

# Vorwort

Als Datum für den Kompositionsbeginn trug Händel den 22. August 1741 in das Autograph des *Messias* ein. Zu dieser Zeit befand sich das Libretto von Charles Jennens (1700–1773) schon länger in seinem Besitz, doch Händel begann erst mit der Arbeit, als sich die Möglichkeit zu einer Aufführung abzeichnete: Er erhielt eine Einladung von William Cavendish, dem Herzog von Devonshire, in der kommenden Wintersaison in Dublin mehrere Konzerte zu geben.<sup>1</sup> Den ersten Teil des Oratoriums beendete er am 28. August, den zweiten und dritten Teil am 6. bzw. 12. September. Rechnet man für abschließende Arbeiten einige Tag hinzu, dann komponierte er das gesamte Werk innerhalb von nur drei Wochen, eine in der Tat höchst beeindruckende Leistung.

Anfang November 1741 reiste Händel von London nach Irland, noch ohne die dortigen Aufführungsverhältnisse genauer zu kennen. Im Gegensatz zu der kurzen Zeit, in der die Musik komponiert wurde, dauerte es jedoch noch gut fünf Monate bis zur Uraufführung am 13. April 1742. Händels Hauptkopist Johann Christoph Schmidt sen. kopierte die Partitur, die Händel dann als Direktionspartitur verwendete. Schmidt, der sich später in England John Christopher Smith nannte, hatte zusammen mit Händel an der Universität in Halle studiert und war ab 1716 dessen musikalischer Assistent.<sup>2</sup> Neben dem Autograph stellt diese Partitur die Hauptquelle für unsere Neuauflage des *Messias* dar. Die dritte wesentliche Quelle ist die sogenannte Foundling-Partitur. In seinem Testament hatte Händel verfügt, dass das Foundling Hospital, ein Londoner Waisenhaus, das 1739 von Thomas Coram gegründet worden war und zu dessen Gunsten Händel häufig den *Messias* aufführte, eine vollständige Partiturabschrift sowie Stimmenmaterial des *Messias* erhalten solle. Dieses Vermächtnis wurde laut einer Aufzeichnung des Hospitals kurz nach Händels Tod, am 14. April 1759, von J. C. Smith jr., dem ebenfalls für Händel tätigen Sohn von J. C. Smith sen., übergeben.<sup>3</sup> Wahrscheinlich hatte Händel seinem Kopisten vor seinem Tod noch detaillierte Anweisungen gegeben.

Das Libretto des dreiteiligen Werks ist eine Kompilation biblischer, überwiegend alttestamentlicher Zitate und kommt ohne freie Dichtung aus. In der Zusammenstellung der Bibelverse wird deutlich, dass Jennens ein Gegner des sogenannten Deismus war, der zu dieser Zeit heftig diskutiert wurde. Im Überblick erkennt man den zentralen Gedanken, der jedem der drei Teile zugrunde liegt. Im ersten Teil ist es die Ankündigung des *Messias*, seine Geburt und die Erfüllung der Weissagungen, der zweite Teil handelt von seinem Leiden, seiner Himmelfahrt und dem Sieg über die Heiden, und der dritte Teil vom Jüngsten Gericht und der Erlösung der Menschheit durch den Auferstandenen.<sup>4</sup> Eine tragende Rolle kommt dabei – neben den Solisten in den Rezitativen und Arien – dem Chor zu.

Händel führte den *Messias* selbst mehrfach auf. Wie in damaliger Zeit üblich, arbeitete er zu späteren Anlässen kleine Änderungen ein. Sie wurden vorgenommen, weil wechselnde Solisten beispielsweise das Umschreiben einer Arie in eine andere Stimmlage erfor-

dernten. Dies lässt sich aus den Namen der Sängerinnen und Sänger ableiten, die Händel in seine Direktionspartitur bei den betreffenden Sätzen eintrug. Sollte Händel andere Gründe für Änderungen in einer Arie gehabt haben, so sind diese leider nicht bekannt. In der vorliegenden Edition werden alle Fassungen mitgeteilt, die Händel selbst verwendete. Einige Fassungen des Autographs sind offensichtlich nie aufgeführt worden.<sup>5</sup>

