dead March“, gefolgt vom feierlich-jubelnden „Fix’d in his everlasting seat“ im Dreiertakt. Die lange lyrische Nummer „Return, O God of Hosts“ wird daraufhin vom energiegeladenen Vorzeigestück im So-pran „Let the bright Seraphim“ abgelöst, gemeinsam mit dem Schlusschor aus *Samson*, „Let their celestial concerts all unite“. *Judas Maccabeus* wird dann durch die langsame Nummer „O Father, whose almighty pow’r“ (ebenso im Dreier-takt) eingeführt, die in eine dynamische Fuge übergeht. Als allumfassendes Thema zieht sich Mut durch das vielgeliebte „Sound an alarm“ und das trium-phale großangelegte Stück „From mighty kings“ beibehalten. „O never bow we down“ ist ein Glaubensbekenntnis in Moll im Dreiertakt, gefolgt von „See the conqu’ring hero comes“, ein Lied, das sich bis heute in der Tradition der anglikanischen Kirche großer Beliebtheit erfreut. Dieses Programm muss sicher eine durch und durch zufriedenstellende musikalische Erfahrung ermöglicht haben.

1871 wurde ein anderes Konzept genutzt. Die erste Hälfte beinhaltete ein Orgelkonzert, gefolgt von ausgewählten Stücken aus *Orlando*, *Jephtha*, *Joshua*, *Alcina*, *Judas Maccabeus*, *Ezio*, *L’Allegro ed Il Penseroso* und *Athalia*, wobei die zweite Hälfte ausschließlich aus Nummern aus *Solomon* bestand. Der erste Teil folgt dem bereits erwähnten Prinzip, sich ganz verschiedener Gattungen zu bedienen, aber die Herangehensweise an *Solomon* ist interessant (siehe Tabelle 2). Der ursprüngliche Anfang und Schluss wurden hier beibehalten, aber der Liebesdialog zwischen Solomon und der Königin sowie der Erzählteil (die Entscheidung zwischen den zwei Harlots) wurden weggelassen, wodurch das Werk an emotionalem Ausdruck gewinnt und, je nach Aufführungszusammenhang, viel stilistische Abwechslung bietet.

Die Rezeptionsgeschichte kann hier nicht im Detail diskutiert werden, aber die noch auffindbaren Rezensionen zeigen, dass die Programme der Selection Days den Kritikern Gesprächsstoff lieferten, die (wie eine Rezension verlauten ließ), „über den *Messiah* und *Israel in Egypt* kein Wort verlieren brauchten“.²² Diese zwei Werke waren als Rituale fest in das Festivalprogramm integriert, wenngleich vielleicht nicht an erster Stelle aus musikalischen Gründen. Der Selection Day hingegen bot Rezensenten die Gelegenheit die LeserInnenschaft an weitere (teilweise unbekanntere) Händelsche Werke heranzuführen und originale Kritik zu üben. In Bezug auf den Selection Day von 1859 lobte ein Rezensent die Miteinbeziehung des Dettingen *Te Deum*, da es im Gegensatz zum

²² Gb-Lfom, 8461: [Anon.]: *The Handel Festival*, nicht identifizierte Zeitung, 1865: „we need say nothing about the *Messiah* and *Israel in Egypt* performances“.

Tabelle 2: Selection Day 1871, *Solomon*

Format	Titel	InterpretIn
Ouvertüre		
Doppelchor	You harps and cymbals sound	
Lied	What though I trace	Madame Patey
Lied	With thee th'unshelter'd moor	Madame Sinico
Chor	May no rash intruder	
Doppelchor	From the censer	
Rezitativ	Sweep, sweep the string	Madame Patey
Chor	Music, spread thy voice around	Madame Patey
Rezitativ	Now a different measure try	Madame Patey
Solo und Chor	Then at once from rage remove	Madame Patey
Solo und Doppelchor	Draw the tear from hopeless love	
Rezitativ	Next the tortured soul release	Madame Patey
Chor	Thus rolling surges rise	Madame Patey
Rezitativ	Thrice happy king	Mr Cummings
Lied	Golden columns	Mr Cummings
Doppelchor	Praise the Lord	

