

ber nimmt hier an, dass die handschriftlich überlieferte Fassung eine Bearbeitung fremder Hand ist, die daher nicht abgedruckt wird. Unabhängig von der Echtheitsfrage wäre es dennoch schön gewesen, an einem Beispiel die Bearbeitungspraxis im Umfeld des Komponisten studieren zu können. Die als Faksimile abgedruckte Cantus-I-Stimme gibt hier nur unvollständige Einblicke.

Für die Setzung von Herausgeberakzidentien wird als Grundsatz genannt, dass Alterationen dort angenommen werden, wo sie aus Sicht der Einzelstimme notwendig sind; die Durchführung erscheint allerdings inkonsequent. Als Beispiel sei das Madrigal *Quando mi vien in anzi* (S. 40) herausgegriffen. Hier tritt mehrfach der Fall auf, dass Diskantklauseln aus Sicht der Einzelstimme alteriert werden müssten, wobei zwar nicht die Vorhaltsauflösung selbst, aber die ebenfalls zu alterierende Verzierung zu einem kurzen Simultanquerstand führt. An genau diesen Stellen (T. 19, 52, 58, 69 gegen T. 48) verzichtet der Herausgeber (gegen die ausdrückliche Aussage der Editionsrichtlinien) auf eine Alteration, während er den harten Simultanquerstand T. 55 (vermutlich mit Recht) stehen lässt. Unverständlich bleibt auch das Fehlen einer Alteration in T. 33 im Rahmen einer „Doppelleittonkadenz“.

Ein weiterer kritischer Punkt ist die Notation und Deutung der Triolen und Proportio-Abschnitte. Über Triolen äußern sich die Editionsrichtlinien nicht, zwei Fälle sind im kritischen Bericht genannt, andere nicht. Es ist daher zu vermuten, dass Triolen in den Vorlagen durchgehend mit Kolorierung notiert sind. Dagegen äußern sich die Editionsrichtlinien zur Proportio tripla, die vermutlich in allen Fällen ein Missverständnis ist. Schon bei Willi Apel kann man nachlesen, dass „3“ häufig für die Proportio sesquialtera stehe; einen praktischen Beleg liefert beispielsweise die Motette *Beati omnes – Ecce sic benedicetur* des Generationengenossen Cipriano de Rore, wo die Bedeutung der teils mit „3“, teils mit Kolorierung notierten Propor-

tion durch Überlappungen der Stimmen gesichert ist. Ein entsprechender Beleg für „3“ in der Bedeutung Proportio tripla wäre erst noch zu finden. In den hier edierten Werken Animuccias fehlen zwar eindeutige Indizien, die Lesung als Proportio sesquialtera (d. h. in den meisten Fällen Takt gleich Takt) ergibt aber meines Erachtens den besseren musikalischen Sinn.

In jedem Fall bietet dieser Band eine gute Grundlage, den Namen Animuccia nun auch mit einer musikalischen Vorstellung zu füllen. Die eigenartige Sammlung dreistimmiger Stücke könnte Anlass zu näherer Beschäftigung bieten, ebenso die Möglichkeiten zum Vergleich mit Palestrina und anderen Zeitgenossen.

(Juni 2015)

Andreas Pfisterer

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hal-lische Händel-Ausgabe. Serie I: Oratorien und große Kantaten. Band 18.1/2: Samson. Oratorio in three acts. HWV 57. Teilband 1: Partitur von 1743, Teilband 2: Anhänge und Kritischer Bericht. Hrsg. von Hans Dieter CLAUSEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. XCVII, 526 S.*

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hal-lische Händel-Ausgabe. Serie I: Oratorien und große Kantaten. Band 27.1/2: Solomon. Oratorio in three acts. HWV 67. Hrsg. von Hans Dieter CLAUSEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. LV, 534 S.*

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hal-lische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 25: Poro. Opera in tre atti. HWV 28. Hrsg. von Graham CUMMINGS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. LXXII, 273 S.*

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hal-lische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 3: Agrippina. Opera in tre atti. HWV 6. Hrsg. von John E. SAWYER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. XCIX, 338 S.*

