

ÜBERLEGUNGEN ZUM FRÜHEN, ITALIENISCHEN KANTATENSCHAFFEN

**Helen Geyer (Weimar-Jena)**

Vieles der italienischen Monate Händels bürdet immer noch Rätsel auf. Nur der römische Aufenthalt ist aufgrund der minutiösen Recherchen von Ursula Kirkendale<sup>1</sup> und Carlo Vitali<sup>2</sup> ausführlich dokumentiert, sehr viel besser als alle anderen Stationen Händels in Italien. Wir wissen nicht mit Bestimmtheit, wann Händel tatsächlich Deutschland Richtung Italien verließ. War es wirklich schon 1705, wie eine sich im Verlauf der letzten beiden Jahrzehnte verfestigende These nahelegt, die ihre Argumentation methodisch aus dem Ausschlussverfahren nimmt, weil Händel die Produktionen der Hamburger Oper bereits seit der zweiten Hälfte des Jahres 1705 nicht mehr rezipiert habe.<sup>3</sup> Und wohin führte ihn der Reiseweg: direkt nach Florenz oder doch zuerst nach Venedig – auch diese These hat sich jüngst wieder verstärkt. Ursula Kirkendale<sup>4</sup> nimmt an, dass sich Händel schon 1706 in Venedig aufgehalten und dort auch Kardinal Pietro Ottoboni wie Margarita Durastante kennengelernt habe, mit der zusammen er nach Rom im Dezember 1706 reiste, wo beide etwa. in der zweiten Dezemberwoche ankamen.

Wurde der italienische Aufenthalt unterbrochen, um Aufführungen in Hamburg selbst zu kontrollieren? Immerhin weilte Händel nachweislich viele Monate nicht in Rom, sicher aber in Neapel. Außerdem gibt es biographische Lücken. Reiste Händel also in diesen Jahren vielleicht zweimal nach Italien?

Fest steht, dass Händels Kantatenproduktion – ohne und mit obligate/n Instrumente/n – zu den maßgeblichen Werken seiner italienischen Jahre zählt. Grundsätzlich kann man davon ausgehen, dass sich die Kantaten als Experimentierfeld für die italienischen Opern und die

1 U. KIRKENDALE, *Händel bei Ruspoli: Neue Dokumente aus dem Archivio Segreto Vaticano, Dezember 1706 bis Dezember 1708*, in «Händel Jahrbuch» 50 (2004), S. 309–374, basierend auf diess., *Handel with Ruspoli in Rome, Cerveteri, Civitavecchia, Viganello. New Documents from December 1706 to December 1708*, in «Studi musicali» 2 (2003), S. 301–348; hierzu auch diess., *The Ruspoli Documents on Handel*, in «Journal of the American Musicological Society» 20 (1967), S. 222–273.

2 C. VITALI, A. FURNARI, *Händels Italienreise – neue Dokumente, Hypothesen und Interpretationen*, in «Göttinger Händel Beiträge» 4 (1991), S. 41–66.

3 S. hierzu Juliane Riepe (J. RIEPE, *Händel in Neapel*, in *Ausdrucksformen der Musik des Barock. Passionsoratorium – Serenata – Rezitativ. Bericht über die Symposien 1998 bis 2000*, hrsg. von S. SCHMALZRIEDT [= Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 7], Laaber 2000, S. 77–128), die minutiös die Verselbständigung der entsprechenden These John Roberts darlegt (J. ROBERTS, *Handel's Borrowings from Keiser*, in «Göttinger Händel Beiträge» 2 [1986], S. 51–76), die er aufgrund eines Ausschlussverfahrens gewonnen hatte, wozu sich jedoch keine historischen Belege finden lassen.

4 KIRKENDALE, *Händel bei Ruspoli*, S. 316.

Oratorien gerierten, wo sie im bekannten Händelschen Parodieverfahren abgewandelt wieder aufgegriffen wurden. Auf diesen Aspekt soll hier jedoch nicht eingegangen werden.

Sicher bedurfte es nicht einer Italienreise, um italienischen Stil kennenzulernen, darauf hatte schon Reinhard Strohm nachdrücklich hingewiesen.<sup>5</sup> Während der Hamburger Jahre fand ja eine intensive Auseinandersetzung zumindest mit dem italienischen Opernstil statt, und zwar vor allem hinsichtlich der Arienkomposition. Allerdings ist davon auszugehen, dass ein selbstbewusster und neugieriger Komponist, ein ausgezeichneter Tastenspieler und gewiefter Kontrapunktiker in erster Linie zum Studium Italien bereiste, mit dem künstlerischen „Endzweck“, wie es Reinhard Strohm nahelegte, den italienischen Stil mittels seiner ihm in dieser Dichte sehr eigenen Zitat- und Parodietechnik in eine Art von Klassizität zu führen, neu ausgelotet und geschärft durch die ihm eigene, kunstvolle und komplexe Kontrapunkttechnik.

Händel schrieb seine italienischen Kantaten vor allem für Rom und Neapel, viele wurden in England wieder aufgenommen.<sup>6</sup> Über die Chronologie ist immer wieder kontrovers diskutiert worden, denn die Zuordnung der immensen Produktion erweist sich als schwierig. Eine Ordnungsmöglichkeit bietet die Papieranalyse (venezianisches und florentinisches Papier, beide Typen waren weit verbreitet).<sup>7</sup> Eine auf der Papierverwendung begründete Zuordnung nimmt, abgesehen von Kirkendale, auch Marx vor.<sup>8</sup> Zusätzliche wertvolle Hinweise ergaben sich vor allem aus Ursula Kirkendales Archivadokumentationen bzgl. der römischen Produktion.

Eine andere und diffizile Möglichkeit, die Kompositionen auf ihre stilistischen Merkmale hin zu untersuchen, geht von Stilkriterien aus, wie es u.a. Ellen Harris unternahm, um mit deren Hilfe eine Abgrenzung italienischer und englischer Stilistik vorzuschlagen.<sup>9</sup> Dabei erachtet Harris die italienische Kantate generell als weniger formal verfestigt, gewissermaßen als im Fluss der Form- und Stilfindung befindlich. Sie werde von Brüchen gekennzeichnet und erscheine damit weniger geglättet sowohl hinsichtlich melodischer als auch harmonischer Art. Die italienischen

5 R. STROHM, *Händel und Italien – ein intellektuelles Abenteuer*, in «Göttinger Händelbeiträge» 5 (1993), S. 5–43.

6 S.: E. T. HARRIS, *Händel in Florenz*, in «Händel-Jahrbuch» 27 (1981), S. 41–61, diess., *Handel's London Cantatas*, in «Göttinger Händelbeiträge» 1 (1984), S. 86–102, diess., *Paper, Perfoming Practice and Patronage: Handel's Alto Cantatas in the Bodleian Library MS Mus. D. 61–62*, in *Festa Musicologica. Essays in Honour of George J. Buelow*, hrsg. von T. S. NOTHESAN, B. VON RINESA, Stuyvesant NY 2001, S. 54–78, und diess., «*Cantate, que veux-tu?*» or: *Do Handel's Cantatas matter?* in *Music as Social and cultural practice. Essays in Honour of Reinhard Strohm*, hrsg. von M. BUCCIARELLI, B. GOWNS, Woodbridge 2007, S. 159–186. Harris hat sich nachhaltig um chronologische Zuordnungen bemüht, vor allem hinsichtlich der Oxford-Manuskripte (Altus-Fassungen). Ihre Überlegungen gehen von dem Umstand aus, dass die Santini-Handschriften (s. hierzu R. EWERTHART, *Die Händel-Handschriften der Santini-Bibliothek in Münster*, in «Händel Jahrbuch» 6 [1960], S. 111–160) vor allem die italienische Fassungen überlieferten; im Einzelnen widerspricht ihr Kirkendale (s.o.).

