

ITALIENISCHE EINFLÜSSE IN HÄNDELS FRÜHER INSTRUMENTALER ENSEMBLEMUSIK

Als Händel im Mai 1707, wenige Monate, nachdem er in Rom angekommen war, sein für Kardinal Pamphilj komponiertes Oratorium "La bellezza raveduta" probte, soll Corelli, der maestro di capella, sich über den französischen Stil der Ouvertüre beklagt haben. Er kenne die französische Manier nicht, wie Mainwaring in seiner Händel-Biographie schreibt, und könne die Ouvertüre deshalb auch nicht mit dem nötigen Ausdruck spielen. "Auf (Corellis) Verlangen machte Händel", so fährt Mainwaring fort, "an deren Statt eine Symphonie, die mehr nach dem italienischen Stil schmeckte"<sup>1</sup>.

Dieser Bericht umreißt in anekdotischer Form die musikalische Situation, in der sich der zweiundzwanzigjährige Händel befand, als er nach Rom kam: Er glaubte offensichtlich, eine Oper oder ein Oratorium müsse mit einer französischen Ouvertüre beginnen, also in der Weise, wie er es in Hamburg gelernt hatte. Daß er mit dieser Vorstellung bei den italienischen Musikern, insbesondere bei Corelli, auf Widerstand stieß, lag gleichsam in der Natur der Sache.

Für den Historiker ergibt sich daraus die Frage, in welcher Weise sich Händel den musikalischen Bräuchen des italienischen Musiklebens angepaßt hat. Oder anders formuliert: welche spezifisch italienischen Kompositionselemente er in die instrumentalen Ensemblesätze seiner in Italien geschriebenen Vokalwerke aufgenommen hat. Unter dem Begriff "instrumentale Ensemblesätze" fasse ich dabei sämtliche Einleitungen zu Opern, Oratorien und Kantaten zusammen, die Händel in den Jahren 1707 bis 1709 komponiert hat und deren Bedeutung für die Entwicklung seiner Instrumentalmusik bisher noch nicht gesehen worden ist (vgl. Anhang). In diesem Zusammenhang können die für Hamburg geschriebenen Instrumentalsätze, also die Ouvertüre zur Oper "Almira" (HWV 1), die erst jüngst durch das Lautenbuch des Lord Danby von 1710 für Hamburg gesicherte Ouvertüre in g-Moll (HWV deest)<sup>2</sup> sowie die Fragmente aus den Opern "Florindo" (HWV 3) und "Daphne" (HWV 4) außer Betracht bleiben, weil sie für unsere Fragestellung unergiebig sind.

Bevor ich aber auf den italienischen Einfluß auf Händels frühe Instrumentalmusik zu sprechen komme, möchte ich einleitend der Frage nachgehen, welche instrumentalen Gattungen italienischer Provenienz Händel schon vor seiner Reise nach Italien gekannt haben könnte. Denn daß er völlig ohne Kenntnis der neuen italienischen Musik nach Süden gereist sei, läßt sich bei einem Musiker wie Händel, dessen Interesse an allem Neuen stets anregend auf seine kompositorische Arbeit gewirkt hat, kaum annehmen.

Als einer der ersten, der den jungen Händel mit der italienischen Triosonate und dem Concerto grosso bekannt gemacht hat, dürfte Telemann in Frage kommen. Der vier Jahre ältere, musikalische Autodidakt hatte Händel 1701 in Halle kennengelernt und stand mit ihm während seiner Leipziger Studienzeit in enger Verbindung. Bei gemeinsamen Zusammenkünften stellten sie, wie Telemann in seiner Autobiographie schreibt, "Untersuchungen melodischer Sätze" an, die Telemann Kompositionen von Steffani, Corelli und Caldara entnommen hatte, die er sich "zu Mustern seiner künftigen Kirchen- und Instrumentalmusik erwählet" hatte<sup>3</sup>. Dabei werden vor allem die Triosonaten von Corelli und Caldara zur Sprache gekommen sein, die bereits in den neunziger Jahren in mehreren Auflagen in Venedig erschienen waren. Ebenso wichtig könnte für Händel das Repertoire von Telemanns Leipziger "Collegium musicum" gewesen sein, zu dem die Concerti grossi des Corelli-Schülers Georg Muffat gehört haben dürften. Muffat hatte seine in Rom entstandenen Concerti 1682 unter dem Titel "Armonico tributo" und 1702 als "Auserlesene Instrumentalmusik" in Augsburg drucken lassen.