Messiah und *Israel* aufgrund seiner Unbeliebtheit so unwahrscheinlich gewesen wäre, dieses Werk in voller Länge zu hören – was für eine erfrischende Pragmatik. Er zählt dann die einzelnen Programmbestandteile auf, bedauert, dass die Wahl des „Dead March“ ein Fehler war und merkt später an, dass „See the conquering hero comes“, „die gedrückte Stimmung auflöste“. Das heißt, er hat offensichtlich das Programm als durchgehend und nicht als Aneinanderreihung einzeln stehender Nummern empfunden.²³ Das Programm vom Selection Day am 25. Juni 1862 wurde für die Mischung aus geistlicher und weltlicher Musik gelobt, aber der Rezensent fand, dass „Let their celestial concerts all unite“ ein besserer Abschluss gewesen wäre, da das tatsächlich folgende „Honour and arms“ eine ‚Antiklimax‘ war.²⁴ Derselbe Rezensent thematisiert den „etwas gewaltsamen Übergang“ von „Revenge, Timotheus cries“ (*Alexander's Feast*) zu „May no rash intruder“ (*Solomon*), was darauf hindeutet, dass auch er das Kon-

²³ Gb-Lfom, 6031: [Anon.]: *The Handel Festival*, in: *The Times*, 20.6.1859: „dissipated the gloom“.

²⁴ Gb-Lfom, 8437: *Illustrated London News*, 5.7.1862. Die Noten sind zu finden in Gb-Lfom, accession number Hc1071.

zert im Ganzen als zusammenhängend erlebte.²⁵ 1865 erklärte ein Rezensent, dass es „übertrieben kritisch [wäre], zu versuchen etwas Negatives in einem so großartigen Programm wie dem des ‚Misch-Mittwochs‘ herauszupicken, in dem buchstäblich alle Hauptattraktionen des Festivals auf geschickteste und wirksamste Weise zu Tage treten“.²⁶ Am 27. Juni 1874 erwähnte ein Rezensent der *London Illustrated News*, dass ihm die „interessante [...] vielseitig durchgemischte Auswahl“ gefiel; der Großteil der Rezension ist dann einer Aufzählung der einzelnen Nummern und einem Lobgesang der einzelnen musikalischen Vorträge gewidmet.²⁷

Jedoch werden hier interessanterweise auch schon Spuren des später dominierenden Wunsches nach dem ‚kompletten Werk‘ spürbar, was den Konflikt zwischen älterer und neuerer Denkweise über die ‚richtige‘ Aufführungspraxis andeutet. In Hinblick auf die Aufführung von *Israel in Egypt* im Jahr 1862 bemerkte ein Rezensent, dass das Hinzufügen verschiedener Nummern „ungerechtfertigt“ („unjustifiable“) sei; er erfreute sich daran, dass „das ganze Oratorium, und nichts als das Oratorium“ von der Sacred Harmonic Society ausgeführt wurde.²⁸ (Auf diese wichtige Rezension soll später noch einmal zurückgekommen werden.) Die Rezension des Selection Day am 28. Juli 1865 in the *Illustrated London News* war auch eher negativ. Während der Rezensent einräumte, dass sich die Aufführung des *Messiah* nicht von vorherigen Aufführungen unterschied, argumentierte er wie folgt:

„Die Auswahl wurde verständlicherweise mit Blick auf eine leichte und abwechslungsreiche Unterhaltung getroffen. Jedoch kann sie kaum zufriedenstellend gewesen sein für Personen, die etwas mehr von Musik halten. [...] Diese Auswahl schafft ein verworrenes Programm, das willkürlich zusammengewürfelte Dinge ohne jede Kohärenz und Kongruenz beinhaltet. Die Einzelwirkung der jeweiligen Stücke wird jedoch mit dem Verlust der Wirkung als großes Ganze geschmälert; die Position eines Liedes oder eines Chors im Zusammenhang zu dem, was zuvor oder danach zu hören ist, ist doch oftmals ein wichtiger Bestandteil des Grundkonzepts des Komponisten. Es gab von diesen Zusammenhangslosigkeiten und Unstimmigkeiten viele und sie müssen allen außer den nachlässigsten ZuhörerInnen aufgefallen sein.“²⁹

²⁵ Ebd.: „somewhat violent transition“.

