

Mitteilungen



Freundes- und Förderkreis
des Händel-Hauses
zu Halle e.V.

2/2016

WERDEN SIE MITGLIED

Der »Freundes- und Förderkreis des Händel-Hauses zu Halle e.V.« unterstützt die Arbeit der Stiftung Händel-Haus ideell und finanziell in allen Belangen, die im Zusammenhang mit dem Geburtshaus von Georg Friedrich Händel stehen. Dazu gehören die Aufgaben als Musik- und Instrumentenmuseum, die Pflege der Musik des Meisters mit Konzerten und Veranstaltungen, die Erhaltung des Hauses selbst, die Händel-Forschung und die Forschung zur regionalen Musikgeschichte.

Wenn Sie unsere Arbeit unterstützen wollen, werden Sie Mitglied unseres Freundes- und Förderkreises. Der Mitgliedsbeitrag beträgt € 25.00 für Einzelpersonen und € 30.00 für Familien im Jahr.

Das Aufnahmeformular erhalten Sie in unserer Geschäftsstelle im Händel-Haus oder Sie finden dieses unter [www.haendelhaus.de/Freundes- und Förderkreis/Mitgliedschaft](http://www.haendelhaus.de/Freundes-und-Foerdkreis/Mitgliedschaft).

Inhalt

- 5 Editorial
- 6 Interview mit dem Geschäftsführenden Vorstand der Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung und Direktor des Mendelssohn-Hauses Leipzig, Herrn Jürgen Ernst
- 11 Annette Landgraf,
Der Weg vom Frühdruck zur Hallischen Händel-Ausgabe – Geschichte und Gegenwart der Händel-Editionen
- 20 Stephan Blaut,
Zur Problematik der verschiedenen Fassungen von Händels größeren Vokalwerken
- 27 Teresa Ramer-Wünsche,
Zur Kompositionsweise und Rekonstruktion der Fassungen von Händels Serenata *Parnasso in festa*
- 37 Manfred Rätzer,
Spitzenreiter
- 40 Das Händelfestspielorchester Halle informiert
- 42 Gert Richter,
»Freunde musizieren für Freunde«
– Gedanken zum Konzert der Reihe am 5. Mai 2016
- 45 Händel-Bildnis im Händel-Haus
- 46 Jürgen Stolzenberg,
Prominenter Besuch im Händel-Haus zu Halle – Der Pianist Sir András Schiff zu Gast
- 48 Bernd Koska,
»Ich hab einen guten Kampf gekämpft« – Eine neuentdeckte Trauermusik von Reinhard Keiser
- 52 Andreas Porsche und Heide Lore Rathgen,
Die Geschichte des Carl-Loewe-Denkmal in Löbejün – Eine interessante Finanzierung
- 56 Bernhard Prokein,
Jacob Simon – Trompetenbauer und Puppenspieler
- 60 Wir trauern um unsere Mitglieder
- 61 Nachrichten aus dem Freundeskreis
- 62 Elisabeth Angermeier und Hans-Christian Ackermann,
Glosse: G. F. H. als Saubermann
- 64 Vorstandsmitglied Anne Schumann im Konzert und auf CD
- 65 Autoren
- 66 Hinweise für Autoren & Cartoon
- 67 Impressum



Gemeinsam genießen. Made by

Dorint

Charlottenhof
Halle (Saale)

Großer Familienlunch

jeden Sonntag von 12.00 - 15.00 Uhr.

Genießen Sie mit der ganzen Familie einen erholsamen Sonntag und schlemmen Sie nach Herzenslust von unserem vielseitigen **Dorint Familien-Büfett**. Dieses beinhaltet auch Tee- und Kaffeespezialitäten.

Preise

Pro Person	33,50 €
Kinder bis 6 Jahre	kostenfrei
Von 7 bis 12 Jahre	16,00 €
Ab 65 Jahre	28,00 €



Dorint
Charlottenhof Halle (Saale)
Dorotheenstraße 12
06108 Halle (Saale)

Tel.: +49 345 2923-550
Fax: +49 345 2923-100
Mail: info.halle-charlottenhof@dorint.com
www.dorint.com/halle

Sie werden wiederkommen.



friederike dudda | geigenbau

Inh. Friederike Rackwitz · Barfüßerstraße 9 · 06108 Halle · Tel. 0345.52.50.98.49 · www.friederike-dudda.de

Editorial

Händel-Freunde können 2017 zweier besonderer Ereignisse gedenken: 275 Jahre zuvor wurde das Oratorium *Messiah* zum ersten Mal aufgeführt, und vor 75 Jahren nahm sich der große österreichische Dichter Stefan Zweig (1881–1942) das Leben.

Zweig hegte große Bewunderung für Händel und dessen »Botschaft«, und er schenkte uns mit *Georg Friedrich Händels Auferstehung* eine bewegende Prosadichtung. War es Zufall, dass er an einem 23. Februar, dem Geburtstag des Komponisten, Suizid beging? – Das war 1942. Kurz zuvor hatte er seiner großen Enttäuschung über die damalige Situation u. a. mit den Worten Ausdruck verliehen: »... die eigentliche Heimat, die mein Herz sich erwählt, Europa, ist mir verloren ...«, und in seinem Abschiedsbrief heißt es: »Ich grüße alle meine Freunde! Mögen sie die Morgenröte noch sehen nach der langen Nacht!«

Nach den Schrecken des 2. Weltkrieges glaubten wir, diese Morgenröte erleben zu dürfen. Und nach 1989 fiel ein heller Schein der Hoffnung auf ein zukünftig einiges Europa, in dem die Menschen in Freiheit, Frieden und Geborgenheit leben könnten. – War dies ein Trugbild nur?

Wie stellt sich Europa heute dar? Erlangen die verbalen, teilweise apodiktisch anmutenden Bekenntnisse zu »gemeinsamen Werten«, zu »Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit«, also zu unveräußerlichen Menschenrechten und Solidarität, lediglich in »Sonntagsreden« eine scheinbare Realität? Wird unser gemeinsames kulturelles Erbe stark genug sein, wieder eine gemeinsame Sprache zu finden; oder katapultieren uns nationale Egoismen zurück ins 19. Jahrhundert sowie populistische Versprechen einfacher Lösungen unserer zunehmend komplexen Probleme wieder in totalitäre Staatsstrukturen? – Skepsis ist sicherlich angebracht, aber dürfen wir uns Resignation erlauben?

Wir sollten die genannten Gedenktage nutzen und es als Aufgabe empfinden, aktiv an Händel zu erinnern. Erfahrungsgemäß gelingt es leicht, die Menschen mit Händels Musik und speziell mit seinem Oratorium *Messiah* positiv emotional anzurühren und sie vielleicht auch »besser zu machen«, wie es nach der Überlieferung Händels Intentionen entsprach. Allerdings sind dazu Anstrengungen notwendig, möglichst vielen europäischen Bürgern eine voraussetzende kulturelle Bildung zu ermöglichen. Dies wäre u. a. ein treffliches Argument für eine Stärkung des schulischen Musikunterrichtes sowie eine auskömmliche öffentliche Kulturförderung, die auch sozial verträgliche Eintrittspreise ermöglicht.

In diesem Sinne sei der halleschen Händel-Pflege weiterhin Erfolg gewünscht!

Edwin Werner



Interview mit dem Geschäftsführenden Vorstand der Felix-Mendelsohn-Bartholdy-Stiftung und Direktor des Mendelssohn-Hauses Leipzig, Herrn Jürgen Ernst



Herr Ernst, Sie sind sowohl Geschäftsführender Vorstand der Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung als auch Direktor des Mendelssohn-Hauses zu Leipzig. Sind das wirklich zwei verschiedene Aufgabenbereiche?

Ja, die Stiftung ist als juristische Person Trägerin des Museums, und so für den Haushalt, die Vermögensverwaltung, die Personalhoheit, die inhaltliche Ausrichtung der Stiftungsarbeit etc. zuständig. Diese Aufgaben verantwortet der Geschäftsführende Vorstand der Stiftung nach Maßgabe und in Zusammenarbeit mit dem Stiftungsrat. Der Direktor des Mendelssohn-Hauses ist im operativen Tun, in den musealen, wissenschaftlichen und künstlerischen Bereichen verantwortlich. Das könnten auch gut zwei Personen sein, in der Stiftung und im Mendelssohn-Haus gibt es aber eine Vielzahl von Tätigkeiten, die wir gebündelt haben: so ist die Leiterin des Museums auch die Leiterin der musikwissenschaftlichen Abteilung, die Leiterin des Konzert- und Veranstaltungsbüros ist gleichzeitig für die Öffentlichkeitsarbeit zuständig und die Leiterin der Buchhaltung managt auch gleichzeitig die Hausverwaltung

und Materialwirtschaft. Ich will nicht verhehlen, dass das für alle Beteiligten zuweilen sehr anstrengend ist, es aber andererseits einen höchst effizienten und reibungsarmen Betrieb ermöglicht. Ursprünglich waren natürlich finanzielle Pressionen Ursache für diese Struktur.

Wie wird man Direktor des Mendelssohn-Hauses, welche Voraussetzungen sind für eine solche Aufgabe zu erfüllen?

Zuerst einmal, wenn man von Kurt Masur in dessen Eigenschaft als Vorstandsvorsitzender des für die Rettung des Mendelssohn-Hauses gegründeten Vereins für diese Aufgabe ausgewählt wurde. Gefragt war ein Kulturmanager, der sowohl die bauliche Rettung des Hauses, als auch den Ausbau, die Einrichtung des Museums und dessen museale, wissenschaftliche und künstlerische Ausrichtung verantworten konnte. Dieses wahrlich breit gefächerte Aufgabengebiet kam mir insoweit entgegen, weil ich über eine abgeschlossene ingenieurwissenschaftliche Ausbildung und auch über eine breite Bildung im Bereich Musikgeschichte und Kulturmanagement verfüge.

Auf Anregung des damaligen Gewandhauskapellmeisters Kurt Masur wurde 1991 ein Verein mit dem Ziel der Erhaltung des Wohnhauses von Felix Mendelssohn Bartholdy in der Leipziger Goldschmidtstraße und zur Einrichtung eines Museums gegründet. Sie sind seit der Eröffnung des Museums 1997 sein Direktor. Welche Aufgabe hat das Museum?

Das Mendelssohn-Haus ist die einzige bauliche erhalten gebliebene Privatadresse und der Sterbeort des Komponisten, Musikers, Europäers par excellence und Mittlers zwischen den Religionen. Es ist das Kompetenzzentrum für die Bewahrung und Verbreitung des Erbes dieses in jeder Hinsicht außergewöhnlichen Menschen.

Der Stiftung, die 2012 aus dem 1991 gegründeten Verein hervorging, stand kein Geringerer als Kurt Masur erst als Vorstandsvorsitzender und dann als Präsident vor. Sein Tod war für die gesamte Musikwelt ein großer Verlust. Kann die Stiftung ganz in seinem Sinne weiterarbeiten oder ergeben sich nun konzeptionelle Änderungen?

Tatsächlich hat Kurt Masur unsere Arbeit über 25 Jahre hinweg geprägt. Natürlich wird sein Vermächtnis hier unverrückbar Fundament unseres Wirkens bleiben, obgleich seine Strahlkraft und sein vorwärts drängender Geist uns sehr fehlen. Menschlich ist sein Verlust allerdings nicht ersetzbar.

Ihnen steht eine »Internationale Gesellschaft zur Förderung des Mendelssohn-Hauses« zur Seite.

Ist diese Förderung vordergründig eine finanzielle Unterstützung?

Natürlich gelten Fördervereine heute immer dann als besonders erfolgreich, wenn sie möglichst große Summen an Fördergeldern akquirieren können. Ich bin aber unbeirrt der Meinung, dass sie auch für die Kernaufgaben unserer Arbeit, die Bewahrung und Verbreitung des Erbes von Felix Mendelssohn Bartholdy, durch Veranstaltungen, Lobbyarbeit etc. viel beitragen können.

Gibt es eine strukturierte Zusammenarbeit zwischen dem Mendelssohn-Haus und dieser Fördergesellschaft?

Ja, die gibt es, allerdings muss sich die Arbeit der Gesellschaft erst noch nachhaltig festigen, weil sie durch den Betriebsübergang des Hauses und des Museums an die Stiftung eine gänzlich neue Struktur und ein neues Selbstverständnis erfahren hat. Aber wir denken, dass wir das in den kommenden Jahren erfolgreich gestalten werden.

Im vergangenen Jahr haben Mitglieder unseres »Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle« das Mendelssohn-Haus besucht. Wir alle waren stark beeindruckt von der Präsentation der Exponate zu Leben und Werk des Komponisten. Sie haben uns zugleich einen eindrucksvollen Einblick in das reiche Musikleben der Stadt Leipzig in Vergangenheit und Gegenwart gegeben. Versteht sich das Mendelssohn-Haus auch als »Spielstätte«?

Die Leitidee Kurt Masurs für die Errichtung und den Betrieb des



Mendelssohn-Hauses war die Schaffung eines lebendigen Museums, das den vormaligen Bewohner museal, vor allem aber mit dem ehrt, was ihm am allerwichtigsten in seinem Leben war – mit Musik! So gibt es an den verschiedensten Orten im Ensemble Mendelssohn-Haus tatsächlich im Jahr weit über 100 Veranstaltungen, aber es bleibt immer ein Museum. So finden z. B. die allsonntäglichen Matineekonzerte im Musiksalon des Museums statt.

Leipzig ist bekanntermaßen eine Musikstadt von Weltgeltung mit zahlreichen (musik-) wissenschaftlichen und künstlerischen Institutionen. Wie gestaltet sich die Zusammenarbeit beispielsweise zwischen Mendelssohn-Haus und dem Gewandhaus, dessen berühmter Kapellmeister Mendelssohn Bartholdy war, und der Leipziger Hochschule für Musik und Theater, die seinen Namen trägt?

Die Zusammenarbeit gestaltet sich in der Tat sehr vielfältig: Die Mendelssohn-Stiftung und das Gewandhaus kooperieren bei den Mendelssohn-Festtagen, wir spielen unsere Abschlusskonzerte für Meisterklassen im Gewandhaus, nicht zu vergessen die Preisverleihungen für den Internationalen Mendelssohn-Preis! Aus der Hochschule kommen die besten Absolventen zu den Sonntagskonzerten ins Mendelssohn-Haus. Das sind wunderbare und attraktive, gemeinschaftliche Aktivitäten.

Gibt es ein »Leipziger Netz« der zahlreichen Musikmuseen?

Es gibt vor allem ein darüber hinausgehendes Netz der Musikermuseen, nämlich die Arbeitsgemeinschaft der Musikermuseen Deutschlands. Natürlich arbeiten wir da, wo es Sinn ergibt, auch in Leipzig zusammen, andererseits darf man aber nicht negieren, dass auch Kultureinrichtungen Wettbewerber um die Aufmerksamkeit und Gunst der Besucher sind.

Sie sind einer der beiden Sprecher der Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikermuseen, die die Aktivitäten dieser Einrichtungen koordinieren will. Gibt es eine Zusammenarbeit mit der Stiftung Händel-Haus Halle?

Ja, ich habe ein langjähriges, sehr gutes Verhältnis zu Clemens Birnbaum, dem Direktor der Stiftung Händel-Haus. Daraus ergab sich bereits vom 27. Juni 2014 bis 4. Januar 2015 eine gemeinsame Ausstellung zu »Johann Friedrich Reichardt und Felix Mendelssohn Bartholdy im Spiegel des romantischen Salons«. Sicherlich werden wir in Zukunft dazu neue Ideen entwickeln.

Welche Aktivitäten der Mendelssohn-Stiftung bzw. des Mendelssohn-Hauses tragen dazu bei, das Wissen um den großen Komponisten national und international zu vertiefen?

Hierzu gäbe es viel zu sagen, vielleicht dazu einige Beispiele: Wir veranstalten internationale Meisterkurse, ein jährliches Konzert in der Residenz des deutschen Botschafters in Paris,

Ausstellungen und Vorträge in der Schweiz oder in Japan, gemeinsame Konzerte in England. Wir waren auch schon mit Ausstellungen und Konzerten in Tokio, New York, Kaliningrad und anderen Städten.

Gerade eben ist das Sommerprogramm der Meisterkurse der Internationalen Mendelssohn-Akademie zu Ende gegangen. Welche Resonanz hatte dieses Angebot der Mendelssohn-Stiftung?

Wie in jedem Jahr haben wir wieder eine großartige Erfolgsbilanz ziehen können, weil nicht nur Leipziger Akademisten an den Kursen teilnehmen, auch viele internationale Künstler reisen an, um z. B. von Prof. Schreier mehr über die Liedgestaltung bei Schumann oder Mendelssohn zu lernen. Und als Besucher begrüßen wir ebenfalls nicht nur die Leipziger, sondern die Kurse ziehen immer auch Besucher aus der Region, aus Deutschland und dem Ausland an.

Die Etablierung zahlreicher Mendelssohn-Bartholdy-Vereine oder -Gesellschaften ist auch der Initiative der Mendelssohn-Stiftung oder dem Mendelssohn-Haus zu danken. Gibt es eine internationale Zusammenarbeit zwischen diesen Institutionen?

Auch das ist ein weites Feld: Wir haben u. a. geholfen, die Mendelssohn-Musikwoche in Wengen oder die Mendelssohnstage in Aarau, beide in der von Mendelssohn geliebten Schweiz gelegen, zu etablieren. Die Stiftung arbeitet seit vielen Jahren sehr

engagiert mit ihren von Frau Tomoko Masur in den USA und in Japan gegründeten Tochtergesellschaften zusammen. Mit unseren Partnergesellschaften in der Schweiz, in Großbritannien und Frankreich kooperieren wir seit Beginn unserer Aktivitäten. Da gibt es zum Beispiel intensive Stipendiatenaustausche zu den unterschiedlichen Meisterkursen der Internationalen Mendelssohn-Akademie, bis hin zu Konzerten und gemeinsamen Mitgliederreisen der Gesellschaften zu den Wirkungsstätten und Wohnorten Felix Mendelssohn Bartholdys.