Während seines Hamburger Aufenthaltes wird Händel an den "wöchentlichen Concerten" seines Hallenser Studienfreundes Barthold Heinrich Brockes mitgewirkt haben, in denen sicherlich auch italienische Musik erklungen ist. Brockes war erst 1704 von einer Bildungsreise nach Italien zurückgekehrt, wo er (seiner Selbstbiographie zufolge) mit Corelli und Pasquini in Rom öfters zusammengekommen war<sup>4</sup>.

Schließlich kommt als Vermittler italienischer Musik auch Gian Gastone de Medici in Frage, der bei seinem Hamburg-Aufenthalt 1705 Händel "eine weitläufige Sammlung der besten Musikalien" italienischer Komponisten gezeigt haben soll, worunter sich vermutlich auch instrumentale Kompositionen befunden haben. Daß Händel die ihm vorgelegte Musik, wie Mainwaring glaubwürdig versichert, ziemlich mittelmäßig fand, läßt eigentlich nur den Schluß zu, daß er bessere kannte. Ob Händel freilich schon in Hamburg "sehr viele Sonaten geschrieben" hat, wie Mainwaring angibt, scheint fraglich. Denn die meisten der Kompositionen, die Händels Hamburger Zeit zugeschrieben werden, sind entweder unecht (wie etwa das Oboen-Konzert in g-Moll (HWV 287) und die sechs Oboen-Sonaten (HWV 380-385)) oder nicht genau datierbar (wie etwa die später als op. 2,2 veröffentlichte Trio-Sonate in g-Moll (HWV 387))<sup>5</sup>.

Es gehört sicher zu den Glücksfällen der Musikgeschichte, daß die meisten der in Italien entstandenen Kompositionen Händels, also im weiteren Sinne sein Frühwerk, fast vollständig überliefert ist. Die einzelnen Sonaten, Ouvertüren und Introduzioni, um deren kompositorisches Prinzip es uns im folgenden geht, sind in Händels Autographen oder in Abschriften der römischen Kopistenwerkstatt Giuseppe Angelinis überliefert. Die Datierung der einzelnen Kompositionen ergibt sich - cum grano salis - aus den Haushaltsabrechnungen seiner Auftraggeber, wobei freilich nicht vergessen werden darf, daß die datierten Kopistenabrechnungen nur termini ante quos sind. Das exakte Kompositionsdatum läßt sich aus diesen Dokumenten nicht ermitteln.

Die weitgehend gesicherte Überlieferung erlaubt es uns also, Händels frühe Instrumentalmusik unter kompositionstechnischen und gattungsgeschichtlichen Aspekten zu analysieren, ohne Gefahr zu laufen, ständig von der Quellenkritik korrigiert zu werden.

Die Untersuchungen der insgesamt neunzehn zum Teil einsätzigen, zum Teil mehrsätzigen Kompositionen haben gezeigt, daß sie bestimmten instrumentalen Gattungen zuzuordnen sind, die sowohl in Nord- als auch in Mittel- und Süditalien in Gebrauch waren. Vier verschiedene Gattungen lassen sich in Händels früher Instrumentalmusik unterscheiden:

- 1) die T r i o - S o n a t e, z.T. mit Soli-Tutti-Abschnitten im Sinne einer dynamischen Abstufung,
- 2) das C o n c e r t o g r o s s o Corellischer Provenienz, jedoch mit wechselnder Concertino-Besetzung (meistens ohne obligates Violoncello),
- 3) die F r a n z ö s i s c h e O u v e r t ü r e, deren fugierter Mittelteil sich als "Sonata" verselbständigen kann, und
- 4) das C o n c e r t o Vivaldischer Provenienz mit ausgeprägter Ritornell-Anlage.