Wenn man die verfügbaren Quellen durcharbeitet, ist man versucht, eine endgültige Version des *Messias* zu finden. In den meisten Fällen lässt sich ermitteln, wann die unterschiedlichen Fassungen geschrieben wurden. Man kann jedoch keine Aussage darüber treffen, welche Version Händel für die beste hielt. Deshalb haben die Herausgeber entschieden, die Partitur chronologisch anzuordnen. An erster Stelle steht die Fassung des Autographs, die in den meisten Fällen mit derjenigen der Direktionspartitur identisch ist. Weitere Fassungen werden, soweit bekannt, in der Reihenfolge des Kompositionsdatums wiedergegeben. Versionen aus Handschriften, die nach Händels Tod entstanden, werden nicht berücksichtigt. Diese Vorgehensweise vermittelt dem Benutzer einen Überblick über die Entwicklungen, denen das Oratorium unterlag. Informationen darüber, welche Arienfassungen bei den jeweiligen Aufführungen unter Händels Leitung in den Jahren 1742 bis 1754 erklingen sind, lassen sich der Konkordanz auf S. V entnehmen.

Bilthoven, Juni 2008

Jan H. Siemons

## Besetzung von Chor und Orchester

Händels Oratorien waren für einen kleinen Chor und ein kleines Instrumentalensemble komponiert, wurden nach seinem Tod aber in immer größerer Besetzung aufgeführt. So wirkten bei der Aufführung des *Messias* während des Commemoration Festival 1784 in der Westminster Abbey mehr als 500 Personen mit. Die Uraufführung des *Messias* in Dublin am 13. April 1742 unter Händels Leitung erfolgte dagegen mit einem Chor von nur zwanzig Sängern, zusammengesetzt aus dem Dubliner Christ Church Choir und dem St. Patrick's Cathedral Choir. Die sieben Solopartien wurden von Christina Maria Avoglio (Sopran), Susanna Maria Cibber (Alt), William Lamb (Countertenor), Joseph Ward (Alt), James Bailey (Tenor), John Hill (Bass) und John Mason (Bass) gesungen, die fünf letztgenannten Sänger waren Mitglieder des Cathedral Choir und

<sup>1</sup> Vgl. Christopher Hogwood, *Handel*, New York 1995, S. 167.

<sup>2</sup> Vgl. Watkins Shaw, *A textual and historical Companion to Handel's Messiah*, London 1965, <sup>3</sup>1982, S. 53.

<sup>3</sup> Vgl. John Tobin, *Handel's Messiah. A critical account of the manuscript sources and printed editions*, London 1969, S. 2–5.

<sup>4</sup> Vgl. Tassilo Erhardt, *Händels Messiah. Text, Musik, Theologie*, Bad Reichenhall 2007, S. 93ff.

<sup>5</sup> Vgl. Hans Joachim Marx, „Zu den alternativen Fassungen von Händels *Messias*“ in: *Georg Friedrich Händel – ein Lebensinhalt. Gedenkschrift für Bernd Baselt 1934–1993*, Halle 1995, S. 39–58.

sangen auch die Chöre mit. Das Orchester, dessen genaue Besetzung nicht bekannt ist, spielte unter dem Konzertmeister Matthew Dubourg.<sup>6</sup>