7 Die Problematik der Papierzuordnung spricht u.a. HARRIS an (in *Paper, Perfoming Practice and Patronage*).

8 Die jeweiligen Einordnungen erfolgen jeweils nach der *Hallischen Händel Ausgabe*, Serie V (= Kleinere Gesangswerke), Bd. 3-5, hrsg. von H. J. MARX, Kassel 1994 und 1999. Im Folgenden abgekürzt: *HHA*.

9 S. hierzu HARRIS, *Händel in Florenz, Handel's London Cantatas* und «*Cantate, que veux-tu?*» sowie auch J. MAYO, *Einige Kantatenrevisionen Händels*, in «Händel-Jahrbuch» 27 (1981), S. 63–77.

Kantaten zeichnen sich durch eine formale Vielfalt aus, wie sie in England später nicht mehr gepflegt wurde. Nach Mayo bestimmt ein lehrhaft-didaktischer Charakter die englischen Kantaten, worauf nicht zuletzt die reichhaltige GB-Bezifferung verweise.<sup>10</sup>

Aber kann man nicht auch Merkmale innerhalb der italienischen Jahre dingfest machen, womit sich evt. die früheren von den späteren Kantaten abgrenzen ließen, oder gelingt es, Hinweise auf unterschiedliche stilistische Einflüsse herauszufiltern? Überlegungen dieser Art sollen hier am Beispiel einiger größer besetzter Kantaten entwickelt werden und zwar hinsichtlich einer möglichen Auseinandersetzung mit Prinzipien und Eigenheiten, die venezianische Anregungen zum Paten haben könnten. Die Betrachtung fokussiert zunächst eine Werkgruppe, welche schon Hans Joachim Marx auf Grund des Papiers und der Wasserzeichen wie des Schriftzuges untereinander in Beziehung gesetzt hat und die an der Schwelle zu Rom anzusiedeln ist. Dies bedeutet, dass ein venezianischer Einfluss grundsätzlich nicht auszuschließen ist, wenn man die Hypothese voraussetzt, dass Händel mutmaßlich über Venedig nach Rom gereist sein könnte!<sup>11</sup>

HWV 113 *Figlio d'alte speranze*, 1706?<sup>12</sup> mit der Sonata HWV 288

HWV 171 *Tu fedel? Tu costante?*, 1706/1707<sup>13</sup>

Auf Grund des Papiers (Wasserzeichen), der Schriftzüge und der Rasterung gehören in diesen venezianisch-früh-römischen Umkreis noch:

HWV 150 *Qual ti riveggio (Ero e Leandro)*, mit der wahrscheinlich dazugehörigen Sonata von

<sup>10</sup> S. hierzu MAYO, ebd.

<sup>11</sup> S. KIRKENDALE, *Händel bei Ruspoli*, S.316

<sup>12</sup> U. Kirkendale ordnet diese Kantate Venedig zu, ebd., S. 367. Hans Joachim Marx (MARX, *HHA* V, 4, S. XI) ordnet sie auf Grund des Papiers und des Schriftductus ebenfalls den frühen venezianischen Kompositionen zu und zwar zeitgleich zu den ersten Kompositionen des Psalmes *Dixit Dominus*, dessen Entstehungsanfänge Marx gleichermaßen nach Venedig in den Herbst 1706 datiert; s. hierzu auch Beitrag von Birgit J. Wertenson, in diesem Band. Interessanterweise steht vor dem ersten Rezitativ der Hinweis: «Sonata a 5» (HWV 288), in B-Dur als instrumentale Einleitung. Die Sonata a 5 besitzt eine bemerkenswerte Nähe zu mancher Stileigentümlichkeit des Kantatentyps und der Concerto-Technik vivaldischer Prägung. Somit müssten *Dixit Dominus* / erster Teil, Sonata a 5, HWV 288 (v. a. letzter Satz) und diese Cantata als Einheit gesehen werden. Das Autograph befindet sich in GB-L<sub>BL</sub> R.M.20.e.1., fol. 52-57v.

<sup>13</sup> U. Kirkendale ordnet diese nach Cerveteri, auf Grund eines Dokumentes vom 27. März 1707 (KIRKENDALE, *Händel bei Ruspoli*, S. 368). Dies schließt allerdings nicht aus, dass die Entstehung eventuell früher gelegen haben könnte. Hans Joachim Marx (MARX, *HHA* V, 5, S. IXff.) ordnet sie den «frühesten in Italien entstandenen Kompositionen Händels» zu. Der mittlere Teil scheint wegen des Wasserzeichens („Bird“; nur noch in *Qual ti riveggio*, HWV 150 und *Occhi miei che faceste*, HWV 146) der älteste zu sein (Rez. «Tu fedel» bis «L'occhio nero»). Aufgrund dessen könnte zumindest eine (Teil-)Komposition in Venedig, sicher aber eine venezianische stilistische Anregung nicht ausgeschlossen sein, zumindest für den ältesten Teil; Marx datiert ihn in die zweite Hälfte des Jahres 1706 oder zu Beginn des Jahres 1707; vielleicht handelt es sich um eine Vervollständigung, Ergänzung Wiederaufnahme. Erster und dritter Teil weisen – nach Marx – den gleichen Schriftductus und die gleichen diplomatischen Züge auf wie die frühen römischen kirchenmusikalischen Kompositionen *Laudate pueri* HWV 237 und *Dixit Dominus* HWV 232. Es wurde die Kopie am 16. Mai 1707 für die Casa Ruspoli abgerechnet; die Aufführung fand möglicherweise während der Conversazioni des Marchese Ruspoli im Palazzo Bonelli statt, mit Margharita Durastanti, den Violonisten Silvestro Rotondi und Pietro Castrucci und Händel am Cembalo. Das Autograph befindet sich in GB-L<sub>BL</sub> R.M.20.e.2; Abschriften: D-Mü (Santini Slg) HS 1913 und HS 1910.