Als Beispiel einer triosonatenartigen Struktur sei die "Sonata" zur Kantate "Delirio amoroso" (Nr. 1 im Anhang) herangezogen, die Händel zu Beginn des Jahres 1707 für Kardinal Pamphilj geschrieben hat. Die Sonata ist trotz der Besetzung für vier Instrumente (Oboe, Violine, Viola und Basso continuo) auf einen dreistimmigen Satz reduzierbar, zumal die beiden Melodieinstrumente im wesentlichen alternieren oder colla parte spielen. Lediglich der kurze Mittelteil überschreitet mit seinen an ein Corellisches Adagio erinnernden Akkordrepetitionen, die fünf Instrumenten zugeordnet sind, den Rahmen eines Satzes a tre. Formal läßt sich die Komposition weder von der Kammer- noch

der Kirchensonate ableiten. Ihre dreiteilige Anlage (der schnelle Anfang wird nach dem langsamen Mittelteil wiederholt) erinnert entfernt an die venezianische Opernsinfonie, läßt sich aber ebenso, besonders durch den Affektkontrast der beiden Teile, von der Da-Capo-Arie her deuten. Vor die Schlußarie ist übrigens ein "Entrée" betitelter Tanzsatz eingeschoben, dessen Anfang, wie John Roberts in einer erst jüngst veröffentlichten Arbeit gezeigt hat<sup>6</sup>, mit dem der Entrée aus Keisers Oper "Claudius" übereinstimmt, die 1703 in Hamburg unter Mitwirkung Händels aufgeführt worden war.

Relativ selten hat Händel in seinen italienischen Ensemble-Sätzen die Concerto grosso-Technik Arcangelo Corellis verwendet. Am ausgeprägtesten tritt sie in der 'Sonata' zur Cantata a tre "O! Come chiare e belle" (Nr. 17) auf, die Händel im Herbst 1708 für den Marchese Ruspoli geschrieben hat. Trotz seines geringen Umfangs von dreißig Takten ist der Satz mit einem 'Concertino' (hier wie stets beim frühen Händel ohne obligates Violoncello) und einem 'Concerto grosso' (ohne Viola) besetzt. Die Solo-Abschnitte sind nach Corellischer Manier virtuos figurativ, während die Tutti-Abschnitte, in denen das Concerto grosso lediglich das Concertino verstärkt, eher polyphon gehalten sind. Besonders die dissonierenden Synkopierungen der Melodieinstrumente, ihre "durezza e ligature-Technik", verweisen auf Corelli als stilistisches Vorbild. Ähnlich verfährt Händel in der 'Sonata' zur Kantate "Ah, crudel, nel pianto mio" (Nr. 12).

In diesem Zusammenhang scheint mir auch die als Händels Violinkonzert apostrophierte "Sonata à 5" (Nr. 10) zu gehören, die der äußeren Beschaffenheit des Autographs zufolge in unmittelbarer Nähe zur Psalm-Komposition "Dixit Dominus Domino meo" (HWV 232) entstanden sein muß, also mit etwa 'Sommer 1707' zu datieren ist. Die kompositorische Eigenart der dreisätzigen Sonate besteht darin, daß das Concertino, das hier lediglich aus einer Violine besteht, mit dem Concerto grosso auf gleichsam responsoriale Weise alterniert, wobei das thematische Material von beiden Klanggruppen auf mehr oder weniger gleiche Weise verarbeitet wird. Der Mittelsatz ("Adagio") erinnert in seiner homorhythmischen Anlage und seiner auf weite Strecken von unaufgelösten Dissonanzakkorden geprägten Struktur an manchen langsamen Satz aus Corellis Concerti grossi op. VI, wenngleich nicht zu übersehen ist, daß die Art und Weise, in der Händel in die entlegensten Tonarten moduliert, dem Corellischen Ideal eines in sich ausgewogenen Satzes widerspricht. Der Schlußsatz der Sonate ähnelt durch seine unisono gehaltenen Tutti-Abschnitte eher der Vivaldischen Konzertmanier, obwohl von einer mehr oder weniger ausgeprägten Ritornell-Struktur hier nicht die Rede sein kann. Die stilistisch unausgewogene Anlage der Sonate läßt vermuten, daß sie aus Sätzen zusammengefügt ist, die ursprünglich in einem ganz anderen Zusammenhang standen.