Seit dem Erscheinen der ersten Bände der *Hallischen Händel-Ausgabe* (HHA) 1955 sind 60 Jahre vergangen, in denen mit ca. 80 vorgelegten Bänden rund zwei Drittel des Gesamtplans realisiert wurden. Je nach gewähltem Vergleichsmaßstab kann man diese Zeitspanne mit durchschnittlich 1,3 Bänden pro Jahr für angemessen oder für zu lang halten (Chrysander benötigte für seine Händel-Ausgabe 36 Jahre). Ein Vergleich der in den ersten Jahrzehnten erschienenen Bände mit jenen, die ab den 1990er Jahren veröffentlicht wurden, lässt aber schnell deutlich werden, dass die Ausgabe einen fundamentalen Konzeptionswandel erfahren hat, der dazu führte, dass inzwischen fast alle Bände aus den 1950er und 60er Jahren durch Neuauflagen ersetzt worden sind. Dies betrifft vor allem die Serie IV (Instrumentalmusik), jedoch auch die Vokalwerke: Zuletzt erschien eine Neuauflage des *Dixit Dominus* (hrsg. von Hans Joachim Marx) sowie des *Serse* (hrsg. von Terence Best). Berücksichtigt man diesen Konzeptionswandel der HHA, der sich seit 1984 mit der Arbeitsaufnahme eines international besetzten Herausgeberremiums auch institutionell widerspiegelt, dann ergibt sich eine dreißigjährige Editionstätigkeit, die bei angemessenem Publikationstempo beachtliche Ergebnisse vorzuweisen hat.

Der angesprochene Konzeptionswandel lässt sich nicht nur als Reaktion auf veränderte politische Verhältnisse der zunächst trotz der Zusammenarbeit mit westeuropäischen Forschern dezidiert ostdeutsch ausgerichteten Ausgabe verstehen, er reagiert auch auf die veränderte Aufführungspraxis. Da sich seit den 1980er Jahren bei den Vokalwerken die Aufführung in der Originalsprache durchgesetzt hat, verzichtet die Ausgabe auf unterlegte sangbare Übersetzungen und bietet stattdessen deutsche und bei italienischen Texten auch englische Prosaübersetzungen in der Einleitung des jeweiligen Bandes. Ein vollständiges Faksimile des Librettos der Erstaufführung ergänzt die Textdokumenta-

tion und öffnet die Ausgabe so auch für literaturwissenschaftliche Fragestellungen. In der Ausgabe des *Samson* findet sich zudem als begrüßenswertes literaturwissenschaftliches Surplus eine tabellarische Gegenüberstellung der handschriftlichen Fassung von Hamiltons Libretto und dem Text von Miltons *Samson Agonistes* sowie allen anderen von Hamilton benutzten Milton-Quellen, wodurch die Bearbeitungstendenzen des Librettisten dem Leser anschaulich gemacht werden.

Vor dem Hintergrund der inzwischen etablierten historisch ausgerichteten Aufführungspraxis wäre zu überlegen, ob das dezidiert moderne Partiturbild, an dem die HHA festhält, nicht doch stärker an das der Händel-Zeit angepasst werden könnte. Dies betrifft etwa die Anordnung der Instrumente: Die Blechbläser- und Paukengruppe findet sich in der Mitte, anstatt, wie in der barocken Praxis üblich, im oberen Teil des Systems. Die Instrumenten-Angaben (gerade auch in der Basso-continuo-Gruppe) sollten so wiedergegeben werden wie in den Quellen, d. h. ohne Vereinheitlichung. Um die originalen Angaben zu erfahren, muss der Leser in den vorliegenden Ausgaben im kritischen Apparat nachschlagen. Und dies betrifft nicht zuletzt die Setzung der Taktstriche: Händels Autographe unterscheiden zwischen durchgezogenen Taktstrichen und nicht durchgezogenen Halbstrichen, wodurch für die Phrasierung relevante größere Einheiten von jeweils zwei oder mehr Großtakten entstehen.

Zentrales Anliegen der HHA ist die Präsentation der durch die verschiedenen Aufführungen eines Werkes zu Händels Lebzeiten entstandenen verschiedenen Fassungen, die für den Benutzer als deutlich getrennte Versionen erkennbar bleiben müssen. Trivialerweise ist die Umsetzung dieses Anliegens umso schwieriger, je mehr Fassungen eines Werkes vorliegen.