Wie wird die wissenschaftliche Arbeit zur Erschließung und Verbreitung des Werkes von Felix Mendelssohn Bartholdy durch die Mendelssohn-Stiftung gefördert?

Wir haben das große Glück, dass in Leipzig die Mendelssohn-Gesamtausgabe an der Sächsischen Akademie der Wissenschaften angesiedelt ist. So haben wir neben unseren eigenen wissenschaftlichen Arbeiten, die sich u. a. in unterschiedlichen Publikationen, CD-Produktionen und weltweiten Vorträgen unserer Mitarbeiter dokumentieren, die große Freude, eine wunderbare Zusammenarbeit mit der Leipziger Mendelssohn-Gesamtausgabe pflegen zu dürfen, dem führenden wissenschaftlichen Zentrum für das Werk Felix Mendelssohn Bartholdys, das in unmittelbarer Nachbarschaft liegt. So haben wir beispielsweise die Edition des in unserem Hause komponierten Oratoriums »Elias« und weitere Publikationen



der Gesamtausgabe finanziell gefördert. Andererseits partizipieren wir stets von den neuesten wissenschaftlichen Erkenntnissen unserer Kollegen bei der Gesamtausgabe.

Im Mendelssohn-Haus wurde die Dauerausstellung vor nicht langer Zeit nach neuesten museologischen Aspekten umgestaltet. Welche Vorhaben in der nächsten Zeit liegen Ihnen nun besonders am Herzen?

Das Leben und Werk Felix Mendelssohn Bartholdys ist wegen des besonderen Verhältnisses der Geschwister ohne einen Bezug zu seiner Schwester Fanny nicht vollständig darstellbar. Zur 20-jährigen Wiederkehr der Eröffnung des Mendelssohn-Hauses am 4. November 2017 hoffe ich, dass wir die Dauerausstellung im Haus endlich

fertigstellen können, indem wir den lange geplanten Bereich für Fanny Hensel ausbauen und gestalten können. Damit wäre dann die Vision, die Kurt Masur bereits in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts verfolgt hat, endlich Realität.

Herr Direktor Ernst, wir danken Ihnen für das Gespräch und wünschen Ihnen, der Stiftung und dem Mendelssohn-Haus weiter gute Erfolge, gutes Gelingen der zahlreichen Vorhaben und Ihnen gute Gesundheit und unverändert Freude bei Ihrer verdienstvollen Tätigkeit als Vorstand der Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung und Direktor des Mendelssohn-Hauses.

Der Weg vom Frühdruck zur Hallischen Händel-Ausgabe – Geschichte und Gegenwart der Händel-Editionen*

Annette Landgraf



I. Frühe Drucke

Kompositionen von Georg Friedrich Händel wurden bereits zu seinen Lebzeiten in Großbritannien veröffentlicht. Die meisten seiner Werke für die Londoner Theater wurden von John und Joseph Hare, gelegentlich von John Cluer, Richard Meares und Benjamin Cooke herausgebracht (Abb. 1).

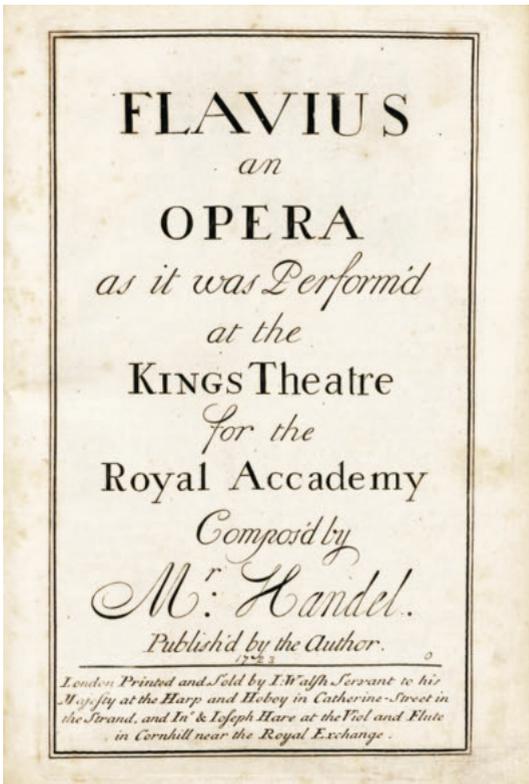


Abb. 1: Titelblatt des Erstdruckes der Oper Flavius, Walsh 1723
Die vorliegende Erstausgabe erschien bereits gut zwei Monate nach der Uraufführung im Verlag von John Walsh d. Ä. in Zusammenarbeit mit John und Joseph Hare. Hinter dem Titelblatt ist der Abdruck eines königlichen Privilegs eingefügt, das Händel die alleinigen Druck- und Vertriebsrechte an seinen Werken zusichert. (Eigentum des Landes Sachsen-Anhalt – im Besitz der Stiftung Händel-Haus X 69-1)

* Dieser Text basiert auf einem Vortrag, den die Autorin am 30. September 2015 in Halle (Saale) auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung gehalten hat.

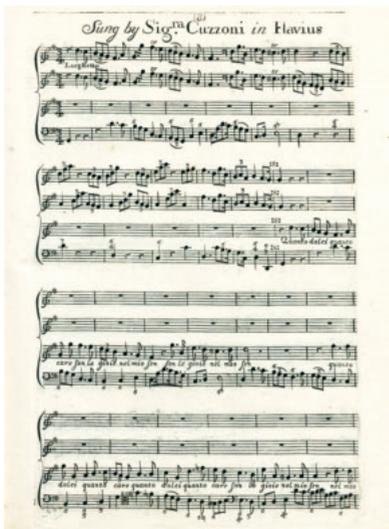


Abb. 4: Arie »Quanto dolci« aus Flavio, gesungen von Francesca Cuzzoni (Eigentum des Landes Sachsen-Anhalt - im Besitz der Stiftung Händel-Haus X 69-t)

Außerdem kamen nach 1783 einige der Werke bei Harrison & Co. heraus (jedoch keine Opern), die Partituren wurden angekündigt als »Corrected by Dr. Arnold«. Die frühen Ausgaben von Händels Opern und Oratorien, die gewöhnlich schon kurz nach der Aufführung erschienen, enthielten in der Regel die Ouverture, die Arien und die Duette. Rezitative, Chor- und weitere Instrumentalsätze waren nicht enthalten. In den meisten Fällen wurde die Partitur auf ein bis zwei Oberstimmen und bezifferten Bass reduziert. Sie geben auch Auskunft über die jeweiligen Sänger (Abb. 4).

Orchesterwerke wurden meist als Stimmensätze publiziert, außerdem gab es Sammlungen populärer Arien für Tasteninstrumente und für Flöte, Oboe oder Violine mit Basso continuo (Abb. 5).

Abb. 5: Solos for a German flute a hoboy or violin with a thorough bass for the harpsicord or bass violin [...] Part the 5th [...] No. 393. London: Walsh, [ca. 1733]. 24 S. (Stiftung Händel-Haus IIC 120-t)

Die frühen Drucke dienen der Hallischen Händel-Ausgabe (HHA) als sekundäre Quellen.

II. Unternehmen Gesamtausgabe

Die Arnold-Ausgabe

Der erste, der überhaupt das Unternehmen einer musikalischen Gesamtausgabe plante, war der Brite Samuel Arnold. Zwischen 1787 und 1797 gab er auf Subskriptionsbasis 180 Lieferungen zu je 48 Seiten heraus. Es war eine praktische Ausgabe ohne Vorwort oder Kritischen Bericht, basierend auf frühen Drucken, Abschriften und Autographen. Manche Quellen, zu denen er Zugang hatte, sind heute verschollen. Die Ausgabe enthielt alle großen und einige kleinere Chorwerke und fünf Opern: *Agrippina*, *Teseo*, *Giulio Cesare*, *Sosarme* und die dritte Fassung von *Il pastor fido*. Sie wurde wegen des Mangels an Subskribenten nie zu Ende gebracht. Arnold war sich der Fehlerhaftigkeit seiner Ausgabe bewusst, starb jedoch, bevor er sie revidieren konnte (Abb. 6).



Abb. 6: Arnold's edition, no. 24 [1788]

Die Schaum-Ausgabe

In Deutschland begann Johann Otto Heinrich Schaum 1822 mit einer Gesamtausgabe auf der Basis von Arnold mit unterlegtem deutschen Text und einer Begleitung für Klavier oder Orgel. Bis 1825 publizierte er vier Bände mit Anthems und gab dann auf (Abb. 7).

G. F. HÄNDEL'S
WERKE
in vollständigen Original-Partitur
 mit
 untergelegtem deutschen Texte
 herausgegeben
 UND
 Seiner Majestät dem König von Preussen
FRIEDRICH WILHELM III
allerunterthänigst zugewidmet
 VON
J. O. H. Schaum.
BAND II
Eigentum des Verlegers.
BERLIN
bei C. H. G. Christiani.

✠

Allegro.

OBOE

VIOLINI *Allegro.*

SOPRANI

ALTI

TENORI

BASSI

PIANO-FORTE
 ORGANO
 CON
 BASSO FONDAM: *Allegro.*

Violonci T. 1. B.

Wenn auch wider mich, wenn auch wider mich ein Heer sich rüset,
 Wenn auch wider mich ein Heer sich rüset, wenn auch wider mich ein Heer sich rüset,
 Wenn auch wider mich ein Heer sich rüset, sich rü- stet, ein Heer sich rüset,
 Wenn auch wider mich ein Heer sich rüset, wenn auch wider mich ein Heer sich rüset,
 Wenn auch wider mich, wenn auch wider mich ein Heer sich rüset,

Abb. 7: J. O. H. Schaum, Psalmen

Die Ausgabe der Handel Society

Die 1843 von Tommaso Rovedino gegründete English Handel Society startete eine neue Gesamtausgabe, ebenfalls auf Subskriptionsbasis, musste jedoch 1858 nach 16 Bänden ebenfalls aus Mangel an Subskribenten aufgeben. Die Partituren waren sowohl für Amateure als auch Berufsmusiker gedacht. Diesmal wurden Händels Autographen als Quellen benutzt, und man strebte eine sorgfältige Kollationierung der Quellen aller existierenden Fassungen an. Der Notentext wurde moderat an den Geschmack des 19. Jahrhunderts angepasst, und die Bände waren mit einer Klavierstimme ausgestattet, *Israel in Egypt* zusätzlich mit einer Orgelstimme von Felix Mendelssohn Bartholdy. Die Bände enthielten ein Vorwort mit einer Einführung in die Werkgeschichte und einer kurzen Erläuterung der Editionsprinzipien sowie ein Libretto (Abb. 8).



Abb. 8: Handel Society, *Acis and Galatea* (vol. 7; 1846/7), Hg. W. S. Bennett

Die Chrysander-Ausgabe

Von 1858–1894 edierte Friedrich Chrysander die 100-bändige Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft, die zusätzlich auch in England unter dem Titel »The Works of G. F. Handel« erschien (Abb. 9). Händel war im 19. Jahrhundert vornehmlich als Oratorienkomponist bekannt, und es herrschte eine große Nachfrage nach gedruckten Werken. Chrysanders Bände enthielten ein Libretto mit deutscher Übersetzung, zusätzlich wurde ein Klavierauszug abgedruckt, der Text erschien in der Originalsprache und in Deutsch. Meist gab es ein kurzes Vorwort und gelegentlich einige Angaben zu den Lesarten.

Chrysanders Notentext ist größtenteils sehr akkurat, doch er fügte die verschiedenen Fassungen von musikalischen Sätzen als A-, B- und C-Versionen ein, ohne deren Fassungskontext zu erklären. Außerdem machte er seine editorischen Eingriffe nicht kenntlich. Chrysander benutzte Händels Direktionspartituren als Primärquelle, weil sie vom Komponisten für seine Aufführungen verwendet worden waren. Nur dann, wenn keine Direktionspartitur existierte, legte er seiner Edition das Autograph zugrunde. In der modernen Editionspraxis dient normalerweise das Autograph als Primärquelle. Chrysander verglich die meisten Autographe und kannte wichtige Abschriften und Drucke. Seine Ausgabe machte Händels Musik dem praktischen Gebrauch allgemein zugänglich, und sie wird auch heute noch benutzt, wenn kein Band der Hallischen Händel-Ausgabe vorliegt.

The image shows two pages from a musical score. The left page is the title page, featuring a decorative border and the following text: **G. F. Händel's Werke.**, **Lieferung XVI.**, **Israel in Aegypten.**, **Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft.**, **Krippig,** **Hild und Druck von Breitkopf & Härtel.** The right page is the beginning of the musical score for **EXODUS. DER AUSZUG.** It includes parts for **TENORE** (Tenor), **Continuo**, **Violino I.**, **Violino II.**, **Viola.**, **ALTO I.**, **Organo solo.**, and **Pianoforte.** The score includes lyrics in German and English, such as "Now there a voice was heard, which knew not his name, and he set out to find a way, and he went out of Egypt, from the city of Ramesses." The tempo marking **Largo.** is present.

Abb. 9: Ausgabe von Friedrich Chrysander, Bd. 16, Leipzig 1863

Die Hallische Händel-Ausgabe

1935 hatte Jacob Maurice Coopersmith angeregt, die Chrysander Ausgabe zu verbessern. Einer seiner Vorschläge war die Publikation der neu entdeckten Musik Händels, die Korrektur der existierenden Bände und die Hinzufügung eines gründlichen Revisionsberichts.

1940 hatte der Gründer des Bärenreiter-Verlags Karl Vötterle die Idee zu einer ergänzenden Ausgabe für die Hausmusik, und aufgrund seiner Initiative wurde 1943 mit der Stadt Halle der Vertrag für die Hallische Händel-Ausgabe geschlossen, die jedoch in ihrer ursprünglich geplanten Form wegen des



Zweiten Weltkrieges nicht erschien. Dieser Vertrag allerdings und die ursprünglichen, inzwischen veralteten Planungen waren quasi die Keimzelle der Hallischen Händel-Ausgabe. 1952, nach dem Auslaufen des alten Vertrags, muss ein neuer Vertrag mit Bärenreiter geschlossen worden sein, jedoch unter Beibehaltung der ursprünglichen Pläne. 1955 wurde die Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft gegründet. Eines ihrer Ziele war die Herausgabe einer neuen Gesamtausgabe des Händelschen Werks und bereits im selben Jahr erschien der erste Band der wiederbelebten HHA – *Klavierwerke I. Die acht großen Suiten*, herausgegeben vom damaligen Editionsleiter Rudolf Steglich. Seit dem Abschluss von Chrysanders Ausgabe machte die moderne Philologie große Fortschritte, die Editionsprinzipien wurden weiterentwickelt und neue Quellen entdeckt. Auch die Hallische Händel-Ausgabe durchlief von den 1950er Jahren an bis in die 1980er verschiedene Entwicklungsstadien. 1957 wurde die Entscheidung für ein völlig neues Ausgabenkonzept gefällt, doch auch danach gab es kleinere Änderungen. Die Kritischen Berichte wurden ursprünglich separat gedruckt, bei manchen Bänden fehlten sie, seit 1979 sind sie Bestandteil des Bandes. Die Praxis, deutsche singbare Texte zu unterlegen, wurde aufgegeben – 1969 in den Opernbänden und 1992 bei den Oratorien.



Abb. 10: *Te Deum*, HWV 283, Chorus (Nr. 3)
To thee all Angels, Takt 1–11
Beispiel für die Bezeichnung der Bassi
Autographe Partitur.
(The British Library, London,
Signatur: R.M. 20.h.6, Bl. 9°)

Die moderne Hallische Händel-Ausgabe basiert auf einem umfassenden Studium aller überlieferten Quellen, und sie setzt sich zum Ziel, sowohl der Praxis als auch der Wissenschaft zu dienen. Jeder Band beginnt mit einem Generalvorwort, das die Editionsprinzipien erklärt. Dem folgt ein Bandvorwort, das Werk- und Aufführungsgeschichte darstellt, über die Quellen zur Edition Auskunft gibt, neueste Forschungsergebnisse erörtert, das Libretto und seine Quellen behandelt, die Aufführungspraxis diskutiert und Spezialprobleme des Bandes darstellt. Die Bände enthalten interessante Faksimileabbildungen aus den musikalischen Quellen (Abb. 10), bei Vokalwerken wird das Libretto der ersten Aufführung abgedruckt, wenn es überliefert ist (Abb. 11).

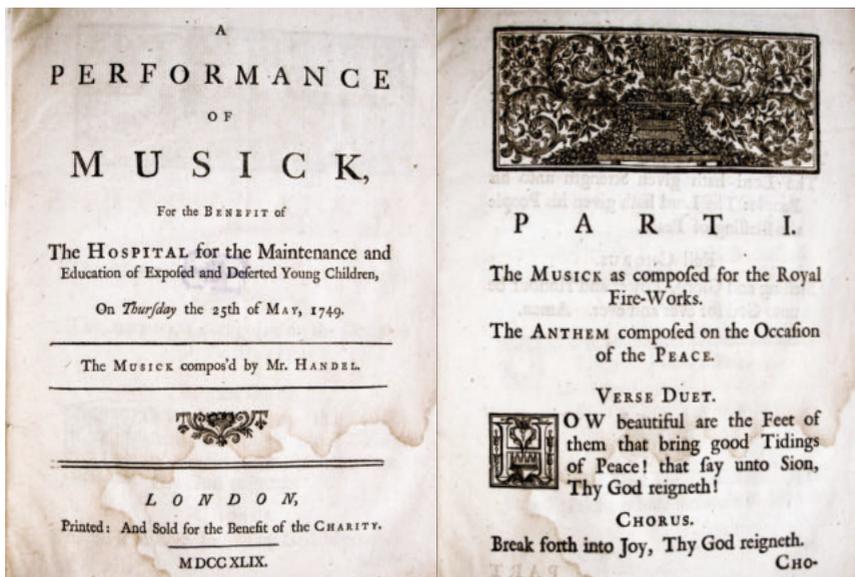


Abb. 11: Libretto
Anthem on the Occasion of the Peace, HWV 266

Hinzu kommt eine Übersetzung des gesungenen Werktextes ins Deutsche und eine ins Englische, wenn im Originallibretto kein englischer Text steht. Im Hauptteil wird die Fassung der Erstaufführung abgedruckt. Es gibt außerdem Anhänge mit verworfenen und späteren Fassungen. Der Kritische Bericht enthält eine Beschreibung und Bewertung der Quellen, wenn möglich, veranschaulicht ein Stemma die Beziehungen der Quellen untereinander, die Einzelnachweise beschließen den Band.