HWV 78<sup>14</sup>

HWV 134 *Nel dolce dell'oblio*

HWV 99 *Da quel giorno fatale, (Delirio amoroso)* mit Sonata<sup>15</sup>

HWV 170 *Tra le fiamme*, mit ungewöhnlicher Besetzung, die die Möglichkeiten der römischen Aufführungssituation widerspiegelt

HWV 146 *Occhi miei che faceste*, eine Solokantate, die aufgrund der Papierbeschaffenheit und Schriftzüge mit HWV 150 und HWV 171 eng verknüpft zu sein scheint.<sup>16</sup>

Es wäre hierzu vielleicht noch HWV 83 *Arresta il passo, Aminta e Fillide* zu zählen, ebenfalls ausgestattet mit einer Ouvertüre in französischer Stilistik und mit konzertierend imitatorischem Allegroteil, der unmittelbar in das Rezitativ überleitet. Allerdings handelt es sich hierbei streng genommen um eine Serenata. Ursula Kirkendale vermutet als Librettisten Abbate Francesco Xaverio Mazziotti, den Autor anderer römischer Kantaten. Sie nimmt eine Aufführung für die Arcadia Weihnachten 1706 an. Eine venezianische Beeinflussung ist folglich nicht auszuschließen.<sup>17</sup> Unter venezianischem Einfluss steht sicher auch die Jagdkantate HWV 79 *Diana Cacciatrice*, die wahrscheinlich komplett in Rom entstanden ist und anlässlich einer Hirschjagd in Cerveteri am 23. Februar 1707 aufgeführt wurde.<sup>18</sup>

Aus der späteren Zeit, bevor Händel Italien verließ, verdienen noch die Werke HWV 81 *Alpestre monte*, Venedig 1708/9<sup>19</sup> und HWV 110 *Dunque sarà pur vero (Agrippina condotta a*

14 S. hierzu MARX, *HHA* V, 5, S.113ff, A. 187f.

15 MARX zählt diese Cantata zu den am frühest entstandenen für Rom; diesbezgl. spiegelt sie sicher eine Synthese der venezianischen ersten Erfahrungen mit den neuen Gegebenheiten in Rom wider; auch ihr ist eine Sonata vorangestellt (s. hierzu MARX, ebd.). Kirkendale betrachtet HWV 99 als eine für Rom geschriebene Kantate. Sie zitiert hierfür ein eingereichtes Dokument Angelinis vom 14. Mai 1707, welches jedoch die These von Marx nicht außer Kraft setzt (KIRKENDALE, *Händel bei Ruspoli*, S. 366). Sie kann mit Sicherheit als erste verlässlich zu datierende römische Kantate gelten, wobei sich die Besetzung und die Umstände sehr genau rekonstruieren lassen, s. hierzu auch: K. BÖHMER, *Zum Kontext und den ersten Interpreten von Händels „Delirio amoroso“*, in *Georg Friedrich Händel in Rom*, hrsg. von S. EHRMANN-HERFORD, M. SCHNETTGER (= *Analecta Musicologica* 44), Kassel etc. 2007, S. 232–251. Interessanterweise war der Solooboist mit großer Wahrscheinlichkeit „Ignazio Sieber. Er war bis Ende 1706 als Oboist an der Pietà in Venedig tätig, worauf Böhmer (S. 238) und Talbot (M. Talbot, *Venetian Music in the Age of Vivaldi*, Aldershot 1999, S. 87 ff.) hinweisen. Dies könnte ein indirekter Beleg für die venezianisch orientierte Faktor bzw. den venezianischen Einfluss auf diese Komposition bedeuten, aber auch generell auf die These einer frühen venezianischen Musikerfahrung Händels, speziell u.a. der Kenntnis der großartigen musikalischen Ereignisse an den dortigen experimentierfreudigen Ospedali Grandi.

16 S. *Händel-Handbuch II*, hrsg. von B. BASELT, Leipzig 1984, S. 568; dies bedeutet eine Revision der Chrysander-Datierung (1708).

17 S. KIRKENDALE, *Händel bei Ruspoli*, S. 366.

18 Ebd., S. 366; HWV 79 *Diana Cacciatrice* eröffnet mit einem Aufzugsmarsch. Wegen der komplizierten Entstehungs- und Einflussthesen, die evt. sehr viel Römisches aufweisen, wird diese Kantate nicht unter den hier diskutierten Aspekten herangezogen, s. MARX, *HHA* V, 5, S.117f..

19 Die Überlieferungssituation der Kantate ist schwierig, weil sie durch Kopien ergänzt werden muss, die aus den 1720er Jahren/London stammen; evt. handelt es sich aber bei den Ergänzungen um Abweichungen von der ersten Fassung. Marx datiert auf Grund des Papiers und der Rasterung die Kantate nach Venedig 1708/09, ziemlich zeitgleich zur *Agrippina*-Kantate.

morire), Venedig 1708/9<sup>20</sup> Aufmerksamkeit, obgleich Kirkendale gerade für die Oper *Agrippina* eine neue Datierung vorschlägt (1705), so dass diese Problematik in unserem Zusammenhang ausgeklammert wird<sup>21</sup>. Am Übergang zu Hannover steht außerdem noch HWV 122 *La terra e liberata* (*Apollo e Dafne*), streng genommen eine Serenata, deren Komposition schon in Venedig begonnen wurde.<sup>22</sup>

Verschiedene Aspekte drängen sich auf: Fragen zu den beeindruckend virtuoson Ansprüchen, die manche dieser Kantaten setzen, Fragen zu Einflüssen der unterschiedlichen Stiltraditionen Italiens, beispielsweise der venezianischen, der römischen oder speziell der Stilistik eines Bernardo Gaffi<sup>23</sup>, und – für die Jahre 1707/8 – der neapolitanischen Traditionen sowie Fragen nach den Stilentwicklungen, die Händel unter anderem in Venedig studieren konnte. Darunter ist explizit die Auseinandersetzung mit Benedetto Marcello zu zählen – eine Diskussion, die schon anhand der *Lucrezia*-Kantate eröffnet wurde.<sup>24</sup> Sicher konnte sich Händel das breite Spektrum der unterschiedlichen Kantatentraditionen, die Italien zu bieten hatte, schon in Hamburg teilweise erschließen, jedoch weit weniger differenziert und subtil<sup>25</sup>.

In den Mittelpunkt meiner Überlegungen will ich einige Phänomene stellen, die sich an den

20 Im Zusammenhang mit der *Agrippina*-Produktion steht eine äußerst erfolgreiche Kantate aus römischer Zeit: die Kantate *Amarilli vezzosa* (*Il duello amoroso*), HWV 82, für S und A, kopiert Aug. 1708, aufgeführt während der *Conversazioni* des Marchese Ruspoli im Palazzo Bonelli am 28. 10. 1708, mit Margarita Durastanti (Sopran, Amarilli), Pasqualino Betti (Altus, Daliso). Aus dieser Kantate geht die vierte Aria («È vanità d'un cor») auf die Oper *Claudius* von Reinhard Keiser zurück; diese Arie sowie die zweite und die fünfte Arie fanden Eingang in Händels *Agrippina*-Oper für Venedig. Eindeutig belegt das Papier die Entstehung der *Agrippina*-Kantate HWV 110 für den venezianischen Aufenthalt 1709; die Kantate ist überliefert in einem Konvolut gemeinsam mit *Apollo e Dafne*/*La terra e liberata*, HWV 122 (nach Ovids *Metamorphosen*), *Alpestre monte* (HWV 81) und *Figlio d'alte speranze* (HWV 113); zum Entstehungskreis ist auch das Duett *Quando in calma ride* (HWV 191) zu rechnen; s. hierzu Marx, *HHA V*, 4, S. X.

21 Zu *Agrippina* s. R. STROHM, *Venedig, Händel, Grimani: weitere Überlegungen zum Kontext von Agrippina*, in G.F. Händel, *Aufbruch nach Italien/In viaggio verso l'Italia*, hrsg. von H. GEYER und B. WERTENSON, Rom 2013, S. 60-89.