1749 wurden in die Direktionspartitur Angaben eingefügt, die bei der Besetzung zwischen ‚con rip(ieno)‘ und ‚senza rip.‘ unterscheiden.<sup>7</sup> Mit anderen Worten: Die Besetzung des Orchesters war inzwischen zu groß geworden, als dass alle Musiker die Solisten hätten begleiten können. Einer Schätzung nach stand Händel 1742 und 1743 ein Orchester mit 5 ersten Geigen, 4–5 zweiten Geigen, 2–3 Bratschen, 2 Violoncelli, 1 Kontrabass, 2 Oboen<sup>8</sup>, 1 Fagott, 2 Trompeten, Pauken, Orgel und Cembalo zur Verfügung. Das Orchester vergrößerte sich im Laufe der Zeit und wurde auch durch Musikliebhaber ergänzt. Wir kennen die Orchesterbesetzung der Aufführung vom 15. Mai 1754 im Foundling Hospital in London: 15 Geigen, 5 Bratschen, 3 Violoncelli, 2 Kontrabässe, 4 Oboen, 4 Fagotte, 2 Hörner<sup>9</sup>, 2 Trompeten, 1 Pauke, 2 Generalbassspieler, außerdem 5 Solisten, 5–6 Knabenstimmen und 13 Chorstimmen. Es ist bemerkenswert, dass der Chor (23–24 Personen einschließlich Solisten) kleiner besetzt war als das Orchester (40 Personen). Bei der Aufführung im Foundling Hospital im Mai 1759 wirkten 35 Orchester- und 23 Chormitglieder mit.

Um der Durchhörbarkeit polyphoner Passagen in Händels *Messias* gerecht zu werden, wird empfohlen, bei einer großen Chor- und Orchesterbesetzung den ‚senza‘- und ‚con ripieno‘-Anweisungen zu folgen. Für den Chor können, z. B. bei Koloraturstellen, sogar noch weitere Abstufungen hinzugefügt werden, um den Chor in unterschiedlicher Besetzung singen zu lassen.<sup>10</sup>

Über die Mitwirkung von Oboen und Fagotte sind wir nur aus dem Stimmenmaterial des Foundling-Hospital-Materials (Quelle C) unterrichtet. Im Autograph (Quelle A) und in Händels Direktionspartitur (Quelle B) gibt es keine Hinweise auf die Besetzung der Holzbläser. Einzige Ausnahme ist der autographe Nachtrag mit der zweiten Fassung des Chores „Their sound is gone out“ (Nr. 35b), wo zwei Systeme für obligate Oboen notiert sind. Dennoch ist es sehr wahrscheinlich, dass Oboen und Fagotte bereits früher von Händel eingesetzt wurden, daher sind nach meiner Einschätzung auch in der „Pifa“ (Nr. 12) (was so viel wie Schalmei bedeutet) Oboen ad libitum hinzuzufügen. Diese Vorgehensweise bietet sich auch für die Orchestertutti von „The trumpet shall sound“ (Nr. 43) an.<sup>11</sup>

## Orgel und Cembalo

Händel macht im *Messias* keine Angaben darüber, wann das Cembalo, die Orgel oder beide Instrumente spielen sollen.<sup>12</sup> Aus Händels Direktionspartitur von *Saul* (1739) wissen wir, dass die Orgel an vollstimmigen Stellen in den Chören mit Aussetzung spielte, und *tasto solo* spielte bei polyphonen Choreinsätzen sowie manchen Accompagnato-Rezitativen, Bassarien und Instrumentalsätzen.<sup>13</sup> Möglicherweise ist das ein Relikt von Händels Gebrauch des Claviorganum.<sup>14</sup> Als Dirigent spielte Händel auf diesem Instrument vor allem dann, wenn er – z. B. bei Arien – nicht dirigieren musste. Sein Assistent spielte auf einem englischen Positiv, das ein Manual besaß und, wie für die englischen Orgeln dieser Zeit typisch, einen nicht allzu lauten Klang hatte. Dieser spezifische Fall kann allerdings wohl nicht als Muster für den *Messias* gelten.<sup>15</sup> Die Verwendung der Tasteninstrumente sollte daher flexibel gehandhabt und nach eigenem Geschmack entschieden werden. Nicht jede Arie muss vom Cembalo begleitet werden, nicht jeder Chor von der Orgel.