Die Hallische Händel-Ausgabe ist eine deutsch-englische Ausgabe, die alles außer dem Kritischen Bericht in beiden Sprachen anbietet.

Ein Editor der Werke Händels muss sich zahlreichen Herausforderungen stellen. So gibt es u. a. sehr viele Quellen, die zudem weit verstreut sind, beispielsweise in der British Library London, der Staats- und Universitätsbibliothek in Hamburg, in Cambridge, in Manchester, in Italien, in den USA, um nur einige Standorte zu erwähnen, und die meisten Quellen müssen im Original eingesehen werden. Weiterhin gilt es, die Frage der Fassungsproblematik zu lösen, denn Händel überarbeitete seine Werke mehrfach, sowohl vor der Uraufführung als auch danach, meist um sie seinem veränderten Ensemble anzupassen. Der Herausgeber muss alle Fassungen recherchieren und in seiner Ausgabe so darstellen, dass sie im Idealfall aufführbar sind.



Zur Problematik der verschiedenen Fassungen von Händels größeren Vokalwerken*

Stephan Blaut

Bei der Edition fast aller Opern und Oratorien von Händel stellen die Erarbeitung und die verständliche Wiedergabe der verschiedenen Fassungen dieser Vokalwerke hohe Anforderungen an den Editor und seine Kenntnisse von Händels Kompositions- und Revisionsarbeiten, die sich oft über einen längeren Zeitraum von Werkbeginn an bis hin zur letzten Aufführung erstreckten. Um die Problematik der voneinander abweichenden Werk-Fassungen systematisch darstellen zu können, ist es erforderlich, diese in der Chronologie ihrer Entstehungs- und Aufführungsgeschichte zu betrachten. Als Schema hierfür soll die Darstellung in Abb. 1 dienen; sie ist auf die Mehrzahl der größeren Vokalwerke Händels anwendbar.

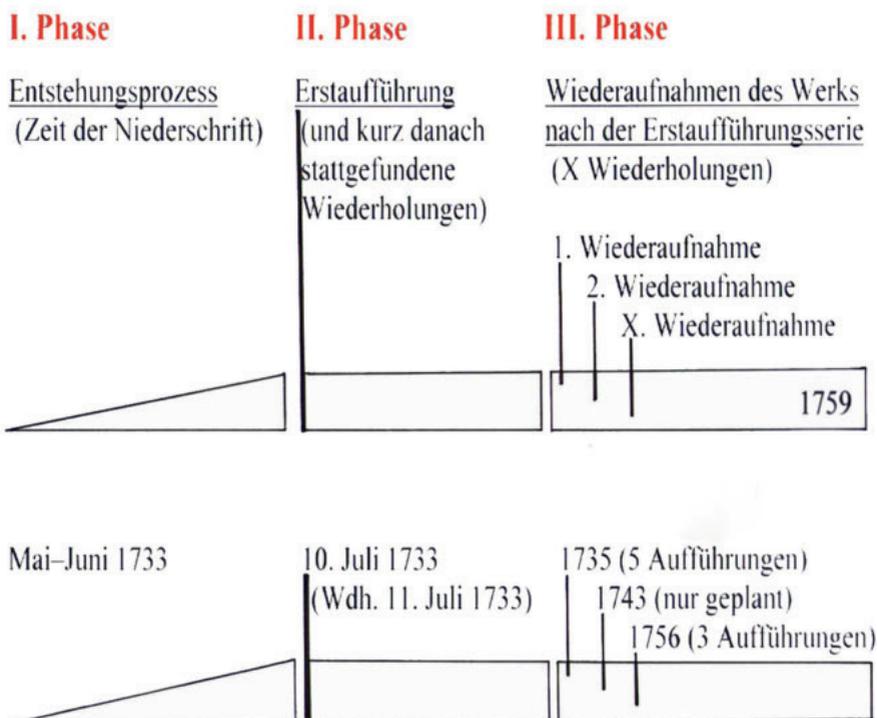


Abb. 1: Schema zur Chronologie der Entstehungs- und Aufführungsgeschichte von Händels größeren Vokalwerken sowie der konkrete Fall des Oratoriums *Athalia*, HWV 52

* Dieser Text basiert auf einem Vortrag, den der Autor am 30. September 2015 in Halle (Saale) auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung gehalten hat.

Zu unterscheiden sind die Phasen des Entstehungsprozesses (I), der Erstaufführung (II) und der ein- oder mehrmaligen Wiederaufnahme eines Werkes (III) bis zum 6. April 1759. An diesem Tag hatte Händel zum letzten Mal an einer Aufführung eines seiner Werke teilgenommen. Die Fassungen der Händel-Oratorien, die danach in London bis 1800 erklangen,¹ finden in der Hallischen Händel-Ausgabe (HHA) keine Berücksichtigung.

In allen drei der genannten Phasen weichen die jeweiligen Werk-Fassungen (zum Teil erheblich) voneinander ab. Sie sind mit Hilfe des Kompositionsautographs und den von Händel in den Aufführungen benutzten Direktions- und Cembalopartituren² teils vollständig, mitunter aber auch nur partiell rekonstruierbar. Für den im Hauptteil eines Bandes der HHA abgedruckten Notentext gilt nach den Richtlinien der HHA als Fixpunkt die Fassung der ersten Aufführung. Davor und danach entstandene Fassungen – egal, ob sie aufgeführt wurden oder nicht – werden in separaten Anhängen wiedergegeben, kürzere verworfene Abschnitte und Fragmente hingegen im Kritischen Bericht des jeweiligen HHA-Bandes. Bei der Erarbeitung der verschiedenen Fassungen sind die folgenden händelspezifischen Gegebenheiten zu beachten.

Phase I, Entstehungsprozess

Von fast allen großen Vokalwerken sind die autographen Partituren erhalten,³ und zwar jeweils vollständig oder doch annähernd vollständig, so dass mit ihrer Hilfe ursprüngliche Fassungen aufgedeckt und damit Einblicke in die Werk-Genese gewonnen werden können. Gewöhnlich benötigte Händel für die Niederschrift einer Oper oder eines Oratoriums etwa einen Monat.⁴ In welchem Umfang er schon im Vorfeld passende Ideen aufschrieb und manche Stücke skizzierte, ist weitgehend unbekannt. Nur wenige Eigenschriften mit Notizen dieser Art sind erhalten (die meisten im Fitzwilliam Museum in Cambridge).

Der eigentliche Kompositionsprozess verlief bei Händel oft in zwei Stufen. Zuerst entwarf er das gesamte Werk in der Art eines Particells; danach füllte er die fehlenden Stimmen aus, für die er Systeme von vornherein frei gelassen hatte, und revidierte dabei das Niedergeschriebene (dieses Modell kann allerdings nicht auf jedes Musikstück angewendet werden, da es auch viele Beispiele gibt,

¹ Siehe hierzu: Eva Zöllner, *English Oratorio after Handel. The London Oratorio Series and its Repertory, 1760–1800*, Marburg 2002.

² Das wichtigste Fachbuch hierzu verfasste Hans Dieter Clausen: *Händels Direktionspartituren* (»Hand-exemplare«), Hamburg 1972.

³ Händels Autographe wurden ausführlich beschrieben von Donald Burrows und Martha J. Ronish: *A Catalogue of Handel's Musical Autographs*, Oxford 1994.

⁴ Hans Dieter Clausen, Artikel »Kompositionsprozess«, in: *Das Händel-Lexikon*, hrsg. von Hans Joachim Marx in Verbindung mit Manuel Gervink und Steffen Voss, Laaber 2011, S. 434, linke Spalte.

die zeigen, dass Händel gleich bei der ersten Niederschrift das betreffende Stück in allen (!) Stimmen vollständig notierte). Den Entwurf der *Arminio*-Partitur hatte er am 3. Oktober 1736 beendet. Elf Tage später datierte er den Abschluss der Oper in deutscher Schreibschrift mit *den 14[.] dieses [Oktobers] vollends alles ausgefüllt*. Die particellartige Notation kann man dann noch erkennen, wenn sich Händel schon mitten im Komponieren oder dann später während des Ausfüllens und Überarbeitens doch für eine andere Musik entschieden und das bereits Geschriebene gestrichen hatte (Abb. 2).



Abb. 2: Orlando, HWV 31, Autograph, Bl. 29^r, Particell mit den Hauptstimmen der Arie
»Fammi combattere« (Nr. 15)

Auch Chöre entwarf der Komponist auf diese Art. Die Abb. 3 zeigt aus der ersten Niederschrift des Schluss-Hallelujas für das Coronation Anthem *The King shall rejoice*, HWV 260, Nr. 4, einen Ausschnitt mit Vokalstimmen und Continuo, der auf den ersten Blick wie eine Skizze aussieht.

Tatsächlich handelt es sich aber um eine Momentaufnahme aus dem Kompositionsakt, um ein unvollständiges Musikstück – also um ein Fragment. Als ursprüngliche Fassung des Chors Nr. 4 von HWV 260 ist das Fragment im Kritischen Bericht des HHA-Bandes (III/10, S. 169) als diplomatischer Abdruck wiedergegeben.

Bevor Händel ein Werk zum ersten Mal aufführte, änderte/verbesserte er seine Partitur – entweder an manchen Stellen nur minimal (aber entscheidend)



Ob. I
Ob. II
V. I
V. II, III
Va.
Sopr.
Alto I
Alto II
Ten.
Basso I
Basso II
Bassi con Org.

Abb. 3: The King shall rejoice, HWV 260, Nr. 4, Autograph, Bl. 35^r, Ausschnitt der ersten Niederschrift;

oder an anderen beträchtlich. Von den kleineren Änderungen werden die ursprünglichen Fassungen meist nur dann in den Kritischen Bericht aufgenommen, wenn sie im Vergleich zur gültigen Fassung interessante Abweichungen aufweisen, wie etwa im ersten Satz des Coronation Anthems *My heart is inditing*, HWV 261, wo Händel alle Terz-Motive der Viola- und Bassi-Stimme um die erste Note verkürzte – vermutlich, um der Musik dadurch einen bestimmteren Charakter zu verleihen (siehe HHA III/10, S. 105ff. und 171).

Neben solchen minimalen Änderungen können die Autographe auch mehrere Fassungen ganzer Sätze enthalten. So existieren z. B. von der Sinfonia, die den dritten Akt von *Orlando*, HWV 31, Nr. 25, eröffnet, gleich zwei Vorformen in Particell-Notation (siehe HHA II/28, S. 115f., 191 und 201f.).

Ein ganz eklatanter Fall von verschiedenen Fassungen aus der Phase des Komponierens liegt mit *Sosarme*, HWV 30, vor, denn Händel hatte diese Oper zunächst mit anderen Bühnenfiguren und einem anderen Schauplatz begonnen. Die Hauptfigur hieß zuerst Fernando und nicht Sosarme. Nach der Niederschrift von ca. zwei Dritteln des Werks verlegte Händel die Handlung aus dem portugiesischen Mittelalter in ein antikes Milieu in Kleinasien, änderte entsprechend die Personennamen, verschob eine Arie aus dem ersten Akt an das Ende des zweiten Akts und kürzte die Rezitative radikal, was z. B. die Rückseite von Bl. 18 des *Sosarme*-Autographs deutlich illustriert (Abb. 4).



Abb. 4: *Sosarme*, HWV 30, Autograph, Bl. 18^o

Für den *Sosarme*-Band der HHA (II/27) ist als ursprüngliche Fassung also auch das Opernfragment *Fernando* zu rekonstruieren. Es gibt zwar bereits eine Einspielung mit dem Titel *Fernando* unter der Leitung von Alan Curtis. Diese ist aber nur *Sosarme* mit dem Personal von *Fernando* und von der tatsächlichen Frühfassung weit entfernt.

Phase II, Erstaufführung

Händels größere Vokalwerke in der Fassung der Uraufführung zu edieren, bereitet in der Regel keine Schwierigkeiten, da durch das Libretto, das Autograph und die Direktionspartitur recht klar Inhalt und Ablauf eines Werks bestimmt werden können. Wie schon erwähnt bildet die Fassung der Uraufführung den Hauptteil eines HHA-Bandes, andere Fassungen erscheinen im Kritischen Bericht oder in separaten Anhängen. Leicht entsteht der Eindruck, dass die Begriffe »Hauptteil« und »Anhang« nicht nur als Unterteilungshilfe dienen, sondern auch für einen Klassenunterschied stehen. Auf keinen Fall ist aber der »Hauptteil« als »Urtext«, als »das eigentliche Opus« anzusehen. Händel revidierte seine Opern und Oratorien stets nur für eine anstehende Aufführung und wohl nie mit dem Ziel eines künstlerischen Nonplusultra, wie das vielleicht Bach mit der Reinschrift seiner *Matthäuspassion* zu erreichen versuchte.

Phase III, Wiederaufnahmen eines Werks nach der Erstaufführungsserie

Wollte Händel in einer späteren Spielzeit ein Werk wieder aufführen, bestand wegen der neuen Sänger fast immer die Notwendigkeit zu Änderungen. Arien der Erstfassung wurden durch Arien aus anderen Werken ersetzt, transponiert, im Gesangspart der Tessitur des neuen Sängers angepasst oder ersatzlos gestrichen, was oft Konsequenzen für die Rezitativ-Anschlüsse hatte. Es konnten aber auch Neuvertonungen des alten Textes oder völlig neu komponierte Stücke an die Stelle der ursprünglichen treten, wofür das neue Sänger-Ensemble in den meisten Fällen wohl nicht verantwortlich war. So veränderte Händel z. B. für die zweite Fassung von *Athalia* (1735) das Werkende. Er komponierte hierfür das heute als op. 4, Nr. 4, bekannte Orgelkonzert in F-Dur, dessen vierter Satz in einen abschließenden Halleluja-Chor übergeht; das Konzert ist hier keine eigenständige Pausenmusik, sondern integraler Bestandteil des Oratoriums.

Die Fassungen späterer Spielzeiten können anhand der erhaltenen Libretti und mit Hilfe der Direktionspartitur weitestgehend ermittelt werden. Für die Rekonstruktion unverzichtbar sind dabei die Bestimmung der Wasserzeichen und der Kopisten, die an der Herstellung der nun gültigen Partitur beteiligt waren. Weiterhin sind Sängernamen und Transpositions-Anweisungen zu entziffern sowie Streichungen und Klebespuren zu interpretieren und zeitlich einzuordnen. Bei mehrschichtigen Eintragungen gerät dies leicht zu einem aufwendigen Puzzle, wie das Beispiel in Abb. 5 aus der Direktionspartitur von *Esther II*, HWV 50b, erahnen lässt.



**Namen von Sängern aus verschiedenen Aufführungen,
z. T. von Händel mit Bleistift geschrieben**

**Spuren einer
früheren Über-
klebung**

Abb. 5: Esther II, HWV 50b, Direktionspartitur, Bl. 40^v (Ausschnitt)

Obwohl sich der Editor nicht immer absolut sicher sein kann, dass er eine Fassung vollständig und korrekt erarbeitet hat, so ist deren Wiedergabe im HHA-Band doch ein Angebot für die Praxis und Ausgangspunkt für weitere Forschungen.

Zur Kompositionsweise und Rekonstruktion der Fassungen von Händels Serenata *Parnasso in festa**

Teresa Ramer-Wünsche



I. Zum Werk

Georg Friedrich Händel komponierte *Parnasso in festa* (HWV 73) anlässlich der Hochzeit von Prinzessin Anne, seiner Schülerin und der ältesten Tochter des britischen Königs Georg II., mit dem niederländischen Prinzen Wilhelm IV. am 13. März 1734. Er ließ eigens für diese royale Hochzeit einen neuen Text dichten, was *Parnasso in festa* unter seinen italienischsprachigen Werken heraushebt, denn es gibt nur zwei frühe Opern, *Agrippina* von 1709 und *Silla* von 1714, die ebenfalls ohne einen konkreten Vorlagetext sind. Die Handlung greift ein Thema aus der Mythologie auf, das schon im vollständigen Werktitel Programm wird: *Parnasso in festa per gli sponsali di Teti e Peleo*, frei übersetzt: »Das Hochzeitsfest von Thetis und Peleus auf dem Parnass«; es wird die Hochzeit einer Meeresnymphe mit einem Kriegshelden gefeiert. Anders als in den Drammi per musica werden in diesem Werk keine Intrigen gesponnen, sondern in reflektiven Dialogen, reich an Bildern aus der Natur, zu Moral und Tugendhaftigkeit aufgerufen, die ihre Verkörperung im mythologischen Brautpaar finden und damit auf das reale Brautpaar zu übertragen sind.

Händels Hochzeitswerk ist innerhalb seines Schaffens nicht nur seines neuen Textes wegen besonders, sondern auch aufgrund der gewählten Gattung. Händel komponierte eine Serenata in drei Teilen und bediente sich damit einer Gattungsform, die er zeitlebens nur maximal viermal nutzte.¹ Bei 42 geschriebenen Opern, 29 Oratorien und sehr vielen kleineren Gesangswerken ist das eine geringe Zahl, die die besondere Stellung dieser Werke, vor allem aber die Stellung der zwei großangelegten dreiteiligen Serenaten *Acis and Galatea*, in der Fassung von 1732, und *Parnasso in festa* verdeutlicht. Textlich wie formal reiht sich Händel somit mit seiner Huldigungsserenata in die Tradition der Festa teatrale an europäischen Höfen ein.²

II. Zur Kompositionsweise

Parnasso in festa ist zum großen Teil keine eigenständige Komposition – in der Tat sind nur neun der insgesamt 33 Nummern völlig neu geschrieben –, sondern eine Zusammenstellung von vorhandenen, mehr oder weniger stark

* Dieser Text basiert auf einem Vortrag, der von der Autorin am 30. September 2015 in Halle (Saale) auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung gehalten wurde.