22 S. MARX, *Händel in Rom*.

23 Beispielsweise besonders deutlich hinsichtlich HWV 113, worauf ich hier jedoch nicht eingehen kann; zu Gaffi s. T. M. GIALDRONI, *La cantata a Roma negli anni del soggiorno italiano di Händel*, in G.F. Händel, *Aufbruch nach Italien/In viaggio verso l'Italia*, hrsg. von H. GEYER und B. WERTENSON, Rom 2013, S. 114-137.

24 S. H. C. WOLFF, *Die Lucrezia-Kantaten von Benedetto Marcello und Georg Friedrich Händel*, in «Händel-Jahrbuch» 3 (1957), S. 74-88.

25 Zwar finden sich noch einige bedeutende Sammlungen italienischer Kantaten der unterschiedlichsten Strömungen, die teilweise bis in das späte 17. Jahrhundert zurückreichen, trotzdem wurden diese Sammlungen in der Regel zu einer Zeit angelegt, als Händel sich schon in Italien aufhielt; dies trifft z.B. für die sog. Sondershäuser Kantatensammlung zu, die Fürst Günther anlegen ließ, deren Repertoire bis in die 90er Jahre des 17. Jahrhunderts zurückreicht, deren Kenntnis aber erst in den 20er Jahren ermöglicht wurde und auch nur einem auserwählten und relativ kleinen Kreis; s. hierzu H. GEYER, *Arie cantate, ah quasi delle opere intere si sentiva... – Italienische Spuren im Repertoire der Hofmusik zu Schwarzburg-Sondershausen*, in *Musikgeschichte der Stadt Sondershausen*, hrsg. von K. NESCHKE, Sondershausen 2004, S. 23-32, diess., „Nach dem neuesten Geschmack“. *Überlegungen zum italienischen Hofmusikrepertoire des frühen 18. Jahrhunderts am Beispiel des Hofes zu Sondershausen*, in *Mitteldeutschland im musikalischen Glanz seiner Residenzen* (= Ständige Konferenz Mitteldeutscher Barockmusik, hrsg. von P. WOLLNY, Jahrbuch 2004), 2005, S. 65-80 und diess., *Arkadien – die Sehnsucht nach Italien oder Modernität und Aufgeschlossenheit*, in *Alte Musik in der Kulturlandschaft Thüringen I*, hrsg. von H. GEYER, F. KÖRNDLE, C. STORCH, Altenburg 2010, S. 133-152.

Kantaten HWV 171 *Tu fedel? Tu costante?*, deren Einordnungen Schwierigkeiten aufwirft, und an HWV 113 *Figlio d'alte speranza* beobachten lassen, wobei als wesentlicher Aspekt das Phänomen des faszinierend neuen Solokonzerts zu beachten ist.

Auch *Figlio d'alte speranza* scheint diesem Entstehungskreis anzugehören. Hier ergibt sich jedoch noch der Sonderfall der *Sonata a 5* (HWV 288) in B-Dur, die auch als instrumentale Einleitung zur Cantata gesehen werden könnte – eine These, die Marx wegen der stilistischen Besonderheiten im letzten Satz und ihrer Nähe zum ersten Teil von *Dixit Dominus* nahe legt.

Die Kantate HWV 171 *Tu fedel, tu costante* eröffnet mit einer Sonata in g-Moll, wie es in dieser Zeit für Ensemble-Kantaten kein Einzelfall ist, so beispielsweise auch in HWV 150 *Ero e Leandro*, deren strukturell hochinteressante Sinfonia in HWV 78 *Ah crudel nel pianto mio* wiederverwendet wurde, und in HWV 99 *Da quel giorno fatale (Delirio amoroso)*. Die Faktur der Sonata zu HWV 171 ist allerdings außergewöhnlich. Drei solistische Partner zeichnen diese Sonata aus: die beiden Violinen und das Violoncello solo.

Die Anlage besteht aus vier Cursus mit Schlussritornell, jeweils getrennt durch ein knappes Ritornell mit eigenem Motivkomplex (s. Notenbeispiel 1):

Notenbeispiel 1: G. F. Händel, *Tu fedel, tu costante*, HWV 171, Sonata, T. 1-47.

Tu fedel? tu costante?

HWV 171

Sonata

Violino I

Violino II

Bassi  
(Violoncello,  
Contrabbasso,  
Cembalo)

4

7

10

13

Vc.

Diagonali II / 2013

16

System 16-19: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff has a rhythmic accompaniment with a *tutti* marking at measure 18.

20

System 20-22: Treble staff has a melodic line with eighth notes. Bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

23

System 23-25: Treble staff has a melodic line with eighth notes. Bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

26

System 26-29: Treble staff has a melodic line with eighth notes. Bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

30

System 30-33: Treble staff has a melodic line with eighth notes. Bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

33

Measures 33-35 of the musical score. The system consists of three staves: a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff. The music is in a minor key and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

36

Measures 36-38 of the musical score. The system consists of three staves. Measure 38 includes a double bar line and a 3/8 time signature change, with a *Vc.* marking above the bass clef staff.

39

Measures 39-41 of the musical score. The system consists of three staves. A *tutti* marking is present above the bass clef staff in measure 41.

42

Measures 42-45 of the musical score. The system consists of three staves. A *Vc.* marking is present above the bass clef staff in measure 42, and a *tutti* marking is present above the bass clef staff in measure 44.

46

Measures 46-49 of the musical score. The system consists of three staves. The music continues with complex rhythmic patterns and melodic lines across all staves.

Cursus	Motive	Tonart
<b>Cursus I</b>		
<b>Rit.</b>	a, ka	g-Moll – D-Dur
<b>Solo, T. 3</b>	b (VI 1, 2) c (Kontrapunkt) d (VI 1) e, f (a due/a due; strenger Kontrapunkt)	D-Dur – B-Dur
<b>Cursus II, T. 17</b>		
<b>Rit.</b>	A	B-Dur – F-Dur
<b>Solo, T. 19</b>	b (VI 2, 1) c (VI 2)	F-Dur – G7
<b>Cursus III, T. 26</b>		
<b>Rit.</b>	a, ka	c-Moll – G-Dur
<b>Solo, T. 28</b>	c (VI 2, 1) g (Kontrapunkt) frei (a due, ohne Bc) f (solo Vc)	G-Dur – g-Moll – A-Dur – d-Moll
<b>Cursus IV, T. 40</b>		
<b>Rit.</b>	a, ka b (Soloeinlage Vc)	d-Moll – g-Moll – D-Dur
<b>Solo, T. 45</b>	b, g, i, h (VI 2, 1, Vc, a tre) Zusammenfassung der Motive	D-Dur
<b>Schlussritornell, T. 53</b>		g-Moll

Tab. 1: Gliederungsschema zu Sonata HWV 171.