Ein Musterbeispiel für den hohen Komplexitätsgrad, gerade auch was die Präsentati-

on der Befunde betrifft, bietet Hans Dieter Clausens Edition des *Samson*. Clausen unterscheidet elf Fassungen, von denen die Fassungen drei bis elf Aufführungsfassungen der Jahre 1743 bis 1759 darstellen, während die ersten beiden Fassungen die von Clausen sogenannte Urfassung sowie eine Zwischenfassung vor der Erstaufführung darstellen. Eine tabellarische Konkordanz der elf Fassungen im Vorwort ermöglicht dem Benutzer die notwendige Orientierung. Im Haupttext wird die Fassung der Uraufführung von 1743 wiedergegeben, im Anhang, soweit ich sehe, erstmals die Fassung der Niederschrift, bevor das Werk in mehreren Schritten für die Aufführung umgearbeitet wurde. Diese Fassung der ersten Niederschrift weicht konzeptuell beträchtlich von der Fassung der Uraufführung ab. So endet das Oratorium im Autograph etwa mit einem Klagechor über Samsons Tod; die in der heutigen Konzertpraxis etablierte positive Schlusswendung wurde erst für die Uraufführung hinzugefügt. In einem zweiten Anhang folgen dann die Varianten der für die verschiedenen Spielzeiten nach 1743 entstandenen Fassungen, die insgesamt allerdings nur fünfzig Seiten umfassen, so dass hier von „ Fassungen“ zu sprechen vielleicht gar nicht angebracht ist.

Clausens *Samson*-Ausgabe wartet aber nicht nur mit einer beeindruckenden Präsentation der Fassungen auf, sondern auch mit vielen überraschenden Details. Ein Beispiel nur sei hier herausgegriffen, die Arie Nr. 24 („With plaintive notes“). Diese Arie verwendet ein kurzes Motiv, das in zwei Varianten vorkommt: einmal in triolischer Form mit drei Sechzehnteltriolen und einer Achtelpause, daneben aber auch in nicht-triolischer Form mit drei Sechzehnteln und einer Sechzehntelpause. In allen bisherigen Ausgaben haben die Herausgeber jeweils kommentarlos eine Vereinheitlichung vorgenommen und nur die letztgenannte Variante gewählt. Beabsichtigte Händel diese rhythmische Komplexitätssteigerung oder handel-

te es sich hier um eine (allerdings merkwürdige) Notationskonvention, die es zu vereinheitlichen gilt? Schlägt man im kritischen Apparat nach, dauert es eine Weile, bis man fündig wird. Im Kommentar zur Fassung der Erstaufführung (S. 476–478) wird vor allem die Frage der Rollenzuweisung erörtert, nicht aber die Frage der rhythmischen Varianten. Da diese Arie jedoch auch in der Urfassung schon enthalten ist (wenn auch in einer anderen Form), findet sich ein weiterer Kommentar auf Seite 516, der hier nun auch auf das Problem der rhythmischen Varianten eingeht und mit guten Argumenten darlegt, dass sich die Frage letztlich leider nicht entscheiden lässt.

Insgesamt beeindruckt Clausens Kommentar durch eine überbordende Fülle an Informationen, so werden etwa auch die erhaltenen Skizzen Händels zu *Samson* wiedergegeben. Doch angesichts der Komplexität der Überlieferungslage gelangt das Medium Buch hier an seine Grenzen, da der Benutzer an zu vielen Stellen wieder auf andere Stellen verwiesen wird, die er im selben Band nicht gleichzeitig nebeneinander legen kann. Händels Skizzen zu *Samson* zum Beispiel sind an den entsprechenden Stellen im Kommentar gewiss funktional platziert. Geht es jedoch um Fragen zum Schaffensprozess, dann wäre es hilfreich für den Leser, wenn er einen Gesamtüberblick über die erhaltenen Entwürfe und Skizzen gewinnen könnte. Editionsphilologisch wäre deshalb zu überlegen, ob bei überlieferungsgeschichtlich ähnlich variantenreichen Werken (*Messiah*, *Giulio Cesare*) nicht eine aus Buch und CD-Rom bzw. Internet-Datenbank bestehende Hybridausgabe bessere, weil umfassendere Dienste leistet. Entsprechende Bemühungen liegen in der ebenfalls beim Bärenreiter-Verlag erscheinenden Reihe OPERA schon vor bzw. werden entwickelt.