¹ Neben *Parnasso in festa* werden zumeist *Clori, Tirsi e Fileno* (1707), *Acis, Galatea e Polifemo* (1708), *Acis and Galatea* (2. Fassung 1732) zu den Serenaten gezählt (die Abtrennung zu der Gattung der Kantate ist nicht immer eindeutig zu vollziehen).

² Zu Geschichte und Merkmalen der Festa teatrale siehe Raymond Monelle, *Azione teatrale, Festa teatrale*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Bd. 1, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1994, Sp. 1101–1106.

bearbeiteten Stücken aus verschiedenen Werken Händels.³ Den größten Teil, nämlich 20 Musiksätze, entlehnte Händel dabei aus seinem englischsprachigen Oratorium *Athalia*, das im Frühsommer 1733 in Oxford uraufgeführt worden und zur Zeit der königlichen Hochzeit noch nicht in London erklungen war. Für die Serenata kürzte und bearbeitete Händel die *Athalia*-Vorlagen zum Teil stark. Auch übernahm er nicht einfach dessen musikalischen Ablaufplan, sondern änderte die Reihenfolge der Stücke und stellte sie somit in einen neuen musikalischen Zusammenhang. Dieser Werkcharakter spiegelt sich in der Lage der Hauptquellen wider: Es existiert keine vollständige Kompositionspartitur von Händel, sondern nur die Kompositionsautographe zu drei der neuen Stücke liegen vor.⁴ Die Direktionspartitur dagegen ist eine Gemeinschaftsarbeit von Händel und seinem Hauptkopisten John Christopher Smith senior (1683–1763), der ihm bereits 1717 aus Deutschland nach London gefolgt war. Smith sen. fertigte die Direktionspartitur an, soweit er eine Vorlage hatte, alles Weitere ergänzte dann Händel:

1. Bei Rezitativen richtete Smith sen. die Akkolade ein und schrieb den Gesangstext vor, Händel ergänzte die Noten.
2. Bei Arien und Chören aus anderen Werken Händels richtete Smith sen. zunächst die Akkolade ein und schrieb die Musik, Händel ergänzte schließlich den Gesangstext und passte diesem die Notenwerte an. Das folgende Beispiel der Arie »Nel spiegar sua voce« (Nr. 17) zeigt Händels Korrektur der Notenwerte im Zuge der Textunterlegung:



Abb. 1: Parnasso in festa, Direktionspartitur, Bl. 68° (Ausschnitt der Nr. 17)

³ Die Vorlagestücke stammen aus *Athalia*, *Radamisto* (1. Fassung 1720), *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* (Fassung 1707) und der Kantate »Da quel giorno fatale«.

⁴ Eröffnungsteil der Ouvertüre, Nr. 19 und Nr. 30.

3. Bei der Übernahme eines Stückes in anderer Besetzung – beispielsweise ist das Vorlagestück ein Instrumentalstück und wurde für die Serenata zu einer Arie erweitert – richtete Smith sen. zunächst die Akkolade ein und schrieb die Instrumentalstimmen, Händel ergänzte dann die Noten sowie den Text der Singstimmen und trug Angaben zu Besetzung und Dynamik ein. Das folgende Beispiel, das auf die Passacaille (Nr. 28) aus *Radamisto* (1. Fassung 1720) zurückgehende Chor- und Solostück »S'accenda pur« (Nr. 13), zeigt eine solche gemeinschaftlich hergestellte Seite der Partitur:

Abb. 2: Parnasso in festa, Direktionspartitur, Bl. 51^r (Ausschnitt der Nr. 13)

III. Zur Rekonstruktion der Fassungen

Händel führte *Parnasso in festa* in vier Spielzeiten auf: 1734 (Uraufführung und drei Wiederholungen im März), 1737 (zwei Aufführungen im März), 1740 (eine Aufführung zur Eröffnung der neuen Spielzeit im November) und 1741 (eine Benefizaufführung im März). Seit 15 Jahren, seit dem Band *Tolomeo*, ist es bei der Hallischen Händel-Ausgabe (HHA) üblich, alle Fassungen eines Werkes in einer Konkordanz darzustellen. Der Benutzer erlangt hier einen sofortigen Überblick über die von Händel geplanten, vorgenommenen oder angeordneten Änderungen von Aufführungsserie zu Aufführungsserie oder Gelegenheitsaufführung. Er hat so die Möglichkeit, sich aus der Fülle von gleichberechtigten Versionen eines Werkes diejenige Fassung für eine eigene Aufführung herauszusuchen, die seinen Aufführungswünschen entspricht, ohne in die Gefahr einer Fassungs Mischung zu geraten. Die folgende Tabelle zeigt den Beginn der für den HHA-Band *Parnasso in festa* (II/30) erstellten Konkordanz:⁵

⁵ Der Band HHA II/30, *Parnasso in festa*, erscheint 2017 beim Bärenreiter-Verlag, Kassel.



Kompositions- entwurf (Anhang I)	Fassung 1734	Fassung 1737 (Anhang II)	Fassung 1740 (Anhang III)	Fassung 1741 (Anhang IV, ohne Notenteil, siehe Krit. Bericht)
Sinfonia Allegro – Grave – Allegro	Ouverture Un poco allegro – Allegro (Die Ouverture besteht aus 27 neuen Takten des Eröffnungsteils einer französischen Ouverture und dem 2. Allegro der Sinfonia des Kompositions- entwurfs.)	Ouverture	Ouverture	Ouverture
		Gigue	Gigue	Gigue
PARTE PRIMA	PARTE PRIMA	PARTE PRIMA	PARTE PRIMA	PARTE PRIMA
1. Aria (Clio) »Verginelle dotte«	1. Aria (Clio)	1. Aria (Clio)	1. Aria (Clio)	1. Aria (Clio)
F2. Coro »Corriamo pronti« (Eurilla statt Euterpe, Proteo statt Marte)	2. Coro »Corriamo pronti«	2a. Coro »Corriamo pronti« (Besetzung der Chorstimmen mit anderen Bühnen- figuren: Orfeo, Clio, Apollo – Silvio, Contr. – Ten. – Marte, Basso)	2b. Coro »Corriamo pronti« (Besetzung der Chorstimmen mit anderen Bühnen- figuren: Orfeo, Clio, Apollo – Silvio, Contr. – Ten. – Marte, Basso)	2b. Coro
F. Recitativo (tutti) »Germane, figlio amato« (Eurilla statt Euterpe, Proteo statt Marte)	Recitativo (tutti) »Germane, figlio amato«	A. Recitativo (tutti) »Germane, figlio amato« (Wechsel der Bühnenfiguren)	B. Recitativo (tutti) »Germane, figlio amato« (gekürzte Fassung von 1734 mit Orfeo-Partie oktaviert für Tenor)	B. Recitativo (tutti)
F3. Solo e Coro (Apollo e Coro) »Deh! cantate un bell'amor« (Eurilla statt Euterpe, Proteo statt Marte)	3. Solo e Coro (Apollo e Coro) »Deh! cantate un bell'amor«	3a. Solo e Coro (Clio e Coro) »Deh! cantate un bell'amor« (Soloabschnitt ge- sungen von Clio statt Apollo; Besetzung der Chorstimmen mit anderen Büh- nenfiguren: Orfeo, Clio, Apollo – Silvio, Contr. – Ninfe – Marte, Basso)	3b. Solo e Coro (Clio e Coro) »Deh! cantate un bell'amor« (wie Nr. 3a, aber Besetzung der Chorstimmen mit anderen Bühnenfi- guren: Apollo, Sopr. – Calliope, Cloride – Orfeo, Ninfe – Marte, Basso)	3b. Solo e Coro (Clio e Coro)

Recitativo (Apollo)	Recitativo (Apollo) »Ma prima che s'avanzi«	Recitativo (Apollo)	Recitativo (Apollo)	Recitativo (Apollo)
4. Aria (Orfeo)	4. Aria (Orfeo) »Spira al sen«	4a. Aria (Clio) »Spira al sen« (gesungen von Clio statt Orfeo)	4b. Aria (Orfeo) »Spira al sen« (Fassung 1734 mit Orfeo-Partie oktaviert für Tenor)	4b. Aria (Orfeo)

Ausgangsbasis der Nummerierung ist die Uraufführung (1734). Jedes Stück – mit Ausnahme der Ouvertüre – erhält der Reihenfolge entsprechend eine Nummer. Wurde für die nächste Aufführung (1737, 1740, 1741) an einem Stück etwas geändert (z. B. eine Kürzung, eine Änderung der Bühnenfigur oder der Stimmlage usw.), wird die Ziffer um einen Buchstaben ergänzt. Ein Beispiel: »Spira al sen« erklang als viertes Stück des ersten Teils der Serenata zur Uraufführung, 1737 wurde die gleiche Musik und der gleiche Text gespielt, doch wurde die Arie von der weiblichen Hauptpartie gesungen und nicht von Orfeo, weshalb die Ziffer »4« um den Buchstaben »a« erweitert wird. 1740 ging die Arie wieder an die ursprüngliche Bühnenfigur zurück, doch der Sänger war nun kein Sopran mehr sondern ein Tenor, deshalb der neue Buchstabe »b«. Diese letzte Version blieb auch für 1741 gültig.

Für *Parnasso in festa* ist diese für die Hallische Händel-Ausgabe erarbeitete Werkgeschichte quasi einzigartig, denn aufgrund seiner Gattung ist das Werk in den großen Opern- und Oratorienhandbüchern nicht, oder wenn, dann nur allgemeinbeschreibend aufgenommen. In diese Konkordanz wurde neben den vier zu Händels Lebzeiten aufgeführten Fassungen auch Händels Kompositionsentwurf aufgenommen, da es sich hierbei um ausgearbeitete Ideen handelt, die in der Direktions- bzw. Cembalopartitur dokumentiert sind und erst kurz vor der Uraufführung verworfen wurden. Ein Beispiel ist die Einleitungsmusik: Händel plante ursprünglich, seine Serenata mit der dreiteiligen Sinfonia aus *Athalia* zu eröffnen. Die Cembalopartitur dient als Beleg hierfür, denn dort ist die Bassi-Stimme der Sinfonia noch enthalten. Da jedoch traditionell bei höfischen Ereignissen eine französische Ouvertüre verlangt wurde, verwarf Händel seinen Plan. Er komponierte für die Uraufführung 1734 also einen neuen Eröffnungsteil im Stil einer französischen Ouvertüre und verband diesen mit dem 2. Allegro der Sinfonia aus *Athalia*. In der Cembalopartitur zeigt deshalb das Nota Bene (siehe Pfeil im folgenden Beispiel) an, dass der Schreiber die Musik des 2. Allegro der Sinfonia in seine für diese Partitur neu anzufertigende Abschrift der Ouvertüre übernehmen sollte. Diese nun zweiteilige Ouvertüre blieb für alle weiteren Aufführungen gültig.

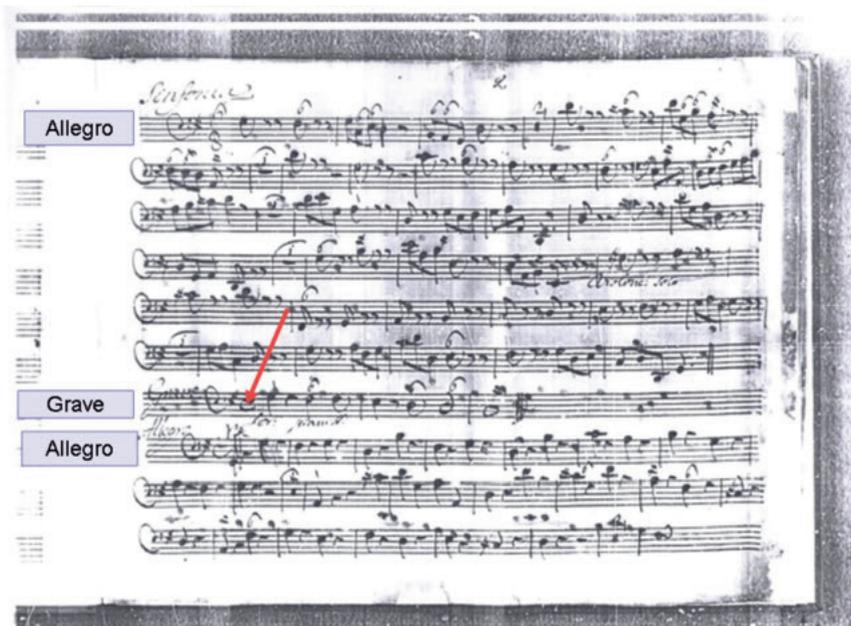


Abb. 3: Parnasso in festa, Cembalopartitur, Bl. 2^r (Bassi-Stimme der Sinfonia)

Die Uraufführung von *Parnasso in festa* erfolgte am 13. März 1734, einen Tag vor der königlichen Trauung, unter Anwesenheit des Hofes im King's Theatre am Haymarket in London. Im selben Monat folgten drei Wiederholungen (16., 19. und 23.3.). Diese Aufführungsserie ist die erste Fassung der Serenata, die durch die Direktionspartitur, weitere Abschriften und den vorhandenen Librettodruck eindeutig zu identifizieren ist und als vollständige Partitur im Hauptteil der Hallischen Händel-Ausgabe dargestellt wird.

1737 wurde die Serenata am Theatre Royal in Covent Garden, das Händel nun gepachtet hatte, zweimal aufgeführt (9. und 11.3.). Für diese Fassung existiert ein Exemplar des Uraufführungstextbuches, das handschriftliche Eintragungen mit den Änderungen für die Aufführungen von 1737 aufweist. Diese Eintragungen entsprechen im Großen und Ganzen dem Befund in der Direktions- und Cembalopartitur, dennoch musste diese Fassung sorgfältig unter Einbeziehung der Wasserzeichen der Papiere, der Korrekturart Händels und nachträglicher Anmerkungen rekonstruiert werden.

Für 1737 ist beispielsweise die Einleitungsmusik um eine Gigue erweitert worden, auf die Händel in der Direktionspartitur nach dem Schlussstakt der nur in der Bassi-Stimme notierten Ouvèrtüre mit Bleistift verwies:

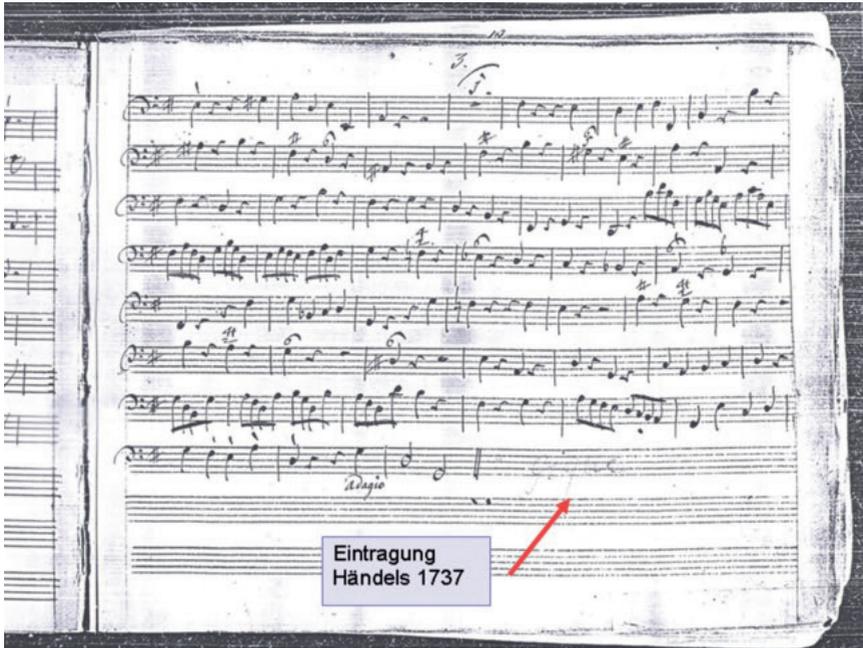


Abb. 4: Parnasso in festa, Direktionspartitur, Bl. 3' (Schluss der Ouvèrtüre)

Die Bassi-Stimme der 1737 eingefügten Gigue ist auf einem Extrablatt in die Direktionspartitur eingelegt. Den Musiksatz entnahm Händel der *Athalia*-Fassung von 1735, wechselte dabei aber die Taktart und kürzte einige Stellen. Diese Änderungen für *Parnasso in festa* sind in der Direktionspartitur von *Athalia* zu finden.



Abb. 5: Athalia, Direktionspartitur, Bl. 7r (Beginn der Gigue)

Am 8. November 1740 eröffnete Händel mit *Parnasso in festa* die Spielzeit im nun gepachteten Theatre Royal am Lincoln's Inn Fields. Diese Fassung der einen Aufführung von 1740 ist wieder etwas greifbarer, da das Libretto überliefert ist, das in der Regel über wichtige Änderungen informiert. Leider liegt keine Besetzungsliste vor, so dass es mitunter schwierig ist, die Sängerinnen und Sänger und somit die Rollenverteilung und eventuelle Stimmlagenänderungen zu identifizieren. Einen Sängernamen allerdings vermerkte Händel in der Direktionspartitur der Serenata. Zu Beginn des Accompagnato »Dopo d'aver perduto« (Nr. 22) notierte er über das System der Bühnenfigur Orfeo *mr Corfe*:

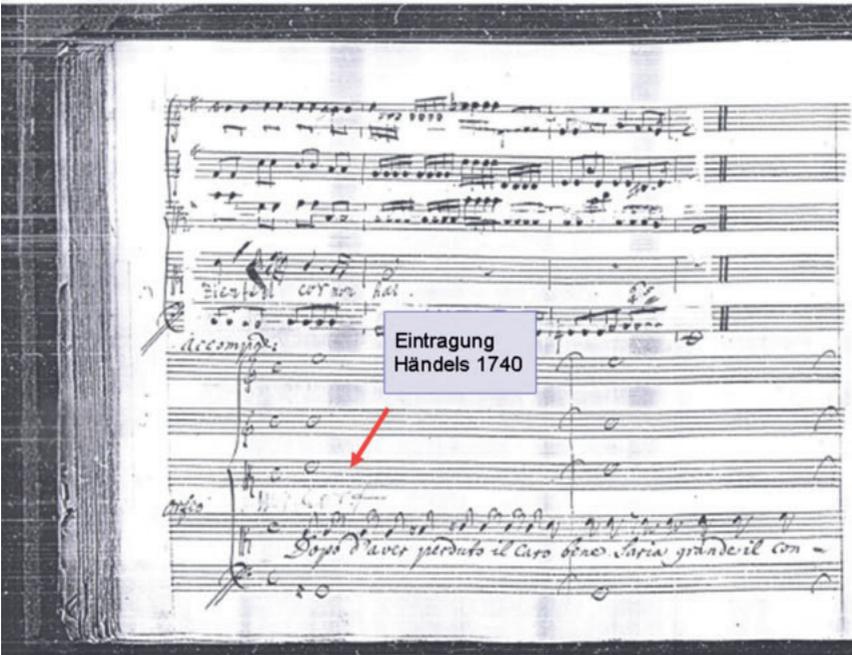


Abb. 6: *Parnasso in festa*, Direktionspartitur, Bl. 90^v (Beginn der Nr. 22)

Mit dieser Eintragung verweist Händel auf den Tenor James Corfe, der seit 1735 seinem Opernensemble angehörte und zunehmend größere Rollen übernahm. Die ursprünglich von einem Soprankastraten gesungene Secondo-uomo-Partie des Orfeo wurde in der Fassung 1740 also in die Stimme eines Tenors und damit eine Oktave tiefer gelegt.