²⁶ Gb-Lfom, 8461 (wie Anm. 22): „it would be hypercritical to endeavour to pick a hole in such a capital programme as that of the ‚miscellaneous‘ Wednesday, in which literally all the chief attractions of the Festival are most skilfully and effectively combined.“

²⁷ Gb-Lfom, 8446: [Anon.]: *The Handel Festival*, in: *Illustrated London News*, 27.6.1874: „inte-resting [...] varied miscellaneous selection“.

²⁸ Gb-Lfom, 8437 (wie Anm. 24).

²⁹ Gb-Lfom, 8438: [Anon.]: *The Handel Festival*, in: *Illustrated London News*, 8.7.1865. „The selection was judiciously made for the purpose of producing a light and varied entertainment; but it could hardly have been satisfactory to those who look upon music from a higher point of

Jedoch mochten viele andere die Selection Days genau wegen dieser Vielseitigkeit sowie der Möglichkeit längere weniger bekannte Werke in verdaulichen Formaten zugänglich zu machen und mögliche Schwachstellen auszublenden. Dies ergab sich zum Teil aus der besonders flexiblen und praktischen Beschaffenheit der Musik Händels, wie 1859 zu lesen war:

„Da Händel Organisator und Zahlmeister war, richtete sich alles, was er tat, mehr oder weniger nach der Geldfrage. Er schrieb seine Musik nicht um sich selbst oder andere KünstlerInnen zu vergnügen, sondern um die Bedürfnisse der Menschen zu befriedigen; er wollte die allgemeine Öffentlichkeit erfreuen, die ständig nach etwas Neuem verlangte, nach etwas, was sie verstehen konnte. Das ist das Geheimnis hinter Händels Vielseitigkeit, Händels Intensität, Händels Unregelmäßigkeit, Händels Klarheit, seinen Nachahmungen, seiner Langform, seiner Kurzform, seiner absoluten Formlosigkeit.“³⁰

Eine Rezension des Selection Days von 1865 erklärte, dass „wenige Komponisten dieses willkürliche Vermischen von Epochen besser vertragen [können] als Händel“.³¹

Die Programme der Wahltage wurden verblüffenderweise als Grundlage für hübsche Notendrucke von Novello genutzt – ganze neunzehn solcher Drucke entstanden zwischen 1859 und 1912. Diese Praxis war finanziell lukrativ, da da-für vor allem Novellos bereits vorhandene Drucktafeln verwendet wurden. Die durchgehende Paginierung wurde vielleicht noch hinzugefügt, um die Partitur zu vervollständigen und den Anschein zu erwecken, dass ein ‚neues Werk‘ entstanden war. Die Vokalpartitur des Selection Days von 1874 ist vollständig, durchgehend paginiert und beinhaltet eine Übersicht der an der Aufführung beteiligten MusikerInnen sowie von Publikumszahlen. Die umsichtige Auswahl von Rezitativen, Liedern und Chören sorgte dafür, dass das Programm als ein echtes Oratorium empfunden wurde. Die Werke, aus denen die einzelnen Nummern stammten, wurden nicht in jedem Fall benannt,

view. [...] It produces a confused performance, consisting of things jumbled together without coherence or congruity. The effect of the various pieces is injured by destroying their effect as parts of a great whole; the position of an air or a chorus, in relation to what goes before or after, being often an important feature in the composer's design. Of this incongruity and incoherence there were many instances which must have been obvious to all but the most careless listeners“.

³⁰ Gb-Lfom, 6028: *Illustrated London News* 979/34, 18.6.1859, S. 581, col. 1: „As Handel was manager and paymaster, everything he did pointed more or less to the money question. His music was not written to please himself, or to please artists, but to satisfy the wants of human nature; to please the general mind of a public always craving something new, and something it could understand. Hence the secret of Handel's variety, Handel's intensity, Handel's irregularity, Handel's lucidity, his plagiarism, his long form, his short form, his no form at all“.