Wesentlich übersichtlicher gestaltet sich die Situation bei dem ebenfalls von Hans Dieter Clausen herausgegebenen Oratorium

*Solomon*. Neben der im Haupttext edierten Fassung der Erstaufführung von 1749 findet sich lediglich eine weitere Fassung: die von Clausen erstmals vorgelegte stark kürzende Fassung des Jahres 1759, die auf den ersten Akt verzichtet und den dritten Akt in zwei Akte aufteilt. Ebenfalls wiedergegeben werden jene Sätze, die Händel für die Erstaufführung dann veränderte (d. h. in der Regel kürzte) oder wegließ: Hier ist vor allem eine um zwanzig Takte längere Version des Chorus „Praise the Lord“ (Nr. 35) zu nennen, der in dieser Fassung noch größer dimensioniert ist und großartiger wirkt. Die in der alten Chrysander-Ausgabe hinzugefügten, hypertroph erscheinenden zwei Orgelstimmen, die die Chorpharten verdoppeln und die weder von der Quellenlage her, noch aufführungspraktisch begründet werden können (vgl. S. XVII), entfallen naturgemäß.

Die Praxis der HHA, die Musik der Erstaufführung als Haupttext zu edieren, führt nicht zwangsläufig zur Präsentation der dramatisch stimmigsten Version, wie die Ausgabe der Oper *Poro* zeigt. Von *Poro* existieren drei Fassungen, erstellt für die Spielzeiten 1730/31, 1731/32 und 1736/37. Das auf Metastasio's *Alessandro nell'Indie* zurückgehende Libretto wurde für London wie üblich stark gekürzt, vor allem in Hinblick auf die Partie des Timagene, weil bei der Erstaufführung kein fähiger Sänger für diese Rolle vorhanden war. Die Schwächung Timagenes bedeutet aber bei einem so kunstvoll ausbalancierten Libretto wie Metastasio's *Alessandro nell'Indie* einen erheblichen Verlust an dramatischer Stringenz, den Händel in der zweiten Fassung dann ausglich. Die in der zweiten Fassung für die Partie des Timagene hinzugefügten drei Arien aus anderen Opern Händels werden von Cummings erstmals ediert (Anhang I), und zwar in einer gegenüber ihren Vorlagen um einen Ganzton tieferen Version. Ob die Begründung (S. XIV), der Bassist Montagnana, für den die Arien bestimmt waren, sei ein tiefer Bass

gewesen, ausreicht, um einen solchen Eingriff vorzunehmen, bleibe dahingestellt.

In der dritten Fassung sind auch zwei Arien von Giovanni Alberto Ristori und eine von Leonardo Vinci wiedergegeben, die wohl auf Wunsch des aus Dresden engagierten Alt-Kastraten Domenico Annibali hin eingefügt wurden.

Graham Cummings' umfassendes Vorwort geht neben den Londoner Fassungen auch ausführlich auf die zeitgenössischen Aufführungen von Händels *Poro* in Hamburg und Braunschweig ein – die von Georg Philipp Telemann bearbeitete Hamburger Fassung hat sich erhalten.

Die letzte hier zu besprechende Edition betrifft die von John E. Sawyer herausgegebene *Agrippina*, Händels zweite in Italien entstandene Oper. Neben dem Autograph, bei dem die Ouvertüre fehlt, gibt es die Fassung der Erstaufführung in Venedig von 1709, die durch mehrere Abschriften der verlorengegangenen Direktionspartitur dokumentiert ist, ferner eine Fassung für Neapel von 1713 von fremder Hand, zu der auch große Teile der Musik erhalten sind, und eine für Hamburg von 1719 mit erhaltenem Libretto, aber ohne überlieferte Musik. Obwohl die Oper wohl nur in drei Spielzeiten aufgeführt wurde, zeugt die Vielzahl der überlieferten Partiturabschriften und Ariensammlungen von ihrer Popularität in ganz Europa.