Am 14. März 1741 wurde *Parnasso in festa* zum letzten Mal aufgeführt. Mit der Serenata lud man zur jährlich stattfindenden Benefizveranstaltung im Haymarket Theatre ein, um verarmte Hinterbliebene von Musikern zu unterstützen.



Das markanteste Merkmal dieser Fassung ist, dass fünf Instrumentalstücke und Konzerte eingefügt wurden, auf die Smith sen. in der Direktionspartitur verwies, z. B.:



Abb. 7: Parnasso in festa, Direktionspartitur, Bl. 88^r (Rezitativ »Che mai facesti« und Beginn der Nr. 21)

Durch eine Ankündigung dieser Aufführung in der London Daily Post sind zwar die Solisten der Instrumentalstücke namentlich bekannt, doch um welche Instrumentalstücke es sich handelte, kann nur spekuliert werden. In den Quellen gibt es keinerlei Hinweise, die zur Identifizierung beitragen. Durch die Direktionspartitur wissen wir also, an welcher Stelle ein eingeschobenes Konzert oder anderes Instrumentalstück kommen soll und welches Soloinstrument zu spielen hat, doch kann im Band der Hallischen Händel-Ausgabe kein Notentext angeboten werden. Leider ist für diese Benefizaufführung kein Librettodruck überliefert, so dass – ebenso wie für die Aufführungen von 1737 – die Fassungsrekonstruktion eine hypothetische bleiben muss.

Spitzenreiter

Manfred Rätzer



Die Händel-Festspiele 2016 in Halle und Göttingen ließen die Händel-Fans Bekanntschaft mit einigen bisher kaum auf die Bühnen gelangten Händel-Opern machen: *Imeneo*, *Scipione*, *Berenice*, *Silla*, *Sosarme*. In den Gesprächen nach den Aufführungen konnte man ein erstaunliches Phänomen feststellen. Sachverständige Besucher, die mit den meisten der bekannten Händel-Opern vertraut waren, erklärten nach jeder Inszenierung, dies sei eine der musikalisch schönsten Händel-Opern, wenn nicht gar die schönste. Dieser Eindruck stellte sich nach jeder der Opern ein, selbst wenn diese von Experten bislang für schwach gehalten wurden.

Der Autor wurde von Besuchern des öfteren auch gefragt, welche Händel-Oper die schönste, beste, vollkommenste sei. Auf dem Gebiet der Kunst kann diese Frage allerdings weder mit der Stoppuhr, noch mit dem Metermaß beantwortet werden. Manche Händel-Freunde haben sich entschieden, die eine oder andere Händel-Oper zu ihrer »Lieblingsoper« zu erklären, ohne dafür objektive Kriterien nennen zu können. Maßgeblich für die Wahl waren meist glänzende Inszenierungen, herausragende Sänger u. ä.

Die Lieblingsoper des Autors sind z. B. *Porro* und *Rinaldo*, von denen sich *Porro* nicht unter den zehn Händel-Opern mit den meisten Aufführungen befindet. Neben dem Gesamteindruck begeisterten in diesen Fällen zwar auch die herrlichen Arien, aber maßgeblich waren die Interpreten mit ihrer Kunst, neben anderen Heinz Rückert und Peter Konwitschny als Regisseure sowie Philine Fischer, Annette Markert und Günter Leib als Solisten.

Nach fast 100 Jahren Händel-Opern-Renaissance bietet sich nach Ansicht des Autors aber ein Kriterium als Maßstab für die Spitzenqualität einer Händel-Oper an, das indirekt die verschiedenen Qualitätsfaktoren in sich aufnimmt und durchaus ein gültiges Urteil über den Wert einer Händel-Oper gestattet. Dieses Kriterium ist die Zahl der Inszenierungen, in der sich ihre Bühnen- und Publikumswirksamkeit widerspiegelt.

Wie sich bei den in der letzten Zeit erlebten Aufführungen von bisher nur selten gespielten Händel-Opern gezeigt hat, besitzt jede Händel-Oper musikalisch eine bestimmte Grundqualität, die ihre Aufführung nicht nur wünschenswert, sondern notwendig macht. Natürlich sind die bereits in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts in Göttingen und anderswo wiederentdeckten Händel-Opern etwas bevorteilt. *Rodelinda* als Göttinger Auftakt-Inszenierung (1920) konnte in fast 100 Jahren die Opernbühnen stärker beherrschen als ein erst



in den letzten 20 Jahren auf die Bühne gelangtes Werk. Auch wirkten sich die in den letzten Jahrzehnten ohne Sinn und Verstand über die Bühnenbretter gejagten absurden Aufführungen einiger sich zu den Vertretern des sogenannten modernen Regietheaters zählenden Regisseure negativ auf die Publikumswirksamkeit einiger Opern aus.

Die in fast 100 Jahren gesammelten Erfahrungen mit den rund 2000 Händel-Opern-Inszenierungen (wobei seit geraumer Zeit die meisten Opern des Meisters wenigstens einige Male szenisch aufgeführt wurden) lassen dennoch nunmehr nicht nur Verallgemeinerungen des bisher vorliegenden Materials zu, sondern lassen sie erforderlich erscheinen. Auch die unterschiedlichen emotionalen Wirkungen beim Publikum und die unzähligen persönlichen Ansichten über die Lieblingsopern fließen in die Gesamtschau ein.

Analysiert man die Inszenierungszahlen, stellt man mit Erstaunen fest, dass sich die Rangfolge der zehn am häufigsten aufgeführten Händel-Opern seit Jahrzehnten nicht verändert hat. Das Publikum bekundete damit eine gleichbleibende Wertschätzung dieser Werke. Selbstverständlich konnte sich zu Händels Lebzeiten noch keine endgültige Reihenfolge herausbilden, solange Händel ständig »für Nachschub« sorgte. Dasselbe Bild zeigen die ersten Jahre nach 1920, als diese Opern erst schrittweise wieder entdeckt werden mussten. Damalige Schwankungen in der Reihenfolge sind also nicht auf Qualitätsunterschiede zurückzuführen. Nach 1920 zeigte sich jedoch eine stetige Verfestigung der noch heute gültigen Reihenfolge.

Zahl der Inszenierungen der 10 meistgespielten Opern Händels im Zeitraum 1705–2015

Giulio Cesare	381
Serse	246
Alcina	168
Rodelinda.....	123
Orlando.....	114
Agrippina	108
Rinaldo.....	105
Ariodante.....	88
Tamerlano	72
Ottone	49
	<hr style="width: 100px; margin-left: auto; margin-right: 0;"/> 1456

Die Händel-Inszenierungen dieser zehn Spitzenreiter umfassen rund Dreiviertel aller Händel-Opern-Inszenierungen.

Unverrückbar und mit großem Vorsprung steht von Anfang an *Giulio Cesare* an der Spitze der Tabelle, Serse folgt mit deutlichem Abstand an zweiter Stelle. Beide Opern behaupten ihre Stellung mit klarem Abstand vor den anderen acht Opern. An dieser Reihenfolge dürfte sich auch in der Zukunft nichts ändern. Herausgehoben stehen noch einmal die Opern *Alcina* und *Rodelinda* deutlich vor den sechs folgenden Opern, wobei sich Alcina erst vor wenigen Jahren an die dritte Stelle vorgearbeitet hat – die einzige Änderung in der Rangfolge der ersten zehn, die es seit Jahrzehnten gab und die auch berechtigt gewesen sein dürfte.

Nach Meinung des Autors stehen die vier »Großopern« mit vollem Recht an der Spitze aller Händel-Opern und können (auch vom Standpunkt der Libretti) noch heute als ausgesprochene Spitzenwerke bezeichnet werden. Sie befinden sich also im Ranking an der »richtigen« Stelle.¹

Der Zeitpunkt der Wiederentdeckung und andere Zufälligkeiten dürften bei den Positionen 5 bis 10 kaum eine Rolle gespielt haben.

Das Erstaunliche ist, dass zu den unterschiedlichen Zeiten der Erhebung des Datenmaterials immer dieselben zehn Opern auf den ersten zehn Positionen lagen, mit der genannten Ausnahme (*Alcina*) auch fast in der gleichen Reihenfolge. Obwohl mitunter auch heute noch mit den bisher wenig aufgeführten Opern bemerkenswerte Erfolge und »Entdeckungen« gefeiert werden können, werden es die den ersten zehn folgenden Händel-Opern schwer haben, in die Phalanx der Spitzenreiter einzudringen, obwohl sicher die eine oder andere Überraschung noch zu erwarten ist.

¹ Um ganz exakt zu sein, sei nicht verschwiegen, dass *Acis* und *Galathea* – also keine Händel-Oper – in der Zahl der szenischen Aufführungen nach *Giulio Cesare* an zweiter Stelle liegt.



Das Händelfestspielorchester Halle¹ informiert

Händelfestspielorchester in der Oper

Sosarme, Re di Media

Oper von Georg Friedrich Händel [HWV 30], Londoner Fassung von 1732

Libretto nach Antonio Salvis *Dionisio, Re di Portogallo*

Gemeinschaftsproduktion der Oper Halle und der Händel-Festspiele Halle

Musikalische Leitung: Bernhard Forck

Inszenierung und Bühne: Philipp Harmoncourt

Wiederaufnahme: Sonntag // 27.11.2016 // 19.30 Uhr in der Oper Halle

Händelfestspielorchester im Konzert Händel zu Hause

Konzertreihe des Händelfestspielorchesters Halle

Donnerstag // 23. Februar 2017 // 19.30 Uhr // Aula der Universität im Löwengebäude

MUSIK AM DRESDNER HOF

Johann Friedrich Fasch: Overtürensuite aus »Schrank II«

Jan Dismas Zelenka: Hipocondrie à 7 Concertanti ZWV 187

Johann David Heinichen: Concerto G-Dur für 2 Flöten, 2 Oboen, Violine,
Streicher und Basso continuo (Seibel 234)

Georg Friedrich Händel: Sinfonia B-Dur für Streicher und Basso continuo HWV 339

Johann Christoph Schmidt: Partie à deux Chœurs B-Dur für 3 Oboen, Fagott, Streicher
und Basso continuo

Antonio Vivaldi: Concerto g-Moll für Violine, 2 Blockflöten, 2 Oboen,
Fagott, Streicher und Basso continuo
(per l'Orchestra di Dresda) RV 577

Bernhard Forck, Leitung und Violine

Freitag // 28. April 2017 // 19.30 Uhr // Marktkirche »Unser Lieben Frauen«

HÄNDEL UND DIE REFORMATION

Georg Muffat: Sonate Nr. 2 g-Moll aus *Armonico Tributo*

Johann Sebastian Bach: Kantate *Christ lag in Todesbanden* BWV 4

Georg Friedrich Händel: Concerto grosso d-Moll op. 6 Nr. 10 HWV 328
Anthem *Let God arise* HWV 256a

Solisten | Hallenser Madrigalisten | Bernhard Forck, Leitung und Violine

¹ Das Händelfestspielorchester Halle ist Mitglied des »Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle e.V.«

über die weitere Spielzeit 2016/2017

Änderungen vorbehalten!

Händels Schätze – Musik im Dialog

Mitglieder des Händelfestspielorchesters Halle

auf historischen Instrumenten im Kammermusiksaal des Händel-Hauses

Mittwoch // 11. Januar 2017 // 19.30 Uhr

HÄNDELS LEHRJAHRE – JURA CONTRA MUSICA

Vokal- und Instrumentalmusik von Reinhard Keiser, Friedrich Wilhelm Zachow, Georg Friedrich Händel, Johann Philipp Krieger und Dietrich Buxtehude

Das besondere Exponat: Georg Friedrich Händel, Pastell von Luzie Schneider
nach einer Miniatur von Christoph Platzer, 1710

Robert Sellier, Tenor | Thomas Ernert, Oboe | Birgit Schnurpfeil und Elke Biedermann, Violine |

Ralf Griese, Viola da gamba | Johannes Hartmann, Violoncello | Bernhard Prokein, Cembalo

Gesprächspartner: Prof. Dr. Heiner Lück (Lehrstuhl für Bürgerliches Recht, Europäische, Deutsche und

Sächsische Rechtsgeschichte an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg)

Mittwoch // 29. März 2017 // 19.30 Uhr

VON DER BAROCKEN ZUR KLASSISCHEN VIOLINE

Werke von Johann Georg Albrechtsberger, Johannes Matthias Spenger,
Luigi Boccherini und Joseph Haydn

Das besondere Exponat: Zwei Violinen, Klingenthal 1781

Petra Hiltawsky-Klein, Horn | Andreas Tränkner und Dietlind von Poblozki, Violine | Michael Clauß, Viola |

Anne Well, Violoncello | Stefan Meißner, Kontrabass

Gesprächsleitung: Christiane Barth (Leiterin des Museums Stiftung Händel-Haus)

Mittwoch // 17. Mai 2017 // 19.30 Uhr

IM ZEITALTER DES PIANOFORTES

Werke von Tommaso Giordani, Johann Christian Bach, Joseph Haydn und
Johann Gottlieb Janitsch

Das besondere Exponat: Tafelklavier von Adam Beyer, London 1777

Constanze Karolić, Traversflöte | Thomas Ernert, Oboe | Petra Hiltawsky-Klein und Olaf Weiß, Horn |

Kirsten Reiche, Violine | Doris Linde, Violoncello | Maria Bräutigam, Hammerflügel

Gesprächsleitung: Roland Hentzschel (Leiter Restaurierungsatelier, Stiftung Händel-Haus)



Weitere Informationen zu allen Veranstaltungen: www.buehnen-halle.de/staatskapelle

Vorverkauf: Theater- und Konzertkasse, Große Ulrichstr. 51, 06108 Halle, Tel. 0345 / 51 10-777

Öffnungszeiten: Mo–Sa, 10–18.30 Uhr



»Freunde musizieren für Freunde«

Gedanken zum Konzert der Reihe am 5. Mai 2016

Gert Richter

Als Dr. Edwin Werner 1990 für den zu gründenden Förder-Verein den Namen »Freundes- und Förderkreis des Händel-Hauses« vorschlug, war das nahelegend, ging dieser doch aus einem Freundeskreis hervor. Man war glücklich, dem Haus sympathisch verbundene, informierte Musikliebhaber um sich zu wissen, die sich als interessierte Adressaten, als Multiplikatoren, ja sogar Ratgeber bewährten. Sie waren gleichsam »Bewohner« in Händels Geburtshaus und Repräsentanten des Publikums, die auch untereinander in freundschaftlichem Kontakt standen. Dass sie auch erhebliche Spenden für das Haus aufbrachten, sei nicht vergessen. Das Wirken dieses Kreises von Freunden, der sich aus Hallensern, deutschen und ausländischen Mitgliedern zusammensetzte, war schöner Ausdruck lebendiger Demokratie. Mit der Stiftungsgründung 2007 wurde aber deutlich, dass der Zeitgeist sich inzwischen gewandelt hatte. »Management«, »Marketing« und professionelle »Events« prägen das moderne Kulturleben. Die Chimäre, »provinzielle« Geselligkeit könnte professionelle Internationalität beeinträchtigen, schien »Formaten« freundschaftlichen Kontaktes entgegenzustehen. Es dauerte nicht lange und traditionelle Geselligkeitsformen wie die große öffentliche Hofparty der Vereine zu den Händel-Festspielen oder der freundschaftlich-gesellige Charakter der Reihe »Musik hinterfragt« waren nicht mehr möglich – erschwert auch durch die nun gewinnorientierte Gastronomie.

Um so verdienstvoller ist es, dass Herr Priv.-Doz. Dr. med. habil. Christoph Rink, der neue Vorsitzende des Vereins, 2012 zur Belebung dieses Freundschaftsgedankens die öffentliche Konzertreihe »Freunde musizieren für Freunde« ins Leben rief, zumal auch hervorragende Musiker Mitglieder des »Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses« sind. Der Direktor der Stiftung gewährt die mietfreie Nutzung des Saales, Mitglieder des Vereines oder diesem nahe stehende Musiker spielen honorarfrei. In der Hoffnung, dass Spenden für den Verein und damit für die Stiftung Händel-Haus zusammenkommen, wird kein Eintritt erhoben. Mitglieder stellen ein kleines Buffet für das anschließende gesellige Beisammensein bereit.