## Verzierungen in Händels Musik

Auch im 18. Jahrhundert konnten nicht alle Sängerinnen, Sänger oder Instrumentalisten Verzierungen improvisieren. Selbstverständlich gab und gibt es Ausnahmemusiker, denen das „à l'improviste“ möglich ist, aber wir wissen, dass bereits zur Zeit Händels Sängerinnen und Sänger den Komponisten oder jemand anderen, der dazu begabt war, darum baten, Ornamente, Zusatznoten, Läufe und Vorhalte für sie aufzuschreiben. Max Seiffert veröffentlichte Anfang des 20. Jahrhunderts einige Beispiele hierfür.<sup>16</sup> Auch wenn Seifferts Annahme, diese Beispiele stammten aus Händels Zeit, nicht zutrifft, zeigen sie dennoch sehr schön, wie Händels *Messias* in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufgeführt wurde. Als Beispiel sei die verzierte Version von „He was despised“ (Nr. 20) wiedergegeben.<sup>17</sup>

He was de - spi-sed, de - spi-sed and re-ject - ed,  
re - ject - ed of men

Es ist auffallend, dass in Händels autographe Partitur des *Messias* häufig Verzierungen an Stellen fehlen,<sup>18</sup> wo Zeitgenossen mit Sicherheit Triller und Vorhalte ergänzt haben. In der vorliegenden Edition sind vom Herausgeber ergänzte Triller durch Kleinstich ausgewiesen. Ich stütze mich dabei auf den reich mit Trillern versehe-

<sup>6</sup> Vgl. *Händel-Handbuch*, Band 2, Leipzig 1984, S. 195.  
<sup>7</sup> Für die Aufführung des *Messias* am 23. März 1749 im Covent Garden Theatre hatte Händel ein ungewöhnlich großes Orchester zur Verfügung, da in dieser Spielzeit auch die Uraufführung des Oratoriums *Solomon* stattfand. Vgl. Hans Joachim Marx, wie Anm. 5, S. 47, sowie Watkins Shaw, wie Anm. 2, S. 55–58.  
<sup>8</sup> Siehe hierzu Anm. 11.  
<sup>9</sup> Diese Angabe bleibt rätselhaft, da es keine Hörner im *Messias* gibt. Weil Trompeten und Hörner vielfach von denselben Musikern gespielt wurden, kann es sein, dass zwei zusätzliche Trompeten gemeint waren, z. B. für die Echo-Trompeten in Nr. 15.  
<sup>10</sup> Donald Burrows, „Mr. Harris's Score. A new look at the Matthews manuscript of Handel's *Messias*“ in: *Music & Letters* 86 (2005), S. 560–572. Auf S. 568 wird aus einem Brief von J. C. Smith an Harris vom 11. Oktober 1743 zitiert. Harris hatte sich von dem vollständigen Aufführungsmaterial ein Exemplar ausgeliehen und bat um weitere Exemplare. Smith antwortete: „I shall send to night a first and 2nd violin and a bass book more by the Salisbury coach: there are no more of the singers parts for Mr. Handel had but one done per part.“ Interessant ist, dass Smith das Original schickt und später für Händels nächste Aufführung zurückerbittet. Offensichtlich teilten sich mehrere Sänger und Instrumentalisten das Notenmaterial.  
<sup>11</sup> John Walsh veröffentlichte in der *Eighth Collection of Handel's Overtures* (1743) die Ouverture aus dem *Messias* mit Oboen (vgl. Watkins Shaw, „John Matthews's manuscript of *Messias*“ in: *Music & Letters* 39 (1958), S. 111). Die Partiturbeschrift des *Messias* in der Archbishop Marsh Library, Dublin (Quelle F) weist ebenfalls Oboen auf, u. a. in den Tutti von „The trumpet shall sound“.  
<sup>12</sup> Vgl. aber die Angabe „Org“ im Duett Alto-Alto „How beautiful are the feet“ (Nr. 34b) im Anhang des Autographs. Siehe den Kritischen Bericht.  
<sup>13</sup> Hans Dieter Clausen, *Händels Direktionspartituren (Handexemplare)*, (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 7), Hamburg 1972, S. 61–62.  
<sup>14</sup> Ein Claviorganum ist eine Orgel mit einem darüber liegenden Cembalo mit zwei Manualen. Mit der linken Hand konnte man die Orgel und mit der rechten auf dem Cembalo den Generalbass spielen.  
<sup>15</sup> Clausen (wie Anm. 13) erwähnt noch eine Orgelpartie, die J. C. Smith jr. dem Chor „Sion now her head shall raise“ im Handexemplar von *Judas Maccabaeus* hinzufügte. Ferner gibt es noch die Orgelstimme von Aylesford zum *Messias*, die nach dem Tod Händels geschrieben wurde. Offensichtlich war aber die Orgel als alleiniges Continuoinstrument (ohne Cembalo) bei Händel nicht sehr gebräuchlich.  
<sup>16</sup> Max Seiffert, „Die Verzierung der Sologesänge in Händels *Messias*“ in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 8 (1906/1907), S. 584–615.  
<sup>17</sup> Zit. nach Max Seiffert, wie Anm. 16, S. 591.  
<sup>18</sup> Vgl. John Tobin, *Handel's *Messias*. A critical account of the manuscript sources and printed editions*, London 1969. Tobin hat alle Verzierungen im Autograph gezählt. Er fand insgesamt nur 112 Ornamente, davon 109 Triller und 3 Vorhalte.