Die HHA präsentiert im Haupttext die Fassung der Erstaufführung, was zu starken Abweichungen gegenüber der die bisherige Aufführungspraxis bestimmenden Chrysander-Ausgabe führt, da Chrysander die Fassung des Autographs edierte. Die Änderungen des Autographs werden im Anhang mitgeteilt. Es wäre sicherlich reizvoll gewesen, zumindest auszugsweise auch die neapolitanische Fassung von 1713 mit zu edieren, obwohl sie nicht von Händel verantwortet worden ist, da auf diese Weise wertvolle Einblicke in die zeitgenössische Opernpraxis zu gewinnen wären. Sawyers Vorwort geht

ausführlich auf den Librettisten Vincenzo Grimani ein und würdigt seine Leistung als Librettist. Hier wäre es notwendig gewesen, die politische Funktion des auf Tacitus zurückgehenden Nero-Agrippina-Sujets im europäischen Kontext der Zeit noch deutlicher hervorzuheben. Immerhin war Grimani als Diplomat in habsburgischen Diensten tätig, hielt sich in Wien auf und dürfte mit der Tradition der Wiener Libretti a chiave vertraut gewesen sein. Bei der etwas umständlichen Erörterung der (Self-)Borrowings, die in *Agrippina* vorkommen, wäre eine tabellarische Wiedergabe (wie etwa in *Poro*, S. XV), vor allem aber eine vollständigere, den Stand der Borrowing-Forschung widerspiegelnde Darstellung zu erwarten gewesen.

Insgesamt zeigen die hier vorgestellten Bände ein hohes editorisches Niveau, wobei vor allem die *Samson*-Ausgabe Clausens maßstabbildend wirkt. Für die Händel-Philologie und die Aufführungspraxis eröffnet die in der HHA präsentierte Fassungsvielfalt neue Deutungsmöglichkeiten. Wenn das jetzt vorgelegte Erscheinungstempo von zwei bis drei Bänden pro Jahr beibehalten wird, dann dürfte die HHA in fünfzehn Jahren vollständig sein. Bei überlieferungsgeschichtlich besonders komplexen Werken sollte das Herausbergremium wagemutig genug sein und eine digitale Hybrid-Edition in Erwägung ziehen, um Händels Werk auch den editorischen Möglichkeiten des 21. Jahrhunderts gemäß zu präsentieren.

(Juli 2015)

Bernhard Jahn

*MAXREGER: Werkausgabe. Wissenschaftlich-kritische Hybrid-Edition von Werken und Quellen. Abteilung I: Orgelwerke. Band 6: Orgelstücke II. Hrsg. von Alexander BECKER, Christopher GRAF-SCHMIDT, Stefan KÖNIG und Stefanie STEINER-GRAGE. Stuttgart: Carus-Verlag 2014. XXVI, 195 S., DVD.*

Der bereits sechste der seit 2010 erscheinenden Bände der Reger-Werkausgabe (RWA) enthält Orgelkompositionen der Jahre 1902 und 1903, namentlich die Sammlungen der *Zwölf Stücke* op. 65, der *Zehn Stücke* op. 69 und der *Fünf [...] Präludien und Fugen* op. 56 sowie Werke ohne Opus-Zahl, Präludium und Fuge d-Moll und *Postludium* d-Moll. Mit dem inzwischen erschienenen siebenten Band ist die erste von drei Werkgruppen, die Werkgruppe „Orgelmusik“, abgeschlossen. Mit der Herausgabe als Hybrid-Edition setzt das Max-Reger-Institut Maßstäbe im Bereich der wissenschaftlichen Musikersamtausgaben. Es gelingt hier, die Erwartungen und Ansprüche an traditionelle Gesamtausgaben-Bände gänzlich zu erfüllen und zudem weitere Informationen, Erkenntnisse sowie vollständige Faksimiles der verwendeten Quellen (außerdem des für die Rezeption wichtigen Druckes von sechs Stücken aus op. 65 von Karl Straube) zu präsentieren. Darüber hinaus wird durch die EDIROM-gestützte Datenverarbeitung jede editorische Entscheidung unmittelbar nachvollziehbar gemacht. Dazu ist einem letztlich vollwertigen, tadellos redigierten und durch angenehmes Layout des Carus-Verlags auffallenden Band eine DVD beigegeben, deren Inhalt sich – selbst wenn die eigenen Computerkenntnisse begrenzt sind – sehr schnell und absolut problemlos herunterladen lässt, sodass man einmal mehr froh ist, ein abgeschlossenes Opus und keine Online-Präsentation vor sich zu haben. Das Erkunden der sich nahezu selbst erklärenden Dateien (eine Kurzanleitung und ein Handbuch sind beigegeben) macht selbst ohne