Bei den bisher neun erfolgreich realisierten Konzerten traten die Jazzpianistin Almuth Schultz und die Violoncellistin Juliane Gilbert, der Violinist Daniel Schad, der Cembalist Bernhard Prokein, die KammerAkademie Halle, die Pianisten Prof. Alexander Meinel und Christian Meinel, die Geigerin Dorothea Sauer, das Hallensia Quartett, das Streichquartett der KammerAkademie,

der Harfenist Andreas Wehrenfennig, die Sopranistin Franziska Förster und der Gitarrist Andreas Koch auf. Zu den herausragenden Veranstaltungen gehörte das Konzert mit dem international ausgezeichneten Moskauer Pianisten Yury Favorin, das der stellvertretende Vorsitzende des Vereins, Prof. Dr. Jürgen Stolzenberg, anlässlich seines 65. Geburtstag finanziell ermöglichte. Aber auch der Leipziger Physiker und (nicht professionelle) Pianist Prof. Dr. rer. nat. Friedrich Kremer spielte im Schumannhaus zu Leipzig für den Freundeskreis. Der Schriftführer des Vereins Christian Meinel organisierte ein Konzert mit herausragenden Schülern des Musikzweigs der Latina August Hermann Francke. Nicht unerwähnt bleiben soll, dass die Musikwissenschaftlerin Dr. phil. habil. Karin Zauft die Adventskonzerte immer mit charmant vorgetragenen Wortbeiträgen bereicherte.

Das neunte Konzert fand am 5. Mai 2016 statt. Unsere Mitglieder, die Brüder Prof. Alexander Meinel und Christian Meinel, der Lübecker Marien-Organist Johannes Unger sowie der Leipziger Musikwissenschaftler Prof. Dr. Johannes Forner widmeten es dem Vorsitzenden Dr. Christoph Rink zu dessen 70. Geburtstag. An diesem Tag dokumentierte sich die über Jahrzehnte gehaltene Freundschaft dieser drei Pianisten zum Händel-Haus – traten sie doch schon als Schüler auf dessen Podium auf. Darüber hinaus genossen sie über Jahrzehnte die besondere Freundschaft und Förderung durch Dr. Rink (u. a. hatte er die CD unseres Freundeskreises »Romantik im Händel-Haus« mit Alexander Meinel initiiert und zusammen mit Dr. Hubert Nießen finanziert).

Alexander Meinel, Preisträger nationaler und internationaler Wettbewerbe mit Gastspielen in zahlreichen Ländern, geschätztes Jurymitglied und heute als Klavierprofessor an der Leipziger Musikhochschule tätig, eröffnete das Programm mit Johann Sebastian Bachs Goldberg-Variationen BWV 988. Der Pianist spielte den anspruchsvollen Zyklus fernab jeglicher Egozentrik, wie man sie von der kultischen Einspielung Glenn Goulds kennt, mit begeisternder Virtuosität und tiefer Ausdrucksstärke, ehrlich, präzise und klar, sensibel in der Tongebung und mit viel Einfühlungsvermögen für das von der Intonation her etwas schwierige Instrument.

In seinem zwischengeschalteten Vortrag »Werk – Interpret – Rezipient« nahm Johannes Forner – als Musikwissenschaftler fundierter Kenner der Materie, als Hochschulprofessor mit den Belangen der Interpreten vertraut, und als langjähriger Chefdramaturg des Gewandhauses auch mit großer Publikumerfahrung – den geistigen Faden des Werkes auf. In seinem zweiten Wortbeitrag »Medicus et musica« würdigte er das Wirken des Arztes Dr. Christoph Rink als kompetenten Musikförderer.

Franz Schuberts Fantasie in f-Moll für Klavier zu vier Händen op. 103 D.940 bildete den nächsten Musikbeitrag, von zwei Pianisten interpretiert,



die seit ihrer Schülerzeit miteinander befreundet sind und damals schon einen 1. Preis beim Bundeswettbewerb »Jugend musiziert« mit vierhändiger Literatur gewannen. Christian Meinel, heute als Klavierpädagoge an der Latina in Halle und an der Leipziger Musikhochschule wirkend, ist Preisträger internationaler Wettbewerbe, Gastinterpret und gefragter Juror im In- und Ausland. Als zehnter Nachfolger Buxtehudes wirkt Johannes Unger seit 2009 als Organist an St. Marien zu Lübeck, daneben als Dozent an der Lübecker Musikhochschule. Auch er errang Preise nationaler und internationaler Wettbewerbe, ist u. a. Bach-Preisträger und Gewinner von Orgelwettbewerben in Dänemark und England. Kurse und Konzerte führen ihn in viele Länder Europas und nach Übersee. Das Werk aus Schuberts Todesjahr wurde von beiden Musikern kongenial, in bestem künstlerischem Zusammenspiel mit großer Ausdruckstiefe geboten. Sowohl die elegischen als auch die virtuos sehr anspruchsvollen dramatischen Passagen gerieten zu absolut überzeugenden und ergreifenden künstlerischen Ereignissen.



Prof. Dr. Johannes Forner, Prof. Alexander Meinel, Christian Meinel, Johannes Unger (v. l. n. r.)

Christian Meinel beschloss das Konzert mit den Händel-Variationen op. 24 von Johannes Brahms, damit sein hohes technisches und künstlerisches Können erneut demonstrierend. Er zeigte sich als Meister ausdrucksstarker Differenzierungskunst mit großem pianistischen Atem. Es schien, dass besonders die triumphale Steigerung der brillanten Schlussfuge seinem auch kraftvoll zupackenden Naturell entsprach.

Sehr aufmerksam und fasziniert wohnte das zahlreiche Publikum dem überlangen Konzert bei. Es dankte den Künstlern abschließend mit begeistertem und andauerndem Beifall.

Händel-Bildnis im Händel-Haus

Nach Redaktionsschluss erreichte uns die höchst erfreuliche Nachricht, dass es der Direktion der Stiftung Händel-Haus gelungen ist, den Leihvertrag für das Radebeuler Händel-Bildnis eines anonymen Meisters aus dem Besitz der Nachkommen von Händels Schwester* zu erneuern. Damit bleibt das Gemälde (vermutlich aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts) der Öffentlichkeit und der Forschung zugänglich. Daneben kann das Museum für angemessenere konservatorische Aufbewahrungsbedingungen sorgen, als das in einem Privathaushalt gewöhnlich möglich ist.



* Vergl. Edwin Werner, *Händel-Bildnisse in den Sammlungen der Stiftung Händel-Haus*, Sonderheft der *Mitteilungen* 2013, S. 10 und S. 14.



Prominenter Besuch im Händel-Haus zu Halle

Der Pianist Sir András Schiff zu Gast

Jürgen Stolzenberg

Der weltberühmte Pianist Sir András Schiff besuchte am 9. Mai 2016 das Händel-Haus zu Halle und besichtigte die ständige Ausstellung und das Instrumentenmuseum. Begrüßt wurde er von der Leiterin des Museums und Kuratorin der Musikinstrumentenausstellung, Frau Christiane Barth, die ihn auch durch das Händel-Haus führte. Sir András zeigte sich außerordentlich beeindruckt von den Exponaten der Ausstellung zu Leben und Werk von Georg Friedrich Händel.

Mit sichtlichem Vergnügen präludierte er bei seinem Rundgang durch das Instrumentenmuseum auf einigen der historischen Tasteninstrumente, so auf dem Hammerflügel von Conrad Graf (Wien 1835), der von Beethoven, Chopin, Schumann und Liszt wegen seines vollen, singenden Tons besonders geschätzt wurde, dem Hammerflügel von Anton Walter (Wien um 1820), bei dem Mozart seinen ersten und zeitlebens einzigen Flügel erwarb, dem Hammerflügel von Nannette Streicher (Wien 1820), auf dem Beethoven im musikalischen Salon der Familie Streicher in Wien gespielt haben wird, und schließlich auf dem Hammerflügel von Johann Evangelist Schmidt, der aus Schmidts Salzburger Zeit (nach 1786) stammt, wo er auf Empfehlung von Leopold Mozart seit 1786 als Hoforgelbauer tätig war.

Am Abend gab der Pianist in der historischen Aula der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg ein Fest- und Benefizkonzert zum 10-jährigen Bestehen der *aula konzerte halle*.

Sir András Schiff ist besonders mit zyklischen Aufführungen der Klavierwerke von Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann und Bartók hervorgetreten, für deren Aufnahmen er zahlreiche Auszeichnungen erhielt. Darüber hinaus wurde er u. a. geehrt mit der Goldenen Mozart-Medaille der Internationalen Stiftung Mozarteum, dem Großen Verdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland, dem Orden Pour le Mérite und der Goldmedaille der Royal Philharmonic Society in London. Im Juni 2014 wurde er von Königin Elizabeth II. für seine Verdienste um die Musik geadelt und in den englischen Ritterstand erhoben.



Sir Andrés Schiff in der Musikinstrumentenausstellung des Händel-Hauses zu Halle am Hammerflügel von Johann Evangelist Schmidt (um 1790)



»Ich hab einen guten Kampf gekämpft« – Eine neuentdeckte Trauermusik von Reinhard Keiser

Bernd Koska

Es war eine klingende Sensation, die sich am 19. Juni dieses Jahres in der Kirche zu Ostrau bei Halle ereignete: Eine wiedergefundene Trauermusik von Reinhard Keiser, einem der berühmtesten Komponisten seiner Zeit und Weggefährte Händels an der Hamburger Oper, kam 320 Jahre nach ihrer Entstehung erstmals wieder zur Aufführung. Das Stück war ursprünglich bestimmt für die Trauerfeier des Ostrauer Schlossherrn Josias von Veltheim im Jahr 1696. Nun bildete die Trauermusik das Herzstück eines Konzerts des Ensembles *collegio corona* unter der Leitung von Thomas Fleck mit der Sopranistin Julla von Landsberg als Solistin, veranstaltet von dem Verein Schloss Ostrau e.V. in Kooperation mit dem *collegio corona* e.V.



Südwestansicht der Patronatskirche von Ostrau

Die Wiederentdeckung dieses Werks gelang völlig unerwartet bei Quellenrecherchen im Landesarchiv Wernigerode, wo die Archivbestände der ehemaligen Rittergüter Ostrau und Harbke aufbewahrt werden. Dort fand sich eine Reihe von Drucken auf verschiedene Feierlichkeiten der Familie von Veltheim, darunter auch der Text zur »Trauer-Musique« »Bey Hoch-Adelicher Leich-Begängnüß, Des Weyland Wohlgebohrnen Herrn, Herrn Josias von Veltheim,

auff Ostrow, Harbke und Glentorff«.¹ Derartige Textdrucke zur repräsentativen Dokumentation der Trauerfeiern hochgestellter Persönlichkeiten sind durchaus keine Rarität in mitteldeutschen Archiven; in den seltensten Fällen jedoch hat sich auch die zugehörige Musik erhalten. Die Veltheim'sche »Trauer-Musique« ist ein solcher Glücksfall: Der Text und die Besetzungsangaben lassen sich zweifelsfrei einer bisher kaum beachteten Notenhandschrift in der Staatsbibliothek Berlin zuordnen, auf der auch der Name des Komponisten erscheint: »R. Keiser«.²

Dass gerade Reinhard Keiser mit der Verfertigung der Trauermusik beauftragt wurde, lässt sich leicht erklären: Er war vor seiner Hamburger Zeit als »Cammer-Componist« am Hof von Braunschweig-Wolfenbüttel angestellt, während der verstorbene Josias von Veltheim den Titel eines »hoch-fürstlich Braunschweig-Wolfenbüttelschen Erb-Küchenmeisters« führte. Keisers Kantate *Ich hab einen guten Kampf gekämpft* erklang innerhalb des Trauergottesdienstes am 11. Oktober 1696 auf dem Veltheim'schen Gut Harbke, unweit von Wolfenbüttel gelegen, bevor der Leichnam wenige Tage später nach Ostrau überführt und dort beigesetzt wurde. Die Noten fielen wenig später dem Gottorfer Hofkapellmeister und späteren Braunschweiger Schlosskantor Georg Österreich in die Hände, der eine Abschrift davon anfertigen ließ und das Werk so vor dem Verschwinden bewahrte.

Der mit Keisers Musik betrauerte Josias von Veltheim wurde am 7. Februar 1619 auf dem Familiengut Harbke geboren.³ Bereits im Alter von sechs Jahren verlor er seinen Vater, besuchte später die Universität Helmstedt und trat anschließend seine Kavaliertour an, die sich wegen des Dreißigjährigen Krieges auf die deutschen Höfe von Kurbayern, Kurpfalz, Sachsen und Lüneburg beschränken musste. Danach stand Josias einige Zeit in Schöningen bei der verwitweten Fürstin Anna Sophia von Braunschweig-Wolfenbüttel in Diensten, bevor er das ererbte Gut Ostrau übernahm, das stark unter den Auswirkungen des Krieges zu leiden hatte. Der Harbker Pfarrer Johann Stier schreibt dazu in Veltheims Lebenslauf: »Wie höchst-schwer und saur Ihm nun zwar der Anfang gewesen, in dem zu solcher Zeit das Kriegs-Feuer allenthalben noch gebrandt, und niemand mit Ruhe bey dem Seinigen gelassen worden, und alles verwüstet gefunden, so hat dennoch des Höchsten Seegen seinen unermüdeten Fleiß begleitet.«

Aus Josias' 1652 geschlossener Ehe mit Gödel Magdalena von der Asseburg gingen ein Sohn und eine Tochter hervor, die jedoch nach wenigen Tagen

¹ Landesarchiv Sachsen-Anhalt, Standort Wernigerode, H 95 Gutsarchiv Harbke, Nr. 4167, fol. 26; ein weiteres Exemplar in der Universitäts- und Landesbibliothek Halle, 78 N 34 (3), Anhang an die Leichenpredigt auf Josias von Veltheim von Johann Stier, CERTA SALUTIS FUNDAMENTA, *Der gewisse Grund der Seeligkeit*, Leipzig [1697].

² Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus.ms. 11475, fol. 12r–19v.

³ Nachfolgende biographische Daten und das Zitat aus Stier 1697 (s. Anm. 1), unfol.



starben. 1663 musste zudem die Frau bei der Totgeburt eines weiteren Kindes ihr Leben lassen. Eine zweite Ehe, geschlossen 1667 mit Catharina Dorothea von Mandelsloh, war mit drei überlebenden Kindern gesegnet. Gleichwohl starb auch diese letzte Ehefrau bereits im Jahr 1676, worauf Josias die restlichen 20 Jahre seines Lebens als Witwer verbrachte.

Angesichts der unglücklichen Lebensumstände Josias von Veltheims kann man den biblischen Titel seiner Trauermusik auf den Verstorbenen selbst applizieren – er hatte in seinem Leben tatsächlich so manchen Kampf zu kämpfen. Für die Organisation der Begräbnisfeierlichkeiten und damit auch für die Bestellung der Festmusik dürfte indes sein Sohn Otto Ludwig verantwortlich gewesen sein. Otto Ludwig von Veltheim ist für die Ostrauer Geschichte von besonderer Bedeutung, da er das Schloss und die Schlosskirche in ihrer noch heute erhaltenen Gestalt neu erbauen ließ. Dass er sich auch für Musik begeisterte, zeigt die Tatsache, dass er zur Kirchweihe im Jahr 1704 eigens dafür komponierte Kantaten bei dem Helmstedter Organisten Johann Justus Kahle in Auftrag gab und die Manuskripte anschließend sorgfältig im Gutsarchiv aufbewahrte.⁴ Geschmack bewies Otto Ludwig schon 1696, indem er die Komposition der Trauermusik für seinen Vater dem später so berühmten Reinhard Keiser auftrag.

Keisers Trauerkantate fällt in jenen kurzen Abschnitt seines Lebens, in dem er am Braunschweig-Wolfenbütteler Hof als Kammerkomponist angestellt war (1694–1697). Geboren wurde er 1674 in Teuchern bei Weißenfels als Sohn des örtlichen Organisten und besuchte ab seinem elften Lebensjahr die Leipziger Thomasschule unter Thomaskantor Johann Schelle. Seine erste Anstellung fand er, wie erwähnt, bei Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, der gerade dabei war, seine Residenz zu einem Zentrum der Oper in Deutschland zu machen. Schon als Zwanzigjähriger steuerte Keiser Bühnenwerke für das Hoftheater bei, schrieb gelegentlich aber auch geistliche Werke, wie wir jetzt durch die Veltheim'sche Trauermusik wissen. 1697 ging der aufstrebende Musiker als Kapellmeister an die Hamburger Gänsemarktoper und komponierte fortan pro Jahr mehrere Opern und kleinere Singspiele. Wegen der wirtschaftlich stets prekären Situation des bürgerlichen Musiktheaters versuchte Keiser um 1718 an verschiedenen Fürstenhöfen Fuß zu fassen, scheiterte jedoch auf Dauer. 1721 kehrte er endgültig nach Hamburg zurück, bekam 1728 die Stelle des Domkantors übertragen und starb schließlich 1739 im Alter von 65 Jahren, inzwischen durch das dominierende Wirken von Johann Mattheson und Georg Philipp Telemann eher an den Rand des musikalischen Geschehens gedrängt.

Gleichwohl wurden Keisers künstlerische Leistungen von seinen Zeitgenossen durchweg hoch geachtet. Mattheson etwa meinte, »daß zu seiner Zeit,

⁴ Vgl. Erik Dremel, *Mitteilungen*, Heft 2/2014, S. 43–47.

da er blühete, kein Componist gewesen sey, der, absonderlich in zärtlichen Singesachen, so reich, so natürlich, so fließend, so anziehend, und was das meiste, zuletzt noch so deutlich, vernehmlich und rhetorisch gesetzt hat, als eben er«. ⁵ Bewundert wurde stets Keisers überquellender Erfindungsreichtum, der zum allergrößten Teil seinem ungebändigten Naturell und weniger einer konsequenten Anwendung strenger Kompositionsregeln entspringe. Die neu-aufgefundene Trauermusik liefert nun ein besonders frühes Beispiel für Keisers Personalstil, ja tatsächlich dürfte es sich um seine zweitälteste erhaltene Komposition handeln. ⁶



Collegio corona und Julla von Landsberg (Sopran) in der Evangelischen Kirche Ostrau

Keisers Kantate *Ich hab einen guten Kampf gekämpft* basiert auf zwei Bibelversen aus dem zweiten Brief des Paulus an Timotheus und zwei betrachtenden Arienstrophen eines unbekanntem Verfassers. Der Text, insgesamt eine Rückschau eines sterbenden Christen auf sein vergehendes Leben im Diesseits sowie ein Ausblick auf sein zukünftiges Leben im Jenseits, ist durchweg in der Ich-Perspektive gehalten und wird so dem Toten gleichsam in den Mund gelegt. In den fünf Sätzen wird der Solo-Sopran wechselweise von Streichern und Holzbläsern begleitet (drei Gamben bzw. zwei Oboen/Blockflöten), wodurch ein dem Anlass entsprechendes gedämpftes und dennoch vielfarbiges Klangbild entsteht. Angesichts der singulären Stellung des Werks in Keisers Gesamt-schaffen ist eine umfassende wissenschaftliche Analyse sowie eine breitere Rezeption zu wünschen. Beides soll in Zukunft durch eine kritische Notenedition und weitere Aufführungen vorangetrieben werden.