Welche eine großartige Kombination verschiedener Techniken und Einflüsse liegt vor uns! In dem zweitaktigen, in sich streng kontrapunktisch gebauten Motiv, welches Ritornellcharakter aufweist, eröffnet Händel mit dieser Sonata die Türe zu einer modernen Solokonzertanlage; allerdings modulieren alle Teile: das Ritornell und die Soloepisoden. Die Violinfiguren tragen m. E. unverkennbar vivaldische Züge. Und die strenge Anlage von insgesamt fünf Ritornellen und vier Solopartien,<sup>26</sup> wobei der letzte Ritornell-Solo-Ritornellabschnitt einen Kern des inneren Dialogs der drei Solisten und der Ritornellfaktor in sich trägt, birgt in angedeuteter Aufsplitterung die Keimzelle dessen, was sich immer wieder in vivaldischen Solokonzerten zeigt: das Aufbrechen der festen Rollenverteilung. Aber es kommt ein wesentliches Stilcharakteristikum hinzu, das mit Vivaldi nichts zu tun hat. Erstaunlich sind die kontrapunktische Dichte und Verwobenheit und damit die kontrapunktische Arbeit der teilweise abgeleiteten und aufeinander bezogenen Motive. So entwickelt sich ein Feuerwerk der Verdichtung aus dem rhythmischen Impuls c (ohne 16tel) am Ende des dritten Solo in der 1. Violine (T. 33ff.). Dabei erklingt zugleich sequenzierend ein neues

<sup>26</sup> S. zu dieser diffizilen Frage meine nachfolgenden Erörterungen.

kontrapunktisches Motiv, bevor die beiden Violinen in Terzparallelen wörtlich ohne Fundament frei (T. 36ff.) – fast improvisiert – musizieren, um dann das Solo des Cellos auszulösen: eine Art ausgeschriebene Kadenz, so will es scheinen.<sup>27</sup> Einen Höhepunkt kontrapunktisch-motivischer Arbeit, wie sie sich bei Vivaldi oder Albinoni zeitgleich m. W. nicht findet, stellt der letzte Soloabschnitt dar: Es werden nicht nur die beiden Violinen dicht konzertierend geführt (T. 45ff.) und dabei bekannte Kontrapunktmotive (g, g') eingeführt und abgewandelt. Vielmehr wird ein Kontrapunktmotiv aus dem Ritornellmotiv entwickelt (h) und eine spannende dreistimmige Schichtung als Demonstration polyphoner Meisterschaft vorgelegt. Zugleich beschleunigt sich der harmonische Rhythmus auf eine markante Weise, zunächst auf den halbtaktigen Wechsel, dann über eine Abfolge von Septakkorden (T. 48ff.) im fast regelmäßigen, dichten Wechsel, um das letzte Solo des Cellos vorzubereiten (T. 51ff.).

Das Schlussritornell setzt übrigens jetzt zu Mitte des Taktes ein (T. 53), um auf 1 in voller Gewichtung zum Abschluss zu kommen. Zuvor hatte es stets abtaktig eingesetzt und endete mit einer klaren Zäsur, die den Solopart durch eine deutliche Abtrennung vorbereiten half. Das vierte Ritornell – nun mehr als doppelt so lang, nämlich fünf Takte (T. 40–44) – erreicht die Erweiterung genau über diese jetzt erfüllte Zäsur, um ein kurzes Solo des Cellos auszulösen. Erst danach setzt das Ritornell in g-Moll nochmals an (T. 43) – oder sollte man streng genommen von einem vierten Ritornell, einem vierten Solo und einem fünften Ritornell mit fünftem Solo und Schlussritornell sprechen? Wie man sich auch entscheidet, es ändert nichts an der Tatsache, dass wir in dieser Sonata Zeuge einer spannenden und hochinteressanten Auseinandersetzung mit der zweifelsohne modernen und in der hier vorgelegten Lösung erstaunlichen Struktur des Solokonzertprinzips werden, das Händel allerdings mit einer bemerkenswerten kontrapunktischen Kunstfertigkeit auf eindrucksvolle und gelehrte Weise versöhnt. Allerdings kommt hinzu, dass für Vivaldi selbst zunächst aus der Zeit ab 1703, als er die Einstellung an der Pietà angenommen hatte, es bislang noch nicht gelingen konnte, feste chronologische Zuordnungen seiner Konzertkompositionen vorzunehmen. Dies ist zweifelsohne ein schwieriges Feld, und doch muss man davon ausgehen, dass sich Vivaldi schon relativ lange vor 1706 mit dieser neuen Struktur auseinandergesetzt hatte. Die Strenge des Händelschen Prinzips und das dort durchgeführte Dialogisieren schließen in jedem Fall eine solche Einflussnahme nicht aus, denn diese Sonata stellt gewissermaßen einen singulären Fall dar. Die eröffnenden Ritornelltakte zeichnen sich durch einen „Vorhang“-charakter aus, wie ihn Ströhm mehrmals als theatralische Vision der italienischen Kirchen- und Konzertmusik

---

<sup>27</sup> Man könnte hier auch von einer „Perfidia“ sprechen.

beispielsweise eines Corelli auch Händel zuordnete.<sup>28</sup>

Ein derartiges konzertierendes Prinzip ist im weiteren Verlauf der Kantate HWV 171 weniger bestimmend – und trotzdem führt Händel überraschende Gelehrsamkeit kompositorischer Art in erstaunlicher Abwechslung vor: Die erste Arie «Cento belle ami, Fileno», eingeleitet von einem mit bedrohlicher Lamentogestik ausgestatteten Rezitativ «Tu fedel», um den Vorwurf der Untreue zu unterstreichen (T. 12–14, «incostante, infedele, traditore»), erweist sich als eine Art Devisenarie und zeichnet sich durch eine komplizierte kontrapunktische Führung im konzertierenden Imitieren zwischen dem Cantus und den Violinen aus. Es findet ein subtiles Changieren im Spiel mit den Skalen statt, und allein schon das kontrapunktisch gearbeitete Motto, vorgetragen im ersten Ritornell und weiter durchgeführt durch das Solo, erheischt Aufmerksamkeit. Hier arbeitet Händel mit dem Verlust des Continuo-Grundes, mit semantisch deutenden Melismen und mit dem Eingangsmotiv, das er mit den Skalenläufen und dem Sequenzmotiv verschränkt, um auf diese Weise ein abermaliges kontrapunktisches Kabinettstück im Rahmen einer Da Capo-Arie abzuliefern und zugleich die grundsätzliche Aussage der Unbeständigkeit deutlich werden zu lassen.

Nicht minder interessant sind die weiteren Arienstrukturen: Die zweite Arie «Se Licori, Filli ed io abbiam parte nel tuo core» benutzt die immer gleichen Motive in additiver Verfahrensweise, aufgeteilt auf die Solo-Tutti-Besetzung im Wechsel, sukzessiv immer ausgreifender:

Se Licori, Filli ed io  
 Abbiam parte nel tuo cor  
 Come poi dir, traditore  
 Ch'il tuo core è tutto mio?

Se a me doni ed a Licori  
 Ed a Lidia il cor, Fileno,  
 Quanti mai racchiudi in seno  
 Dillo ingrato, quanti cori?

---

28 S. STROHM, *Händel und Italien*, S. 5ff.

Struktur	Besetzung	Cantus	Bc	Tonart
A Str. I	Solo	C	-	B-F
A	Tutti, T. 5, GP	C	Bc	B-F
B	Solo, T. 10, Spiel mit GP	C	-	B
B	Tutti, T. 14/15	C	Bc	B-F-B
AB	Tutti, T. 19		Bc	B-F-B
BC Str. II	Solo, T. 28	C, unisono,- Falsobordone	-	d-...B
BC	Tutti, T. 40	C unisono- Falsobordone	Bc	d-...B
ABBC	Tutti, T. 52		Bc	B

Tab. 2: HWV 171, Arie 2.