³¹ Gb-Lfom, 8462: [Anon.]: *The Handel Festival*, 28.6.1865: „few composers can better stand this arbitrary mixing up of epochs than Handel“.

sodass man teilweise nur den Titel (zum Beispiel ‚Air‘) ohne zusätzliche Information sah. Andererseits beinhalteten Novellos Tafeln aber die Originalnummerierung der einzelnen Stücke, sodass zum Beispiel Nummer 4 auf Nummer 53 in der Partitur folgte.

Auf diese Weise wird die Partitur zu einem wertvollen Objekt – ein Erinnerungsstück an ein Konzert, eine Anregung für zukünftige Aufführungen und somit eventuell auch ein selbstständig empfundenes ‚Werk‘. Jedoch lässt diese Praxis auch Zweifel daran aufkommen, dass die Partitur immer schon vor der Aufführung vorliegt oder dass ein Konzert immer vergänglich ist. Im hier dargelegten Fall führten die Konzerte zu Partituren, die die Veranstaltung für jene Menschen dokumentierten, die nicht selbst dem Konzert beiwohnen konnten, die für die anwesenden ZuhörerInnen als Andenken galten und die (für beide Gruppen) einen Ansporn boten, im eigenen Heim die Aufführung zu wiederholen – diesmal mit Klavierbegleitung anstelle der mehreren Tausend MusikerInnen, die an den Konzerten im Kristallpalast mitwirkten.

Eigenartigerweise gingen die Rezensenten trotz des bemerkenswerten Grades an künstlerischer Freiheit doch mit einer Mentalität der Werktreue an die Partituren heran. 1859, zum Beispiel, macht ein Rezensent seinem Ärger darüber Luft, dass Sir Michael Costa eine Bassstimme hinzufügte, wo „Händel keine vorgesehen hatte“ und dass

„[...] wir bei allem Respekt vor dem Erfolg, den ‚Let the bright Seraphim‘ erntete [...] gegen die Gewohnheit protestieren müssen, die Wiederholung des ersten Teils wegzulassen und die Kadenz für Trompete und Gesang zu verlängern, die, wenn sie auch nicht vergleichsweise modern scheint, doch wahrscheinlich eher aus der Feder eines von Händels Notenschreibern stammt als von Händel selbst. Im ersten Fall wird das Konzept des Komponisten untergraben; im anderen Fall liegt eine Verletzung seines Textes vor.“³²

Solche Kritik an der Aufführungspraxis erweckt den Eindruck, dass der Rezensent das Hauptanliegen der Selection Days übersah, da es eben gerade die Freiheit im Umgang mit großen Werken war, die diese Programme ausmachte.

Diese fragmentarischen Darbietungen von Händels Kompositionen hatten einen wesentlichen Anteil an der Kanonisierung seiner Musik in London. Wie bereits erwähnt, bemerkte 1862 ein Rezensent in Hinblick auf den Erfolg von

³² Gb-Lfom, 6034: [Anon.]: *The Handel Festival*, in: *The Times*, 21.6.1859: „where Handel did not intend one [...] we must protest against the custom of omitting the repetition of the first part, and equally against the prolongation of the cadence for voice and trumpet, which, if not of comparatively modern origin, is more likely the work of one of Handel’s copyists than of Handel himself. In one instance the design of the composer is frustrated, in the other the purity of his text is injured.“

Israel in Egypt, dass das Werk „bei der ersten Aufführung erfolglos war“, dass es zu Händels Lebzeiten „nie wirklich bekannt war“, und, besonders wichtig, dass:

„[...] erst nach seinem Tod die daraus [aus *Israel in Egypt*] abgelösten Chöre in die Programme der Provinzfestivals und musikalischen Zusammenkünfte aufgenommen wurden. Als versucht wurde das Werk in voller Länge aufzuführen, musste es entsprechend des öffentlichen Geschmacks mit Chören und Liedern aus anderen Werken des Komponisten versüßt werden. Das wurde vorerst von Händel selbst angeregt, der die SängerInnen seines Theaterensembles dazu brachte, Lieder aus seinen italienischen Opern einzuflechten, die mit dem Thema nichts zu tun hatten; letzten Endes sind solche Entscheidungen von einem offenen und flexiblen Gattungsbegriff abhängig.“³³