⁵ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, S. 129.

⁶ Vgl. Reinhard Keiser, *Weltliche Kantaten und Arien*, Bd. 1, hrsg. von Hansjörg Drauschke und Thomas Ihlenfeldt, Beeskow 2012 (*Musik zwischen Elbe und Oder*, Bd. 30), S. IX.



Die Geschichte des Carl-Loewe-Denkmal in Löbejün

Eine interessante Finanzierung

Andreas Porsche und Heidelore Rathgen

Carl Loewe (geboren am 30. November 1796 in Löbejün – gestorben am 20. April 1869 in Kiel) gehörte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu den herausragenden und weithin geachteten Komponistenpersönlichkeiten. In die Musikgeschichte ist er als der unerreichte Meister der Balladenkomposition, als »Deutschlands Balladenkomponist«, eingegangen.

Sein Werk umfasst nahezu 500 Balladen, Lieder und Gesänge, 17 Oratorien, zwei Opern, zwei Symphonien, zwei Klavierkonzerte, vier Streichkonzerte, Kompositionen für Männerchöre ...

Auf Anregung des Biographen, Schülers und Verehrers von Carl Loewe Dr. Max Runze (Berlin) und der damals noch lebenden Tochter des Komponisten Julie Hepburn von Bothwell (Unkel/Rhein) hat sich 1888 der Loewe-Verein in Löbejün gegründet, in enger Verbindung mit der Berliner Loewe-Vereinigung (gegr. 1882), mit dem Ziel, »[...] das Andenken an die Person des Componisten Carl Loewe in seiner Vaterstadt Löbejün zu beleben, Loewe-sche Musik durch Aufführung seiner Werke zu pflegen und zu dem hundert-jährigen Geburtstag des Componisten, dem 30. November 1896, eine Gedenktafel an der Stätte seines Geburtshause anzubringen.«¹

Die Idee und vor allem die Finanzierung der Errichtung eines Carl-Loewe-Denkmal in Löbejün wurden durch die Mitglieder des Löbejüner Loewe-Vereins, durch zahlreiche Loewe-Freunde in ganz Deutschland entwickelt. Die notwendigen Mittel wurden in erster Linie durch Spenden, Mitgliederbeiträge und eine Vielzahl von Veranstaltungen beschafft.

»[...] Wesentlich gefördert wurde er [der Verein] Dank den Verbindungen, welche er durch Vermittlung der Berliner Loewe-Vereinigungen anknüpfte. Herr Dr. Runze bewirkte Prof. Fritz Schapers² Hochherziges Anerbieten, für das in Löbejün zu errichtende Denkmal einen Abguß der von ihm im Auftrag des Kieler Denkmals-Comites modellierten Büste zur Verfügung zu stellen unter Verzicht auf sein Künstlerhonorar. Kiels Einverständnis wurde damit erreicht gegen das Versprechen, nach Möglichkeit zu den dortigen Denkmalkosten unsererseits beitragen zu wollen [...].«³

¹ Statuten des Loewe-Vereins, 24. Mai 1888.

² Hugo Wilhelm Fritz (Friedrich) Schaper (geb. 1841 in Alsleben an der Saale, königlich-preußischer Professor an der Königlich (Preußischen) Akademie der Künste zu Berlin, gest. November 1919). Zwei gleiche Büsten wurden in Kiel und in Löbejün zum 100. Geburtstag aufgestellt. Eine Gips-Büste existiert noch im Stadtarchiv Unkel.

³ Auszug aus der Dokumentenrolle, die am 25. November 1896 in das Fundament des neuen Denkmals eingelassen wurde.

Zur Sicherung der Finanzierung wurde ein »Denkmalfonds« aufgelegt, den viele Bürger aus Löbejün und Umgebung sowie entfernte Loewe-Freunde mit Spenden ab 1 Mark aufwärts füllten, höhere Beträge kamen von der Loewe-Vereinigung in Berlin. Der in Löbejün geborene Ingenieur Carl Mennicke, Berlin, stellte eine größere Summe zur Verfügung. Bekannte Künstler veranstalteten Konzerte, deren Reinerlös dem Denkmal zugedacht war.

Die Bronzestatue von Carl Loewe wurde in der Gießerei Gladenbeck & Sohn in Friedrichshagen/Berlin gegossen und mit 1.024,50 Mark aus dem eingerichteten »Denkmalfonds« bezahlt.

Für den Sockel aus Löbejüner Porphyrit spendete ein ortsansässiger Unternehmer das Material aus seinem Steinbruch; der Gutsbesitzer Nordmann übernahm alle für den Denkmalsbau notwendigen Fuhren.

Auf Antrag des Loewe-Vereins bewilligten die städtischen Behörden zum Denkmalsbau einen Ehrenbeitrag von 100 Mark, verweigerten indes aber den beantragten Markt als Aufstellungsplatz, so dass nach langen und zähen Verhandlungen mit der Stadt Löbejün allein der Standort vor dem heutigen Carl-Loewe-Haus, also der damaligen neuen Schule übrig blieb. (Das Geburtshaus von Carl Loewe war 1886/87 abgerissen und 1888 eine neue Schule auf den alten Grundmauern gebaut worden.)

Am 30. November 1896, dem 100. Geburtstag des Komponisten, wurde das Carl-Loewe-Denkmal um 13:00 Uhr feierlich eingeweiht und an die Stadt übergeben. Die Bronze-Colossalstatue von 1,20 m Höhe stand auf einem kunstvoll gearbeiteten Sockel aus Löbejüner Porphyrit. Zum Auftakt der Feierlichkeiten fand zwei Tage vorher im Gottgauer Saal die Aufführung des Oratoriums *Johan Huss* von Carl Loewe statt. Ein über 100 Jahre altes Zitat aus der Festrede anlässlich der feierlichen Enthüllung des ersten Löbejüner Loewe-Denkmal hat nichts von seiner Aussagekraft verloren: »Die Stadt Löbejün und der Loewe-Verein bleiben damit Hüter einer idealen Schöpfung Löbejüns, auf welche außer ihnen viele auswärtige, hochverehrte Verehrer und Förderer des Andenkens eines großen Sohnes unserer Stadt mit innerster Befriedigung blicken. Möge Gott, der so reiche Gaben dem Sohne Löbejüns verliehen hat, helfen, das mit viel Liebe errichtete Denkmal hier zu seiner Ehre als ein langdauerndes Zeugnis wahrer Dankbarkeit den Nachlebenden erhalten bleibe.«

Damit hatte Löbejün also am selben Tage wie Kiel ein Loewe-Denkmal erhalten.

Da die Statue aus Bronze gegossen war, sollte ihr eigentlich ein viele hundert Jahre langes Leben beschieden sein. Aber es kam anders: Nach 21 Jahren, im



Jahre 1917, gab der Magistrat der Stadt Löbejün die Büste zur »Deckung des Bedarfs an Kriegsmetall« der Verwertung frei. Aber die Abholung des Denkmals unterblieb zunächst und das Denkmal wurde in den nächsten Jahren glücklicherweise vom Abtransport verschont.



Denkmalweihe am 30. November 1896

Auf Anregung des Buchbindermeisters und Ratsherrn Hermann Schachtebeck aus Löbejün wurde das Denkmal dann doch am 9. Juni 1939 von seinem bisherigen Standort auf dem Kirchhof auf den Löbejüner Marktplatz vor dem Rathaus versetzt. Die in einer Blechbüchse aufgefundene Urkunde und andere Belege waren bereits stark zerstört. Deshalb wurde eine Abschrift angefertigt und der neu bestückte Behälter dem Denkmal wieder beigelegt.

Ein Vierteljahr später brach der 2. Weltkrieg aus, und die Nationalsozialisten hatten wiederum die »Buntmetallreserve« des Denkmals im Blick, und der Abtransport konnte diesmal nicht verhindert werden.⁴

⁴ Die Kieler Bronze-Büste von Prof. Fritz Scharper, die dort am Düsternbrooker Weg zum 100. Geburtstag von Carl Loewe im November 1896 aufgestellt worden war, blieb bis heute unversehrt erhalten. Nach einem zwischenzeitlichen »Aufenthalt« (ab 1948) in der Gartenstraße wurde die Loewe-Büste auf Initiative der Anwohner des Düsternbrooker Weges und des Carl-Loewe-Weges mit Unterstützung des Denkmalfonds Schleswig-Holsteins und der Musikfreunde Kiel anlässlich des 215. Geburtstages von Carl Loewe am 30. November 2011 wieder an den ursprünglichen Platz umgesetzt. Im Internetauftritt der Stadt Kiel »Kulturdenkmale in Kiel-Düsternbrook« ist das Carl-Loewe-Denkmal als eine Station für einen interessanten Stadtrundgang aufgeführt.

Am 12. September 1942 wurde dann die Büste mit ihrem Bronzegewicht von 165 kg auf Anordnung des Regierungspräsidenten nach Merseburg zur Verwertung abtransportiert. Die Reichsverwaltung hatte lediglich eine finanzielle Unterstützung gewährt, um einen Gipsabdruck anfertigen zu lassen. Der Löbejüner Bildhauer Arthur Priebis fertigte neben diesem Gipsmodell eine weitere Gipsbüste an und versah sie nach langen Versuchen (auch mit einer speziellen Honigmischung) mit einem bronzeartigen Ölanstrich. Nachdem in den Kriegsjahren 1942 und 1943 der Sockel leer war, wurde dann die »wetterfest« gemachte Gipsbüste am 20. April 1944, dem 75. Todestag des Komponisten aufgestellt. Trotz aller Bemühungen hielt diese den Witterungsverhältnissen nicht lange stand und musste Ende 1946 wieder herabgenommen werden.

Der 150. Geburtstag Carl Loewes im Jahre 1946 musste erneut ohne Denkmal begangen werden, denn die Gipsbüste stand in der Werkstatt des Bildhauers Theodor Riedel als Vorlage für eine Skulptur aus Löbejüner Porphyry. Am 9. Juni 1947 wurde dann unter großer Anteilnahme der Bevölkerung die jetzige Büste auf den teilweise neu gestalteten Sockel gehoben, wo sie heute noch steht.



*Porphyry-Denkmal von Carl Loewe in Löbejün
nach Fritz Schaper, 1896*

Im Jahre 2006 wurde die Loewe-Büste zur Restaurierung nach Magdeburg gebracht und zum Jahrestag der Deutschen Einheit am 3. Oktober 2006 unter großer Medienpräsenz erneut auf ihren Sockel gehoben. Beim Setzen des Denkmals wurden dabei in den Sockel eine Hülse mit Kopien der ursprünglich vorgefundenen Unterlagen aus den Jahren 1896 und 1947 sowie aktuelle Materialien aus der jetzigen Zeit der Carl-Loewe-Erbpflege und der Internationalen Carl-Loewe-Gesellschaft eingebracht. Zu den Carl-Loewe-Festtagen treffen sich die Teilnehmer am zweiten Festivaltag hier am Denkmal, um den Komponisten zu ehren.

••••→ *Anmerkung der Red.:* In Halle finden sich zwei sehr bemerkenswerte weitere öffentlich zugängliche Werke von Friedrich Schaper: die Robert-Franz-Büste am Universitätsring von 1903 (vgl. Edwin Werner, *Mitteilungen* 2/2014, S. 53) und die Christian-Thomasius-Büste im Treppenhaus des Löwengebäudes der Martin-Luther-Universität.



Jacob Simon – Trompetenbauer und Puppenspieler

Bernhard Prokein

Jacob Simon ist in der mit Abstand idyllischsten Arbeitsstätte aller halleschen Instrumentenbauer zu finden. Unweit der Trothaer Schleuse, direkt an der Saale gelegen, befinden sich Werkstatt und Wohnhaus des einzigen Metallblasinstrumentenbauers in Halle. Hier ist er vor zwölf Jahren angekommen, hier findet er ideale Bedingungen für ein Handwerk, das Raum braucht.

Es ist, wie auch bei anderen in Halle lebenden Instrumentenbauern, vielen Zufällen zu danken, dass Jacob Simon zu diesem Beruf fand. Dabei gibt es nicht den einen entscheidenden Moment, der zu dieser Berufswahl führte. Aufgewachsen in einer halleschen Familie, wo Musik schon immer eine wichtige Rolle spielte, kam er früh mit Instrumenten wie Blockflöte und Posaune in Berührung. Bereits in der Schulzeit war für Jacob Simon klar, dass er in seinem künftigen Beruf etwas mit den Händen machen wollte. Für den Tischlerberuf fand er jedoch keine geeignete Ausbildungsstelle, und so kam ihm der Zufall zu Hilfe. Seine Posaune musste repariert werden. Dadurch lernte er Peter Schwamberger kennen, der in der halleschen Geiststraße eine bekannte Werkstatt für Metallblasinstrumente führte. Sofort gefiel ihm dieser Arbeitsort, fand er hier doch eine Verbindung von Handwerklichem und Musik.

Eine erste Hürde, die Delegierung des Rates des Bezirkes zur VEB Blechblas- und Signalinstrumentenfabrik Markneukirchen, konnte genommen werden. Mit der Aussicht auf eine spätere Anstellung bei Peter Schwamberger begann er 1982 im Vogtland eine zweijährige Facharbeiterausbildung zum »Mechaniker für Musikinstrumente, Spezialisierungsrichtung Metallblasinstrumente«. Sie führte ihn erstmals von zu Hause weg, für einen jungen Menschen eine besondere Herausforderung. Hier, in ungewohnter Umgebung, begann ein neuer Lebensabschnitt. Jacob Simon erinnert sich noch heute an sein großes Erstaunen, als er dort erstmals die großen, alten Werkshallen betrat. Lärm, Dreck, Gestank, Säure, Blei – damit hatte er nicht gerechnet. Dem Maschinenpark war das Alter anzusehen. Und trotzdem nahm er diese Herausforderung an und profitierte hier in seiner Ausbildung von der mehrere Jahrhunderte zählenden Instrumentenbauertradition im Vogtland.

Nach bestandener Lehrzeit arbeitete Jacob Simon ab 1984 zehn Jahre in der Werkstatt von Peter Schwamberger in Halle. Dabei lag der Hauptschwerpunkt vor allem in der Reparatur von Blechblasinstrumenten. Grundprinzip dabei war: »Es ist alles zu reparieren.« Auf Grund der schwierigen Ersatzteilbeschaffung waren diese Arbeiten oft anspruchsvoller als der Neubau eines

Blechblasinstruments. Zeitgleich zur Arbeit absolvierte Simon bei Jürgen Voigt in Markneukirchen von 1992 bis 1994 seine Ausbildung zum Meister.

Mit diesem Abschluss in der Tasche eröffnete Jacob Simon 1994 seine erste eigene Werkstatt mitten in Halle-Dörlau. Mit großem zeitlichen Abstand betrachtet, weiß er heute, dass er zum damaligen Zeitpunkt kaum strategisch vorgeing. Diese Werkstatträume hatte er durch einen Zufall gefunden. Fast zur selben Zeit konnte er aus dem Nachlass eines verstorbenen Kollegen einen Grundstock an Werkzeug und Material erwerben. Aus heutiger Sicht kaum vorstellbar schaffte er ohne Kredit und Subventionen, nur mit Eigenkapital, den Start in die Selbstständigkeit. Aber er wusste, was er kann – das war das Wichtigste.

Sein Ziel, seine Werkstatt Richtung Stadtmitte zu verlegen, konnte er schließlich im Jahre 2000 umsetzen, als er unweit des Doms in ein altes Gebäude umzog. Hier hatte er mehr Platz, musste aber, da der Mietvertrag endete, bereits nach fünf Jahren wieder ausziehen. Durch einen Glücksumstand wurde er auf ein Gelände in der Trothaer Saalestraße aufmerksam. In dieser unscheinbaren Straße »mit der vielleicht höchsten Dichte hallescher Lebenskünstler«, mit Atelieregemeinschaft, Biobäckerei, Webdesigner und kleinem Saatgutbetrieb, standen noch die Reste eines ehemaligen Fischerhauses. Der eigentlich desolate Zustand gab ihm die Möglichkeit, auf dessen Grundmauern seine neue Wohn- und Arbeitsstätte nach ganz eigenen Plänen zu errichten. Nun hat er



Jacob Simon in seiner Werkstatt



wahrlich genug Platz zum Arbeiten, Präsentieren und Wohnen in einem. Hier spielt auch Arbeitslärm, obwohl noch am Rand der Stadt gelegen, keine Rolle. Und nicht zuletzt gibt es, was nicht unwichtig ist, für auswärtige Kunden auch keine Parkprobleme mehr.

Die Aufgabenfelder des Metallblasinstrumentenbauers bestehen aus den Bereichen Reparatur und Neubau. Auch wenn der zeitliche Anteil an Reparaturen den des Neubaus deutlich übersteigt, geht es beim Neubau zunächst nicht darum, alle benötigten Bauteile selbst herzustellen. Ein Großteil der standardisierten Teile wird, ähnlich wie in der Autoindustrie, von auswärtigen Spezialbetrieben in den unterschiedlichsten Qualitätsstufen angefertigt, von Simon eingekauft und danach in der Werkstatt zusammengebaut. Bei Reparaturen wiederum ist zu beachten, dass regelmäßig gespielte Blechblasinstrumente in der Regel nicht älter als 50 Jahre alt werden. Das ist ein wesentlicher Unterschied zu Streichinstrumenten. Der direkte Kontakt zu Speichel und andere äußere Einflüsse führen zur Abnutzung des Materials. Verschleißteile wie Ventile haben eine begrenzte Lebensdauer. Ältere Instrumente besitzen oft eine tiefere Stimmtonhöhe und sind damit nur bedingt für das Zusammenspiel mit moderneren ihrer Art geeignet. Hier gilt es bei jedem Instrument abzuwägen, ob sich eine Investition lohnt. Auch ist nicht zu vernachlässigen, dass Instrumente älterer Baujahre längst nicht die Präzision haben, wie sie heute durch den technischen Fortschritt Standard sind. Das Material hat sich über die Jahrhunderte kaum verändert, aber heute sind die Möglichkeiten der galvanischen Behandlung ganz andere. Lackierungen jeglicher Art sind möglich, jeder Geschmack kann individuell bedient werden.