Es ist eine spielerische Anlage, die ihren Höhepunkt in einem falsobordone-Abschnitt findet. Sie schließt mit einem Ritornell. Die Struktur ist beeindruckend und einfach zugleich (s. Notenbeispiel 2a/2b):

**Notenbeispiel 2a: G. F. Händel, *Tu fedel, tu costante*, HWV 171, Arie 2, T. 1-14.**

2. Aria

Violino I

Violino II

Soprano

Bassi  
(Violoncello,  
Contrabbasso,  
Cembalo)

5 tutti

10 tutti

Se Li-co-ri, Fil-li-ed i-o ab-biam par-te nel tuo co-re, co-me poi dir,  
tra-di-to-re, ch'il tuo co-re è tut-to mi-o? co-me poi dir,

Notenbeispiel 2b: G. F. Händel, *Tu fedel, tu costante*, HWV 171, Arie 2, T. 28-39.

28 *solo*

Se a me do-ni, ed a Li-co-ri ed a Li-dia il cor, Fi-le-no, quan-ti mai rac-chiu-di in se-no dil-lo, in-

34

gra-to, quan-ti co-ri, quan-ti co-ri, dil-lo, in-gra-to, quan-ti co-ri?

Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass sich dieses Prinzip willkürlich und konsequent ausweiten ließe.<sup>29</sup> Dagegen weist die dritte Arie «Se non ti piace amarmi» eine eher tänzerische, quadratische Struktur auf mit buffonesken hoquetusartigen Zügen und einem hoch virtuoson Mittelteil.<sup>30</sup> Die letzte Arie «Si crudel, ti lascierò»<sup>31</sup> deutet im nachschlagenden Einsatz zwar noch zögerlich und in der AB-Struktur auch eher weniger überzeugend die psychologische Entwicklung an, den Treulosen zu verlassen und zu neuen Ufern aufzubrechen, die Händel ironisch anmutend kommentiert mittels der synkopisierenden und damit schleppend wirkenden Überbindungen.

Auch die zweite in diese Zeit anzusiedelnde Kantate mit obligaten Instrumenten, *Figlio d'alte speranze*, HWV 113, ist unter mehreren Gesichtspunkten bemerkenswert. Sucht man Assoziationen hinsichtlich Vivaldi, so ist zum einen die letzte Arie «Brillava protetto» mit konzertierender Violine zu nennen,<sup>32</sup> die ein hohes Maß an Virtuosität gerade im Zusammenspiel zwischen Sopran und Violine einfordert. Dabei wird das virtuose Ritornellmotiv im ersten Soloabschnitt nach der Devise zum Kontrapunktspartner und dann zum Partner in der Virtuosität; das Schlussritornell ist knapp gehalten. Diese Arie in G-Dur spielt gerade im Mittelteil mit den

29 Ebenso wie die vierte Arie («Si crudel ti lascierò») wurde diese zweite Arie («Se Licori, Filli ed io») im *Rodrigo* wiederverwendet.

30 Die dritte Arie «Se non ti piace amarmi» fand im *Alexanderfest* wieder Verwendung.

31 Sie wurde im *Rodrigo* wieder aufgegriffen.

32 Auch die erste Arie «Troppo costa ad un alma» fordert den Violinen Virtuosität beachtlichen Ausmaßes ab.

Möglichkeiten der Eröffnung des Illusionären, indem harmonisch bis in Fis-Dur-Bereiche gewandert wird, wobei inhaltlich eine Vision aufscheint

Brillava protetto  
Da spene gustata  
Nel core il dolor.

Girava soletto,  
Con penna allungata,  
In mente l'ardor.

Auch die zweite Arie «Sia guida, sia stella»,<sup>33</sup> in der doch etwas merkwürdigen und zwielichtigen Tonart e-Moll, weist in Richtung Vivaldi: allein aufgrund der Bassführung mit ihren chromatisch fallenden Gängen, ganz abgesehen von den sinistren Intervallsprüngen der Singstimme mit markantem Septabstand (T. 8/9, «sia stella») – wohlgemerkt ohne Bc-Halt.<sup>34</sup> Ein besonderes Problem wirft diese Kantate aber auf, weil ihr möglicherweise eine instrumentale Sinfonia zugeordnet werden kann (HWV 288, in: *HHA* IV/12, Concerto III), die sich ebenfalls mit der Konzertform auseinandersetzt. Dieses Concerto, welches Bernd Baselt auf 1706/7 datiert,<sup>35</sup> ist hochinteressant, zeigt es doch einige Charakteristika, die sich in der Sinfonie bzw. der Sonate der Kantaten wiederfinden:

Der erste und der dritte Satz des Concerto III obliegen zweifelsohne dem Konzertprinzip, wobei jeweils ein anderer Typ des Konzertierens verfolgt wird: Der erste Satz zeigt eine enge Verschränkung zwischen konzertierendem Solo und Ripieno-Gruppe; er lässt sich grob dreiteilen, wobei eine A-B-A Form vorliegt, also eine Art Reprise. Spannend ist der eng verzahnte Wechsel der Partner; die modulierende Seite liegt auf dem langen B-Teil, von einem ausgeprägten Solo eingeleitet (T. 10–18), abgelöst von einem Dialog, immer noch modulierend, bis zur Rückkehr des A-Teiles. Damit ist der mittlere Teil ungefähr doppelt so lang wie der jeweilige Rahmenteil. Als zweiter Satz dienen kühne Akkordmodulationen – ein Phänomen, welches in einigen Kantaten wiederkehrt, dort jedoch auch das Überleitungsscharnier zum Da capo der Sinfonia bilden kann (s. beispielsweise HWV 99 [kurz], oder [länger] HWV 78). Der dritte Satz präsentiert ein anderes Concertoprinzip – mit kontrapunktischen Raffinessen, die das Eingangsritornell, bestehend aus vier

33 «Sia guida, sia stella / Quest' una al decor. // Fortuna si bella / Fa certo l'onor.»

34 Hier böte sich ein Vergleich zum Beispiel mit Gaffis Kantatenproduktion, eventuell sogar speziell mit *Ditemi che cos'è an*, die weit verbreitet war, wie die Abschrift in D-Sh zeigt.

35 B. BASELT, *Thematisch-systematisches Verzeichnis, Instrumentalmusik*, Leipzig 1986 (= Händel-Handbuch 3), S. 20f.

Motiven, im Verlauf des Satzes auf eine Weise spannend verarbeiten, wie man sie trotz aller vivaldischer Topoi bei Vivaldi nicht antreffen kann. Zudem baut dieser Satz einen virtuosen, solistischen Charakter tragenden Abschnitt für das Violoncello und den Bc ein, der letztlich wohl tatsächlich ein solistisches Musizieren einfordert (T. 49ff.). Man fühlt sich an HWV 171 gemahnt. Das letzte Solo der Violine ist nichts anderes als eine Perfidia oder eigentlich eine ausgeschriebene Kadenz.