nen Klavierauszug von Charles Jennens (ca. 1750)<sup>19</sup> sowie auf die von John Walsh veröffentlichten *Sonatas or Chamber Aires*<sup>20</sup> mit einem normal verzierten „How beautiful are the feet“ (Nr. 34). Die Walsh-Edition der *Six Overtures*<sup>21</sup> enthält u.a. eine mit vielen Verzierungen versehene Version der *Messias*-Ouvertüre.

Im Klavierauszug zur vorliegenden Edition habe ich einfache Verzierungen an Stellen angegeben, wo diese gewöhnlich improvisiert worden sind. Sie sollen aber lediglich als Vorschlag verstanden werden, der nach eigenem Geschmack verändert und ergänzt werden kann. In Da-Capo-Arien werden die Verzierungen des A-Teils erst bei der Wiederholung ausgeführt.

## (Über)punktieren bei Händel

In heutiger Aufführungspraxis barocker Musik von Purcell, Händel, Bach und anderen Zeitgenossen war es lange üblich, bei punktierten Noten ♩ ♪ die zweite Note als Sechzehntelnote oder sogar noch kürzer, also überpunktirt zu spielen. In seiner Monographie zur Interpretation der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts<sup>22</sup> erklärte Arnold Dolmetsch die Überpunktierung gar als verbindlich. Für die rhythmische Ausführung in der „Sinfony“ des *Messias* machte er den folgenden Vorschlag: ♩ ♪ etc.<sup>23</sup> Interpretationen, in denen vergleichbare Notierungen bei „The Lord gave the word“ (Nr. 33) oder bei „Behold the Lamb of God“ (Nr. 19) überpunktirt werden, gibt es immer noch häufig, obwohl dieser Rhythmus den Sängern die Ausführung erschwert.

Meistens werden die Abhandlungen von J. J. Quantz und C. P. E. Bach als Quellen genannt,<sup>24</sup> obwohl sie erst nach 1750 entstanden sind und es sich somit um Quellen aus späterer Zeit handelt. Auch wird behauptet, dass die Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts nicht in der Lage gewesen seien, diejenigen Notenwerte zu notieren, die sie hören wollten. Sie hätten ♩ ♪ geschrieben, aber ♩ ♪ oder sogar ♩ ♪ gemeint. Es lassen sich jedoch genügend Beispiele finden, bei denen es den Komponisten gelungen ist, die gewünschte Punktierung zu notieren. Sechzehntelauftakte oder noch kürzere Notenwerte finden sich u.a. bei André Raisons im *Livre d'Orgue* (1688) oder bei Henry Purcell in seiner Klaviermusik.<sup>25</sup> François Couperin machte in *Le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli* präzise Angaben:



Auch Händel notierte den Rhythmus sehr genau, so z. B. in „I know that my Redeemer liveth“ (Nr. 40):



Man sieht, wie abwechslungsreich er komponierte. Auch in „If God be for us“ (Nr. 46) notierte Händel exakt eine Sechzehntelpause und einen Sechzehntelauftakt.<sup>26</sup>