Einigen größeren Vokalwerken stellt Händel französische Overtüren voran, so etwa den beiden Opern "Rodrigo" (Nr. 9) und "Agrippina" (Nr. 19, hier nach venezianischem Usus als 'Sinfonia' bezeichnet) sowie den beiden für Rom geschriebenen Kantaten "Cor fedele" (Nr. 11) und "Arresta il passo" (Nr. 15). Eine Oper mit einer französischen Overtüre einzuleiten scheint, besonders in Florenz, nichts Ungewöhnliches gewesen zu sein. Aber eine Kantate mit einer solchen zu beginnen, zumal noch in dem von Corelli beherrschten Rom, war sicher etwas Außerordentliches. Dabei scheint der Unterschied zwischen einer weltlichen Kantate mit einem pastoralen Sujet und einer Oper verhältnismäßig gering gewesen zu sein, so daß sich eine Overtüre im französischen Stil zu beiden Gattungen eignete. Für Händel scheint es den Vorteil gehabt zu haben, daß er sich bei der Komposition auf bereits vorhandene Overtüren beziehen konnte. Das scheint mir besonders bei der Einleitung zu "Cor fedele" der Fall zu sein, die in der kompositorischen Anlage, besonders in dem von schnellen punktierten Rhythmen geprägten Mittel-

teil, an die Ouvertüren Keiserscher Opern erinnert. Möglicherweise haben wir es hier mit einer der Ouvertüren zu den verschollenen Hamburger Opern Händels zu tun, zumal die Ouvertüre nicht im Autograph, sondern nur in der Abschrift Angelinis überliefert ist.

Ein ähnlicher Fall liegt mit der Ouvertüre zur Oper "Rodrigo" vor (Nr. 9), deren Anfang identisch ist mit der Oper "Almira" (HWV 1), und deren Schlußteil nahezu textgleich ist mit dem Schlußteil der einzeln überlieferten Ouvertüre in B-Dur (HWV 336) (Nr. 2). Es scheint auch kein Zufall zu sein, daß eben diese Ouvertüre in einer Kopie der Aylesford Collection überliefert ist, in der Bernd Baselt Fragmente der Opern "Daphne" und "Florindo" nachweisen konnte, also Opern, die zweifellos in Hamburg und für Hamburg geschrieben worden sind<sup>7</sup>.