Auch die Sonata von HWV 99 *Delirio amoroso*<sup>36</sup> orientiert sich an einer Concerto grosso-ähnlichen Anlage, wobei zunächst konsequent die jeweiligen Hauptmotive auf die einzelnen Instrumente verteilt sind und die Oboe die fanfarenähnliche Devise vorgibt, beantwortet von einer Streicherfanfare. Der anfängliche Wechsel erinnert an das vertraute Solo-Ritornell-Prinzip, doch wird man in Kürze Zeuge eines kontrapunktisch verdichteten Satzes, der mit allen anfänglich aufgestellten, evt. vorläufig nur sekundär erscheinenden Motiven in Ableitung bzw. in Fortspinnung arbeitet<sup>37</sup>. Er führt über eine Schein-„Reprise“ zur „Reprise“ in T. 80, womit eine ähnliche Dreiteilung vorgenommen wird wie in HWV 288/1. Im mittleren Teil vollzieht sich abermals eine kühne Vielkreuzausleuchtung, doch zeichnet sich der letzte Teil durch eine erstaunliche Verarbeitung und Verdichtung des Halbskalenmotivs des Anfangs aus (T. 6, V 1), das schon für die solistische Partie des Violoncellos bedeutend wurde und hier vehement zum Abschluss führt: Allerdings nur vorläufig, denn ein knapper Largo-Mittelteil wird eingebaut – in HWV 288 ist dies ein ganzer Satz (2) – und danach läuft der Rahmensatz nochmals ab.

Die strenge Konzeption von HWV 171 ist folglich aufgegeben. Vielmehr erinnert die Konzeption an HWV 288 (1). Andere ästhetische Maßstäbe, auch auf der Basis eines Solo- und Tutti-Kontrastes, gewinnen die Oberhand. Dies gilt übrigens auch für die Sonata aus HWV 78 (*Ah! Crudel del pianto*), welche laut Angelinis Kopistenüberschrift der Kantate *Qual ti riveggio* zugeordnet wird (HWV 150, 1707 vermutlich für Kardinal Pietro Ottoboni).<sup>38</sup> Erst später hat Händel diese Titelei durchgestrichen und durch den Titel der nun neuen Kantate *Ah! Crudel del pianto* ersetzt. Diese Sonata zu HWV 78, deren Papier- und Schriftductus ebenfalls in die venezianische Zeit verweisen, baut zusätzlich Echowirkungen ein. Sie beginnt, wie HWV 288 (1), solistisch devisenartig und erreicht erst im letzten Abschnitt wieder die Ausgangsmotivik (Devise

36 Der Text stammt aller Wahrscheinlichkeit nach von Kardinal Pietro Ottoboni selbst.

37 S. hierzu auch die kompositorische Verfahrensweise Händels in seiner Psalmvertonung *Dixit Dominus*. Dazu die Beobachtungen und Ausführungen in B. J. Wertenson, *Psalmvertonungen als dramatische Konzeption. Händels Dixit Dominus im venezianischen Umfeld*, in *G.F. Händel, Aufbruch nach Italien/In viaggio verso l'Italia*, hrsg. von H. GEYER und B. WERTENSON, Rom 2013, S. 176-207.

38 S. MARX, *HHH* V, 5, S. 113.

und Tutti, T. 68ff.). Auch hier wird ein langsamer Teil eingeschoben, abermals vergleichbar zu HWV 288 (2): Jetzt allerdings handelt es sich um einen veritablen Satz und nicht nur um einige Akkorde wie in HWV 99. Sein Reiz liegt in den chromatischen Gängen und in der Harmonik; danach wird auch hier der erste Teil komplett wiederholt. Es ergibt sich also ein durchaus paralleles Muster von HWV 288 für HWV 113, von HWV 78-Sonata und zugleich gültig für HWV 150 *Ero e Leandro* und HWV 99 *Delirio amoroso*!

Generell kommt den Kantaten auch des möglicherweise frühen venezianischen Umkreises eine bemerkliche Experimentierfreude zu. Man wird zudem der differierenden Maßstäbe und Aufführungserwartungen gewahr. In HWV 171 *Tu fedel? Tu costante* beispielsweise gewinnt man den Eindruck, dass sich Händel zum einen, wie gezeigt wurde, zwar mit den Möglichkeiten des Concertare auseinandersetzt, zum anderen jedoch eine bemerkenswerte Vielfalt an formalen Experimenten verfolgt, die zugleich in einem inneren Zusammenhang zum Text zu stehen scheinen. Solches lässt sich in HWV 113 *Figlio d'alte speranze* nicht beobachten, wo man im Rahmen der Da capo-Struktur drei sehr unterschiedliche, hoch virtuose Lösungen vorgeführt bekommt, erweitert um die kontrapunktische Kunst des Tedesco aus dem Norden.<sup>39</sup>

Wenige Jahre später eröffnet Händel seine beiden großformatigen „venezianischen“ Kantaten anders: Die Cantata *Alpestre Monte* (HWV 81), die das Bild der Natur nicht als freundliches Arkadien, sondern als Ort des unfassbaren Erschreckens thematisiert: «Alpestre monte e solitaria selva, triste albergo d'orror. Nido di fer, fra l'ombre cupe e nere, del vostro sen celate, quest'infelice, disperato amante, che a voi, pieno di duol move le piante.» Der Anfang wird bestimmt von einem beeindruckenden musikalischen Genrebild, welches ein semantisch dichtes *Accompagnato* mit (verminderten) Akkorden D<sup>7(-9)</sup> eröffnet, wobei die Führung der Singstimme in den Außenintervallen bedeutende Akzente setzt (s. Notenbeispiel 3):

39 Diese Beobachtungen gelten übrigens auch für *Ero e Leandro* HWV 150, in zeitlicher Nähe zu *Tu fedel, tu costante*, geschrieben, und auch zu *Laudate pueri* und *Dixit Dominus* (s. MARX, *HHA* V, 5, S. 187f.), wobei die Cantata jedoch einen bemerkenswerten Schluss aufweist: ein Rezitativ, wie man es aus mancher älteren, offensichtlich römischen Tradition zu kennen glaubt. Solches könnte aber auch darauf hinweisen, dass noch ein Teil, oder etwas anderes folgte, obgleich es auch eine inhaltliche Konsequenz zu beachten gibt, nämlich den Tod der Protagonistin, die sich ins Meer stürzt. Hier wie beispielsweise in HWV 99 *Da quel giorno fatale/Delirio amoroso* ist vor allem die obligat-konzertierende Solovioline bemerkenswert, und auch für diese letzte Kantate gilt die Präferenz für weit ausufernde Da capo-Arien. Allerdings wird ein Ballett-Element miteingewoben (Entrée), und auch der Schluss ist dem angemessen: Es handelt sich um eine Menuett-Arie. Marx datiert diese Cantate in die frühe römische Zeit, ca. Februar 1707. S. MARX, *HHA* V, 5, S. 148ff. Auch die Cantata HWV 134 endet mit einem Tanzsatz: einer Bourrée, abermals in da capo-Form. Ihre instrumentalen Erfordernisse sind anders, weil die Soloflöte (Blockflöte) den obligaten Partner bildet. Marx datiert diese Cantate ungewiss: entweder in die erste Hälfte des Jahres 1707, also noch in einen relativen Zusammenhang zu einem möglichen venezianischen Einfluss, oder in das Jahr 1708 (MARX, *HHA* V, 5, S. 172f.).