Schlussendlich gibt es eine anhaltende Spannung zwischen der heutigen Vorstellung von kompletten und korrekten Partituren und der Tatsache, dass diese Partituren nicht unbedingt ausschließlich für eine solche Präsentation gedacht waren und dass das Publikum auch heute noch positiv auf Vertrautheit und Unvorhersehbarkeit im Programm reagiert.³⁴ Diese Spannung wird 1862 im langen Kommentar eines aufmerksamen Rezensenten deutlich:

„wir sind überzeugt davon, dass an einem Text eines großen Meisters unter keinen Umständen herumgebastelt werden darf [...] zugleich müssen wir zugeben, dass wir lange Folgen von großen und komplizierten Chören mit kaum einer Erlösung durch Melodien in den einzelnen Stimmen irgendwie schwer und ermüdend finden, und dass wir uns wünschen würden, dass Händel selbst Liedern mehr Wichtigkeit beigemessen und mehr davon in seinen Kompositionen einfließen lassen hätte.“³⁵

*

³³ Gb-Lfom, 8438: [Anon.]: *The Handel Festival*, in: *Illustrated London News*, 8.7.1865: „unsuccessful when first produced“, „it never emerged from obscurity“, „[...] it was not till long after his death that detached choruses taken from it were introduced into the programmes of our provincial festivals and music meetings. When it was attempted to be given as a substantive performance it was found necessary to sweeten it to the public's taste by mixing up the choruses with airs taken from the composer's other works. This was done, in the first place, by Handel himself, who got the singers of his theatrical company to sing songs from his Italian operas which had no connection with the subject; such decisions hinge, above all, on an open and fluid concept of genre“.

³⁴ Siehe Stephanie Pitts' umfangreiche Arbeit zu Publikumseinbindung und -teilnahme sowie Reaktionen auf neue Musik: *SPARC*, <http://www.sparc.dept.shef.ac.uk/> (Zugriff am 8.12.2018).

³⁵ Gb-Lfom, 8437 (wie Anm. 24): „we hold that the text of a great master ought never to be tampered with on any pretext whatever [...] at the same time we are obliged to confess that we find a long series of great and elaborate choruses with hardly any relief by the melody of single voices somewhat heavy and fatiguing, and that we could have wished that Handel's own plan had admitted of the introduction of airs in greater number and of greater importance“.

Die hier untersuchten Konzertprogramme zeigen, wie im Kristallpalast der Spagat zwischen der bei einer Aufführung eines einzelnen Werkes auftretenden Kohärenz und Vorhersehbarkeit einerseits und der Stimmigkeit zwischen MusikerInnen und Publikum andererseits durch Vermittlung glückte. Des Weiteren schwingt hier eine ontologische Spannung mit: die philologisch ‚perfekte‘ Partitur führte nachweislich nicht immer zur erfolgreichsten Aufführung, die von vielen veränderlichen Faktoren bedingt und definiert ist. Am Ende ist der Erfolg einer Aufführung nicht zwangsläufig von der musikalischen Qualität abhängig: die meisten Rezensionen des Händel-Festivals machen auf die schiere Unbeherrschbarkeit und die akustischen Herausforderungen aufmerksam, die die Mitwirkung von Tausenden von MusikerInnen mit sich brachte, während sie zugleich das Festival als Triumph bezeichneten. Der beste Beweis dafür sind die atemberaubenden Zuschauerzahlen von bis zu 20.000 Menschen, von denen jeder Organisator und jede Organisatorin von Festivals klassischer Musik heutzutage nur träumen kann. So kann man diesen Aufführungen die (sicher nur kurzzeitigen) Verstöße gegen die Stimmigkeit zwischen den einzelnen Nummern verzeihen, da sie einen gewissen Grad an Spannung und Unvorhersehbarkeit boten, der auch heute noch Livekonzerte zu einmalig kommunikativen Erlebnissen macht.