Jacob Simon arbeitet darüber hinaus auch deutschlandweit für Musikhäuser, die keine eigene Werkstatt besitzen. Zu ihm kommen viele Stammkunden. Neben den Profimusikern vor Ort sind es vor allem ambitionierte Laien, Posaunenchorer und lokale Blasorchester, die seine Arbeit zu schätzen. Das Einzugsgebiet dafür regelt sich vor allem durch die vorhandenen Distanzen. Eine beispielhafte Zusammenarbeit besteht zum Jugendblasorchester Halle, das mehr als 100 Mitglieder hat. Mit den Arbeitskollegen in Leipzig, Magdeburg, Schkeuditz und Naumburg besteht eine freundliche Koexistenz.

Ausbaufähig sind aus seiner Sicht vor allem die Kontakte zu den lokalen Musikschulen. Davon könnten beide Seiten profitieren.

Während Jacob Simon in den Beruf als Instrumentenmacher hineinwuchs, gibt es bei ihm ein weiteres Lebens- und Arbeitsstandbein, das ihm in die Wiege gelegt wurde und nicht unerwähnt bleiben kann. Bereits in der 3. Generation betreibt er die hohe Kunst des Puppenspiels mit mobiler Bühne. Wenn es sein

Zeitbudget zulässt, ist er bis hin zu internationalen Festivals als Puppenspieler zu erleben. Der Nachname Simon ist längst vielen Hallensern ein Begriff. Sein Vater, Frieder Simon, gehört seit mehreren Jahrzehnten zu den bekanntesten deutschen Puppenspielern und Jacob Simon setzt diese Familientradition fort. Für ihn besteht im Puppenspiel der große Reiz, die Rollen wechseln zu können, das Leben aus der Sicht verschiedener Personen zu betrachten – dieser Wechsel tut ihm selber immer wieder gut.



Mehr als Freizeitausgleich ist für Jacob Simon das Spiel mit seinen Puppen

Wer Jacob Simon kennenlernen darf, bekommt eine Ahnung davon, wie er mit Liebe zur Musik, handwerklichem Geschick als Instrumentenbauer und mit Freude am Puppenspiel das Leben meistert.



WIR TRAUERN UM UNSERE MITGLIEDER

Marlis Donner

15.07.1932 – 22.12.2015

Prof. Dr. med. habil.

Hans-Joachim Woraschk

24.09.1928 – 04.05.2016

Wilfriede Hilbert

12.08.1937 – 21.07.2016

Im Namen aller Mitglieder übermittelt der Vorstand
des »Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle«
den Angehörigen und Freunden der Verstorbenen
tiefes Mitgefühl und aufrichtige Anteilnahme.

Wir werden das Andenken der Verstorbenen ehrend bewahren.

**Der Vorstand des
»Freundes- und Förderkreises
des Händel-Hauses zu Halle e.V.«**

(Mitteilung nach Informationen an die Redaktion)

Nachrichten aus dem Freundeskreis

Neue Satzung rechtskräftig

Am 1. Juni 2016 erfolgte die Eintragung der neuen Satzung unseres »Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle e.V.« in das Vereinsregister durch das Amtsgericht Stendal. Damit ist die Satzung, die von den Teilnehmern der Außerordentlichen Mitgliederversammlung am 5. März dieses Jahres einstimmig angenommen worden war, rechtskräftig. Der Text dieser neuen Satzung ist im Internet unter <http://www.foerderverein.haendelhaus.de/de/satzung.html> nachzulesen.

Herzlicher Dank des Vorstands für Spenden

Aus Anlass des 70. Geburtstages des Vorsitzenden des Freundes- und Förderkreises Dr. Christoph Rink sind zahlreiche Mitglieder und Freunde dessen Bitte nachgekommen und haben anstelle von Blumen für den Jubilar Geldspenden auf das Konto unseres Vereins überwiesen. Für die insgesamt eingegangenen 2885,00 € danken Vorstand und Jubilar den Spendern sehr herzlich. Wir sehen darin vor allem ein Zeichen der Verbundenheit mit unserem Freundeskreis und der Unterstützung unserer Arbeit.

Einladung der Saalesparkasse zu Spendenübergabe für Vereine

Am 22. August dieses Jahres konnten der Schatzmeister, Herr Dr. Gottfried Baier, und der Vorsitzende, Herr Dr. Christoph Rink, bei einer festlichen Veranstaltung im Designhaus der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle aus der Hand des Vorstandsvorsitzenden der Saalesparkasse, Herrn Dr. Jürgen Fox, die Urkunde über die Förderung der »CD-Produktion ‚haendeliana hallensis‘ Vol. 3 des Freundes- und Förderkreises des Händel-

Hauses zu Halle e.V.« entgegennehmen. Mit dieser finanziellen Unterstützung wird die Aufnahme aller zwölf Sonaten für Klavier von Friedrich Wilhelm Rust (1739–1796) mit dem Pianisten Ilton Wjunki auf dem Clavichord von Carl Gottlob Sauer der Stiftung Händel-Haus gesichert. Dieses Projekt umfasst drei CDs und erscheint im Rahmen der Edition *haendeliana hallensis* in Kooperation der Stiftung Händel-Haus, des Freundes- und Förderkreises sowie der Saalesparkasse mit dem Label *querstand* des Verlags Klaus-Jürgen Kamprad.

Zum Abschied großer Dank an Rolf Stiska und Kammersänger Axel Köhler

Mit der Spielzeit 2015/2016 ging die Amtszeit sowohl des Geschäftsführers der Theater Oper und Orchester GmbH Herrn Rolf Stiska als auch die des Intendanten der Halleschen Oper Herrn Kammersänger Axel Köhler zu Ende. Aus diesem Anlass übermittelte der Vorsitzende des Freundes- und Förderkreises Dr. Christoph Rink beiden Herren im Namen der Mitglieder unseres Vereins den großen, herzlichen Dank für ihr verdienstvolles Wirken in Halle. Während Herr Stiska nach Zusammenlegung des *neuen theaters* und des Puppentheaters mit der Oper Halle und der Staatskapelle Halle unter dem Dach einer GmbH als deren erster Geschäftsführer den Fortbestand dieser Bühnen und des Orchesters in schwieriger Zeit sicherte, geht für Händel-Preisträger Axel Köhler eine über dreißigjährige enge künstlerische und höchst erfolgreiche Verbundenheit mit der Oper Halle als Sänger, künstlerischer Direktor und Intendant zu Ende. Unsere besten Wünsche für ihren weiteren Lebensweg begleiten Herrn Rolf Stiska und Herrn Axel Köhler.



Glosse: G. F. H. als Saubermann

Elisabeth Angermeier und Hans-Christian Ackermann

Bei der Suche nach einem geeigneten Weihnachtsgeschenk sollte man sich nicht nur auf einschlägige CD-Läden und Kaufhäuser verlassen, sondern auch die Weihnachtsmärkte beachten, wenn man mal etwas Besonderes einhän-, nein: -handeln möchte!

Wenige Tage vor dem letzten Christfest besuchten wir einen kleineren Münchner Weihnachtsmarkt, und zwischen Glühwein-, Bratwurst-, Modeschmuck-, Glühwein-, Pudelmützen-, Krippenzubehör- und (wiederum) Glühweinständen wurde unser Blick von einem Seifengeschäft angezogen: In dessen Auslage tummelten sich – unverkennbar – Homer, Dürer, Goethe, Schiller, Beethoven und andere Geistesgrößen. Genies als Waschmittel – wahrlich eine Idee, die sich gewaschen hat! Im Regal ein internationales »who is who« wie am Sockel des Albert Memorials in den Londoner Kensington Gardens, nur eben nicht aus Marmor, sondern aus Seife. Unter den prominenten Großen ein Herr mit Allongeperücke! Sollte das etwa unser ...?

Wenn man dem seit weit über 100 Jahren gültigen Gestaltungsprinzipien einschlägiger Gipsbüstenhersteller vertrauen darf, stellt doch »Perücke mit strengem Gesicht darunter« grundsätzlich den großen Johann Sebastian Bach dar. Und »Perücke samt breitem freundlichem Antlitz« ist immer sein Kollege Georg Friedrich Händel. Und genau das war bei diesem Stück Seife der Fall: Es blickte uns freundlich an! Wir bemühten uns, so harmlos wie möglich die frierende Verkäuferin zu fragen, wer dieser Herr mit der Perücke denn sei. Woraufhin sie sich entschuldigte, leider sei das nicht Bach, sondern nur der Händel ...

Hätten wir gleich auf die Kehrseite des Seifenstücks gesehen, wäre keine Frage nötig gewesen: Dort war in die »Biologische Seife aus Olivenöl« der Name »G F HAENDEL« eingeritzt. Nicht vermerkt ist auf dem guten Stück, das wir, versteht sich, sofort erwarben, der Hersteller. Das Material Olivenöl und der in bestem Deutsch abgefasste Beipackzettel widerlegten unsere erste Vermutung, dass dieses edle Natur- und Kulturprodukt weit fernab von Händels früheren Wirkungskreisen gefertigt sein könnte ...



Wie schön, dass nun daheim nicht nur Porträtdrucke unseres großen GFH hängen, sondern dass wir den Seifen-Opernkomponisten (Setzung des Bindestrichs beachten!) auch als Denkmal in unserer Badestube täglich mehrfach vor Augen haben.

Aber wer von uns würde es wagen, an diesen Händel Hand (oder gar andere Körperteile) anzulegen?

Eines fernen Tages mag vielleicht diese Porträtbüste doch noch ihren profanen Zweck erfüllen; möge dann das enthaltene Olivenöl im Rahmen seines Festspül-Programms der damit in Berührung kommenden Haut wohl bekommen. Schmierig wird das gute Händel-Stück bestimmt nicht sein. Und wenn, dann ließe sich das ja wieder ganz leicht abwaschen. Mit HWV 348–350 natürlich.



Vorstandsmitglied Anne Schumann im Konzert und auf CD

Frau Anne Schumann, international bestens renommierte Barockgeigerin, Vorstandsmitglied des »Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle e.V.«, hat am 16. September 2016 in der Kirche zu Holleben fünf »Rosenkranzsonaten« von Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704) aufgeführt. Sie wurde begleitet von Sebastian Knebel an der Orgel. Das begeisterte Publikum in der vollbesetzten Kirche spendete den beiden Künstlern lang anhaltenden Beifall für die großartige Darbietung dieser Werke. Frau Schumann spielte bei ihrer Interpretation entsprechend der Skordatur auf fünf verschiedenen Barockinstrumenten.

Beide Künstler haben alle sechzehn »Rosenkranzsonaten« kürzlich in drei CD-Aufnahmen beim Label querstand des Verlags Klaus-Jürgen Kamprad (der Verleger Klaus-Jürgen Kamprad ist Mitglied des Beirats des »Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle e.V.«) herausgebracht.



<http://www.querstand.de/>

CD Rosenkranzsonaten I Bestell-Nr.: VKJK 1423

CD Rosenkranzsonaten II Bestell-Nr.: VKJK 1506

CD Rosenkranzsonaten III Bestell-Nr.: VKJK 1507

je 18,00 € inkl. MwSt. zzgl. Versandkosten

Autoren

Ackermann, Hans-Christian

Dipl.-Ing., Mitglied des Vorstands des »Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle e. V.«, Berlin

Angermeier, Elisabeth

Beamtin im Auswärtigen Amt, Berlin

Blaut, Stephan

Musikwissenschaftler,
Wissenschaftlicher Mitarbeiter der Redaktion der Hallischen Händel-Ausgabe,
Schatzmeister der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, Halle

Kobe, Ronald

Graphiker, Händel-Preisträger,
Mitglied des »Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle e. V.«, Halle

Koska, Bernd

Musikwissenschaftler,
Wissenschaftlicher Mitarbeiter am
Bach-Archiv Leipzig, Leipzig

Landgraf, Annette

Dr. phil., Musikwissenschaftlerin,
Wissenschaftliche Mitarbeiterin der Redaktion der Hallischen Händel-Ausgabe,
Mitglied des Vorstands und Wissenschaftlicher Sekretär der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, Halle

Porsche, Andreas

Leitender Oberarzt der Klinik für
Innere Medizin, HELIOS Krankenhaus Eisleben,
Präsident der Internationalen
Carl-Loewe-Gesellschaft, Eisleben

Prokein, Bernhard

Musiker der Staatskapelle Halle und
des Händelfestspielorchesters Halle,
Mitglied des »Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle e. V.«
und der Redaktion der »Mitteilungen«,
Sekretär des Beirats, Halle

Rätzer, Manfred

Prof. em. Dr. oec. habil.,
Händel-Preisträger,
Ehrenmitglied der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft,
Mitglied des »Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle e. V.«, Halle

Ramer-Wünsche, Teresa

Musikwissenschaftlerin,
Wissenschaftliche Mitarbeiterin der Redaktion der Hallischen Händel-Ausgabe,
Mitglied des Vorstands des »Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle e. V.«
und der Redaktion der »Mitteilungen«, Halle

Rathgen, Heideleore

Dr. rer. nat., Mathematikerin,
Schatzmeisterin der Internationalen
Carl-Loewe-Gesellschaft,
Kuratorin des Carl-Loewe-Museums,
Löbejün-Wettin

Richter, Gert

Musikwissenschaftler,
ehem. Betriebsleiter Museum, Sammlungen,
Besucherdienst der Stiftung Händel-Haus Halle,
Ehrenvorsitzender des »Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle e.V.«, Halle

Stolzenberg, Jürgen

Prof. em. Dr. phil., Philosoph,
Vorstandsvorsitzender *aula konzerte halle e.V.*,
Stellvertretender Vorsitzender des »Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle e. V.«, Halle

Werner, Edwin

Dr. phil., Musikwissenschaftler,
Händel-Preisträger,
ehem. Direktor des Händel-Hauses zu Halle,
Ehrenpräsident des Landesmusikrates
Sachsen-Anhalt,
Ehrenmitglied der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft,
Mitglied des »Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle e. V.«
und Mitglied des Beirats, Halle



Hinweise für Autoren

Die veröffentlichten Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt, ihre Verwertung ist nur mit dem Einverständnis der Redaktion und mit Angabe der Quelle statthaft. Eine Honorierung der für den Druck angenommenen Beiträge erfolgt nicht. Notenbeispiele und reproduzierbares Bildmaterial sollen als Extradatei verschickt werden. Die Druckgenehmigung des Bildautors ist beizufügen. Die Redaktion behält sich Änderungen redaktioneller Art vor. Der Autor prüft die sachliche Richtigkeit in den Korrekturabzügen und erteilt verantwortlich die Druckfreigabe.

Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Mit Namen unterzeichnete Beiträge müssen nicht die Meinung der Redaktion widerspiegeln. Manuskripte (Typoskripte) können an die Redaktion per Post, als Telefax oder per E-Mail eingesandt werden:

Redaktion **Mitteilungen**

c/o Händel-Haus

Große Nikolaistraße 5, 06108 Halle

Telefax (0345)500 90-218

freundeskreis@haendelhaus.de



Impressum

»**Mitteilungen** des Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle«

Herausgeber

Freundes- und Förderkreis des Händel-Hauses zu Halle e.V.

Redaktion

Ute Feudel, Bernd Leistner,
Bernhard Lohe,
PD Dr. Hans-Jochen Marquardt,
Ulrich Maurach, Bernhard Prokein,
Teresa Ramer-Wünsche,
PD Dr. Christoph Rink (V. i. S. d. P.),
Bernd Schmidt,
Anja Weidner (Gestaltung und Satz)

Lektorat

Teresa Ramer-Wünsche,
Dr. Edwin Werner

Titelzeichnung

© Bernd Schmidt

Anschrift der Redaktion

c/o Händel-Haus
Große Nikolaistraße 5
06108 Halle

Telefon (0345) 500 90 218
Telefax (0345) 500 90 217
freundeskreis@haendelhaus.de
www.haendelhaus.de/foerderkreis

Anzeigen

Bernhard Lohe

Bezug

Die Hefte **Mitteilungen** erscheinen zwei- bis dreimal im Jahr. Die Hefte können gegen Erstattung der Postgebühren (Briefmarken) unentgeltlich bei der Redaktion angefordert werden.

Druck

DZA Druckerei zu Altenburg GmbH
Gutenbergstraße 1
04600 Altenburg

Redaktionsschluss

15.09.2016

Redaktionsschluss Heft 1/2017

15.03.2017 (Beiträge für den Druck werden bis dahin an die Redaktion erbeten)

Bildnachweis

Seite 6: Jörg Singer | Seite 11, 27, 46,
48, 51, 56, 59, 63: privat | Seite 37, 42:
Patricia Reese | Seite 44: Teresa Ramer-
Wünsche | Seite 47: Christiane Barth |
Seite 55: Dr. Wolfgang Rathgen |
Seite 57: Thomas Meinicke

Wir danken den Genannten für die freundliche Genehmigung zum Abdruck der Bilder.

Auflage

1.200 Exemplare



Wir erwecken Papier zum Leben!

Qualität aus einer Hand:

*Druckvorstufe, Druckerei und
Buchbinderei – alles unter einem Dach!*

Wir produzieren:

*Bücher, Broschüren
Kataloge, Prospekte
Kunstdrucke, Zeitschriften
Kalender, Plakate, Flyer
Geschäftsdrucksachen ...*



Druckerei zu Altenburg GmbH
Gutenbergstraße 1
04600 Altenburg

Telefon (0 34 47)5 55-0
E-Mail home@dza-druck.de
Web www.dza-druck.de