In den zahlreichen Bearbeitungen der Ouvertüren Händels für Orgel oder Cembalo, die noch zu seinen Lebzeiten veröffentlicht wurden, finden sich unterschiedliche, aber genaue Anweisungen

zur Punktierung. In dem „Handel Miscellaneous“ genannten Manuskript *London RM 18 c1* (ca. 1729)<sup>27</sup> stehen die folgenden Notationen nebeneinander: ♩ ♪ und ♩ ♪. Dieser Sachverhalt lässt sich auch in fast allen gedruckten Ouvertüren der Sammlung *Handel's Sixty Overtures from all his Operas and Oratorios, Set for the Harpsicord or Organ* (Walsh, ca. 1750)<sup>28</sup> beobachten, z. B. in der Ouvertüre zur Oper *Lotario*:



Allerdings gibt es auch Fälle, wo Händels Notation von der seines Kopisten abweicht. In Händels autographe Partitur der Oper *Rinaldo*<sup>29</sup> sind „einfache“ Achtelnoten notiert, während dieselben Noten in der von seinem Kopisten J. C. Smith angefertigten Direktionspartitur (ca. 1717, *London RM 19 d5*) punktiert sind. Terence Best wies darauf hin, dass diese Achtelnoten auch in der Bearbeitung des Werkes für Cembalo (Walsh, ca. 1730) punktiert sind.<sup>30</sup>

Es dürfte deutlich geworden sein, dass es für dieses Problem keine allgemeingültige Lösung gibt. Systematisches Überpunktieren existierte zu Händels Lebzeiten noch nicht und wurde erst danach gebräuchlicher, d. h. es gab sicher unterschiedliche Interpretationen bei Aufführungen desselben Werks, wobei der eine Musiker den notierten Rhythmus veränderte und überpunktierte, und der andere nicht. Was den *Messias* anbelangt, so ist es wichtig, die Quellen aus der Zeit Händels im Auge zu behalten, und nicht die einer späteren Epoche, wie z. B. die Bearbeitungen von William Crotch (1775–1847).<sup>31</sup>

<sup>19</sup> Quelle H, *London RM 19 d1*, leider unvollständig. Vgl. den Kritischen Bericht. Die in dieser Quelle ebenfalls zahlreich enthaltene Generalbassbezeichnung wird in der Streichbassstimme der vorliegenden Edition mitgeteilt.

<sup>20</sup> *Sonatas or Chamber Aires for a German Flute, Violin or Harpsicord Being the most Celebrated Songs & Ariets, Collected out of the late Oratorios & Operas Compos'd by Hr Handel*. Vgl. John Tobin, wie Anm. 18, S. 33.

<sup>21</sup> *Six Overtures fitted for the Harpsicord or Spinnet [...] compos'd by Mr. Handel [...] Eighth Collection*. London (J. Walsh). Vgl. John Tobin, wie Anm. 18, S. 16.

<sup>22</sup> Arnold Dolmetsch, *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries, Revealed by Contemporary Evidence*, London 1915, <sup>2</sup>1946.

<sup>23</sup> Arnold Dolmetsch, wie Anm. 22, S. 63ff.

<sup>24</sup> J. J. Quantz, *Versuch einer Anleitung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752; C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, [Teil 1] Berlin 1753, [Teil 2] Berlin 1762.

<sup>25</sup> Peter Le Huray, *Authenticity in Performance. Eighteenth-Century Case Studies*, Cambridge 1990, S. 67. Genannt wird eine Allemande mit Punktierungen in zwei sehr unterschiedlichen Versionen, aber beide mit Sechzehntelauftakt.

<sup>26</sup> Man vergleiche die Auftakte in den Takten 11, 13, 15–18, 23, 43, 45, 52, 53, 56, 57, 62, 68, 71, 79, 91, 97, 102, 107, 108, 111 mit dem interessanten Rhythmus ♩ ♪ | ♩ ♪ gegenüber denen in den Takten 142, 143, 164, 166, 168, 169, 170, 171, 176 mit dem Rhythmus ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ und achte auf die letzte Achtelnote!