Notenbeispiel 3: G. F. Händel, *Alpestre monte*, HWV 81,1. Accompagnato.

**Alpestre monte**  
HWV 81

I. Accompagnato

Violino I

Violino II

Soprano  
Al - pe - stre mon - te, e so - li - ta - ria sel - va, tri - sto al -

Bassi  
(Violoncello,  
Cembalo)

ber - go d'or - ror, ni - do di fe - re, fra l'om - bre cu - pe e

ne - re del vo - stro sen ce - la - te quest' in - fe - li - ce e di - spe - ra - to a - man - te, che a

voi, pie - no di duol, mo - ve - le pian - te.

Streng genommen handelt es sich um ein Recitativo obbligato, dessen inhaltliches Motto die harmonische Führung und die Art der Deklamation in großer Gestik veranschaulichen.

Nicht weniger einprägsam ist der beeindruckende chromatisch fallende Bassgang von c nach d der ersten Arie (T. 6 ff., s. Notenbeispiel 4, Vers 1):

Io so ben ch' il vostro orrore  
È un imago del mio core

È un'idea del mio pensiero.

**Notenbeispiel 4: G. F. Händel, *Alpestre monte*, HWV 81,1, Arie 2, T. 1-9.**

2. Aria  
Largo e staccato

Violino I  
Violino II  
Soprano  
Bassi  
(Violoncello,  
Cembalo)

Io so ben ch'il vo-stro or-ro-re è un' i -  
ma-go del mio co-re, è un' i - dea del mio pen-sie - re, io so  
ben ch'il vo-stro or-ro-re è un' i - ma-go del mio co-re, è un' i - de - a del

Der breite Mittelteil, der sich in angedeuteter Kurzatmigkeit der Motive aufzulösen scheint, ist kontrapunktisch dicht gearbeitet. Markante Unisono- bzw. Collaparte-Führungen unterstreichen den Textinhalt des Schreckens und der grässlichen Natur als Abbild der aufgewühlten Seele. Andererseits kann man sich nicht des Eindrucks erwehren, dass gerade hier in dieser mit krassen Farben beginnenden Aria letztlich die musikalische Lösung in einer ironisierenden Distanz gesucht und gefunden wird – immerhin sollte sich Händel zum Meister dieser Kunst entwickeln. Davon vermag vor allem die letzte Arie («Almen dopo il fato mio / vieni a dar l'estremo addio / alla fredda spoglie esangue.») ein beredtes Zeugnis zu geben mittels der großen Bassgestik des Eingangsritornells (Oktave+Quinte), des französischen Ductus der Imitation, der kontrapunktischen Arbeit, den Echomomenten. All diese Ebenen finden hier im Mittelteil zu einer einzigartigen Verschränkung.

Von weit weniger Interesse scheint jetzt allerdings die Auseinandersetzung und Adaption des

Konzertprinzips für die Cantata gewesen zu sein. Statt dessen wird man gewahr, dass ein neues Element an Bedeutung gewinnt: das *Accompagnato*, also die relativ freie Szene, wovon man hier nicht nur eine Andeutung erfährt, sondern wovon vielmehr die Cantata *Agrippina* (HWV 110) zeugt. Wichtige Ansätze davon können wir beispielsweise auch in der *Armida abbandonata* (HWV 105, geschrieben für die Sängerin Durastante, aufgeführt 1707 auf dem Ruspoli-Landsitz Vignanello bei Rom<sup>40</sup>) beobachten.

Als Händel auf der Rückreise nach Hannover in Venedig Station macht, verfügt er über den ungemein reichen Erfahrungsschatz der unterschiedlichsten Traditionen, mögen sie die Concertotechniken (etwa eines Vivaldi, Albinoni, Corelli) betreffen oder die Deklamationsmöglichkeiten mit auffallend expressiven Qualitäten, verknüpft mit hochvirtuosen Ansprüchen, sowohl für die Sänger wie für obligate Instrumente. Stilistische Vergleiche offenbaren, wie systematisch er sich zudem mit den jeweils ziemlich autarken lokalen Traditionen auseinandersetzte, sie gewissermaßen in sich aufzog und mit seinen eigenen Erfahrungen, Fähigkeiten und Techniken verschmolz, vor allem des Kontrapunktischen. Dies bedeutet eine ständige Adaption und Erweiterung des Form- und Ausdrucksvermögens, zweifelsohne den jeweiligen Aufführungsbedingungen angepasst. Es bedeutet aber auch, dass Händel sich unterschiedlichen Deklamationsqualitäten stellte und sie für sich anwandte, wofür nicht zuletzt die *Agrippina*-Cantata ein singuläres Beispiel liefert.

Jetzt, am Ende des italienischen Aufenthaltes, stellt das Concertoprinzip nicht mehr eine zentrale Herausforderung dar. Weil der vivaldische Ductus – neben den Albinoni-Prinzipien – direkt benennbar scheint, vermag unter stilistischen Gesichtspunkten m. E. gerade die Auseinandersetzung mit dem Concerto-Prinzip in den frühen italienischen Kantaten einen deutlichen Hinweis auf einen längeren Aufenthalt Händels in Venedig zu Beginn seines Italienaufenthaltes zu liefern.

## Summary

The aim of this discussion is not to offer a new chronology of Handel's cantatas produced during his first stay in Italy, particularly in Rome and Naples. The paper shall rather focus on stylistic questions and formal devices, offering new insights to the formation of the cantatas. The following works are hereby taken into consideration: *Figlio d'alte speranze* (HWV113), the Sonata a 5 HWV 288 and particularly *Tu fedel tu costante* (HWV 171). Its opening Sonata in sol minore (G minor) with its astonishing and complex structure follows the brand new principle of the formal concerto

<sup>40</sup> Dieser Kantate liegt der Text aus Tassos *Gerusalemme liberata* zugrunde; diese Cantata wurde 1709 nochmals kopiert; es existiert von ihr auch eine Abschrift J. S. Bachs., s. MARX, *HHH* V, 5, S. 152 f.

disposition, as it was developed by Antonio Vivaldi, and even shows some influences by Arcangelo Corelli. Therefore a Venetian influence on these compositions is not to be excluded considering these purely stylistic aspects. The further disposition of the cantata is by no means less breathtaking, because Handel offers an overwhelming spectrum of experimental formal structures to the poetic context. *Figlio d'alte speranze* (HWV 113) presents a new disposition of the concerto-technique (the third tempo), not in use by Vivaldi, whereas the Sonata of *Delirio amoroso* (HWV 99) demonstrates a familiarity with the principles of the concerto grosso and refers to the structural conception of the Sonata HWV 288. As well taking the Sonata of HWV 78 (*Ah! Crudel del pianto*) into account, the variety of different aesthetic discourses is quite astonishing. There seems to be a parallel structure valid for HWV 288 pointing to HWV 113 and for HWV 78, pointing to HWV 150 (*Ero e Leandro*) and HWV 99 (*Delirio amoroso*). These phenomena differ a lot to the openings of the later Venetian cantatas, as for example *Alpestre Monte* (HWV 81). One might be tempted to acknowledge a certain influence of the Sublime, as the principle and structure of the concerto is not in focus but rather the creation of a free musical “scena”.