<sup>27</sup> Im Besitz der British Library. 2 Seiten Faksimile in *Early Music* 7 (1979), S. 43.

<sup>28</sup> Faksimile: Dover/New York 1993

<sup>29</sup> Siehe die Abbildung in *Early Music* 5 (1977), S. 322.

<sup>30</sup> Brief von Terence Best (in der Rubrik „Correspondence“) als Reaktion auf die Diskussion zwischen Neumann und Fuller, in: *Early Music* 6 (1978), S. 310. Vgl. Anm. 33.

<sup>31</sup> Die Orgelbearbeitungen des Organisten William Crotch von Händels Ouvertüren und seine Bearbeitung des *Messias* weisen zahlreiche Überpunktierungen auf. Im *Messias* notiert er Überpunktierung nicht nur in der Ouvertüre, sondern auch in „Behold the Lamb of God“ (Nr. 19), „Surely He hath borne our griefs“ (Nr. 21), im Adagio am Ende von „All we, like sheep“ (Nr. 23) und in „The Lord gave the word“ (Nr. 33) (Takte 1+2 sowie 9+10). Auf diese Weise wird der Rhythmus gleichgeschaltet. Mehr über das Überpunktieren nach Händels Tod bei Graham Pont, „French overtures at the keyboard: the Handel tradition“ in: *Early Music* 35 (2007), S. 271–288, und Graham Pont, „Battishill's arrangements of Handel's keyboard Overtures“ in: *Göttinger Händel-Beiträge* 3, Kassel u.a. 1987, S. 139–153.

Selbstverständlich gibt es auch Werke, die im Autograph nicht überpunktirt sind, wohl aber im Erstdruck, z. B. Johann Sebastian Bachs *Ouvertüre nach Französischer Art* in h-Moll (BWV 831).<sup>32</sup> Das ist aber kein Grund dafür, alle Punktierungen in der gesamten Barockliteratur als Überpunktierung auszuführen. In der Diskussion zwischen Frederick Neumann und David Fuller über das Punktieren (beginnend mit Neumanns Artikel „The dotted note and the so-called French style“<sup>33</sup>) stellt Neumann meines Erachtens überzeugend dar, dass Überpunktieren als Regelfall unrichtig ist.

Bevor man einen von Händel notierten Rhythmus verändert, sollte man abwägen, ob diese Änderung wirklich angebracht ist. Bietet sich in einer Arie der eine Takt für eine derartige Vorgehensweise an, muss dies beim nächsten Takt noch lange nicht der Fall sein. Die Quellen geben uns hierzu zwei Hinweise. Zum einen: Unterschiede können durchaus bestehen bleiben. Zum anderen: Es besteht kein Zweifel, dass Händel in der Lage war, in seinen Partituren den Rhythmus so zu notieren, wie er ihn hören wollte.

Noch ein abschließendes Beispiel aus dem *Messias*: Im *Accompagnato* „Thus saith the Lord“ (Nr. 5) kann man das Überpunktieren verteidigen (das *Accompagnato* der Streicher beginnt dann mit einer Sechzehntel- statt einer Achtelnote) – aber entspricht es der Musik?



Sehen wir uns den nuancierten Rhythmus mit dem Gegensatz zwischen Sänger und Streichern in Takt 3 genauer an. Wer sollte hier ernsthaft auf die Idee kommen, den Rhythmus des Bassosolos zu verändern? Er wäre dann: ♩. Händel wählte diese Version für die Streicher, aber nicht für das Basssolo. Streicher und Bass haben also verschiedene Rhythmen, und es wäre gefährlich, automatisch anzunehmen, dass alle Zeitgenossen Händels diesen Rhythmus immer angepasst hätten. Daher plädiere ich dafür, diese Differenz zu respektieren und Überpunktierungen sparsam anzuwenden, nämlich nur an Stellen, wo der Komponist oder der Kopist eindeutig vergessen hat, die exakte Länge der punktierten Note zu notieren, oder – noch wichtiger – bei der Note danach! Ich würde vorschlagen, z. B. in der „Sinfony“ des *Messias* oder im Chor „Surely He hath borne our griefs“ (Nr. 21) die Noten nach den punktierten Noten eine Spur hinauszuzögern, aber auch nur, um ein zu metronomisches Spiel zu vermeiden.<sup>34</sup>

Für die Bereitstellung von Mikrofilmen danken die Herausgeber allen beteiligten Bibliotheken und ihren Mitarbeitern, vor allem der British Library, London. Unser besonderer Dank geht an Hans Joachim Marx, Hamburg, der freundlicherweise die Konkordanz auf Seite V für unsere Ausgabe zur Verfügung stellte und uns mit Informationen und persönlichen Auskünften zur Datierung der Arienfassungen behilflich war.

Bussum, Juni 2008

Ton Koopman

## Zur Revision des deutschen Textes

Als Händels *Messias* in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in Deutschland bekannt wurde, war es selbstverständlich, dass für die Aufführungen in Hamburg, Schwerin, Leipzig und anderen Orten der englische Text ins Deutsche übertragen wurde. Keine Geringeren als Friedrich Gottlieb Klopstock, Johann Gottfried Herder und Johann Adam Hiller übernahmen diese Aufgabe. Herders Übersetzung blieb ganz nah am englischen Text, während sich Klopstock um eine plastische deutsche Sprache bemühte, die sich zum Teil vom Bibeltext entfernte. Hiller hingegen unterlegte der Musik den Bibeltext nach der Übersetzung Luthers nahezu wörtlich. Das war ihm nur möglich, weil er die Rezitative und Arien des *Messias* in ihrer rhythmischen und melodischen Gestalt eingreifend veränderte. Ein solches Vorgehen kam für die Gesamtausgabe der Werke Händels durch Friedrich Chrysander, die Hallische Händelausgabe und die Ausgabe des *Messias* im Verlag Peters nicht in Frage. Für jede dieser Editionen wurde der deutsche Text neu bearbeitet, unter Beibehaltung gelungener und fest eingebürgelter Formulierungen der älteren Übersetzungen.

Auch die vorliegende Revision des deutschen Textes greift auf ältere Vorbilder zurück, unter denen vor allem die Fassungen von Friedrich Gottlieb Klopstock (um 1775) und Konrad Ameln (1965) zu nennen sind. Ziel der neuen Textfassung ist es, den Bibeltext in der Fassung der Lutherbibel von 1984 noch deutlicher zur Geltung zu bringen und auf nichtbiblische Formulierungen, die sich der Aufklärung oder dem „Humanismus“ des 20. Jahrhunderts verdanken, zu verzichten.

Händels Deklamation des Textes ist, gerade wenn sie auf den ersten Blick sperrig erscheint, Teil seiner Ausdruckskunst und sollte in der Übersetzung nicht geglättet werden. Das Deutsche hat in der Regel mehr Konsonanten und häufig auch mehr Silben als das Englische: so wird aus englisch „glad tidings“ deutsch „Frohbotenschaft“. Dennoch bemüht sich die vorliegende Revision um einen sangbaren Text, der die Sänger anregen soll, Händels *Messias* im Interesse der Zuhörer auch gerne auf deutsch zu singen.

Hamburg, Mai 2007

Magda Marx-Weber

<sup>32</sup> Es existieren zwei Versionen dieses Werkes: das Autograph BWV 831a (c-Moll) ist nicht überpunktirt, der Erstdruck BWV 831 (h-Moll) aus der *Clavierübung II* ist überpunktirt.

<sup>33</sup> *Early Music* 5 (1977), S. 310–324. Die Debatte wurde 1977–1979 in der Zeitschrift *Early Music* ausgetragen. Fuller war für das Überpunktieren, Neumann dagegen. Neumanns Artikel war 1965 in der *Revue de Musicologie* auf Französisch erschienen, zu einem Zeitpunkt, als die Thematik bereits heftig diskutiert wurde.

<sup>34</sup> Vgl. Michel L'Affillard, *Principes très faciles pour bien apprendre la musique*, Paris 1694, S. 30, und Étienne Loulié, *Éléments ou principes de musique*, Paris 1696, S. 16.