Die B-Dur Ouvertüre hat Händel, wie schon Ewerhart vor mehreren Jahren vermutete<sup>8</sup>, mehrfach geändert. Insgesamt existieren drei Fassungen (vgl. Tabelle). Die erste Fassung hatte Händel wahrscheinlich als Vorspiel für das allegorische Oratorium "La bellezza raveduta" (HWV 46a) vorgesehen. Da Corelli aber Mainwaring zufolge nicht wußte, wie er den französischen goût der Ouvertüre "herausbringen und (ihr) die gehörige Stärke des Ausdrucks geben" sollte, bat er Händel, "an deren Statt eine Symphonie" zu schreiben, "die mehr nach dem italienischen Stil schmecke". In der eingangs angedeuteten Konfliktsituation blieb Händel nichts anderes übrig, als der dringlichen Bitte Corellis zu entsprechen und die Ouvertüre umzuarbeiten. Er tat dies, indem er die Ecksätze der B-Dur-Ouvertüre mit ihren typischen punktierten Rhythmen eliminierte und den fugierten Mittelteil, nach D-Dur transponiert, zu einem klar gegliederten Concerto grosso-Satz mit virtuosen Concertino-Partien für die beiden Violinen umarbeitete. Dem in dieser Weise "italienisierten" Teil der französischen Ouvertüre fügte er einen akkordisch konzipierten Adagio-Satz mit obligater Oboe und einen menuettartigen Schlußsatz an. Dem veränderten Stil entsprechend ist diese 2. Fassung im Autograph als "Sonata dell'Overtura" bezeichnet.

Tabelle

	1. Fassung	2. Fassung	3. Fassung
Werk	"Ouverture" zur Oper 'Florindo'? (HWV 336)	"Sonata del Overtura" zu 'Il trionfo' (HWV 46a)	"Sonata" zu 'La Resurrezione' (HWV 47)
Entstehung	Hamburg 1705/6?	Rom, April 1707	Rom, März 1708
Überlieferung	Lbl, R.M.18.b.8 (Cembalofass.)	MÜs, Hs. 1896 (Direktionspart.)	MÜs, Hs. 1873 (Direktionspart.)
Besetzung	Soli: 2 Ob, 2 Vl, 2 Vlc Tutti: 2 Ob, 2 Vl, Vla, Bassi	Soli: 2 Ob, 2 Vl, Vlc Tutti: 2 Ob, 3 Vl, Vla, Bassi	Soli: 2 Ob, 2 Vl, Vla da g. Tutti: 2 Trbe, 2 Ob, 3 Vl, Vla, Vlc, Bassi
Satzfolge	Ouverture (Largo, 13) fugierter Teil--> (Allegro, 66) 'Lentement' (9)	-- Fugierter Satz--> (73) 'Adagio' (19) → 'Allegro' (39) →	-- Fugierter Satz (59) 'Adagio' (19). 'Allegro' (39) = "Introduzione" zu parte seconda

Aber auch diese Fassung scheint nicht Corellis Vorstellung von einer italienischen Oratorien-Einleitung entsprochen zu haben. Der Satz war möglicherweise technisch zu anspruchsvoll, besonders in den Solo-Partien der Violinen, die bis zum dreigestrichenen a hinauf geführt sind, eine Tonhöhe, die etwa eine Quarte über den Spitzentönen in Corellis eigenen Werken liegt. Händel hat auch diese Fassung noch einmal umgearbeitet und diese dritte Version der Ouvertüre dem 1708 bei Ruspoli aufgeführten Oratorium "La Resurrezione di Nostro Signore Giesù Christo" vorangestellt. Gegenüber der zweiten Fassung, die wahrscheinlich überhaupt nicht aufgeführt wurde, hat Händel in der dritten die hohen Lagen der Violinen nach unten transponiert, das Orchester um einige Instrumente (2 Trompeten und Viola da gamba) erweitert sowie den Satz stärker am Thema orientiert. Den Schlußteil hat er unverändert als "Introduzione" in den zweiten Teil des Oratoriums übernommen. -

Als viertes Formprinzip läßt sich in Händels früher Instrumentalmusik das Concerto mit Ritornellanlage aufzeigen, eine Kompositionsweise, die man bisher beim jungen Händel nicht vermutet hat. Händel wendet dieses Kompositionsprinzip in der 'Sonata' des ersten Teils von "La bellezza raveduta" an (Nr. 4); einer Komposition, die sowohl durch ihre Funktion im Werkganzen (sie steht ohne Beziehung zum Text zwischen einem Rezitativ und einer Arie) als durch ihre Besetzung (Streicherbesetzung mit obligater Orgel und zum Teil solistisch geführten Oboen) und ihre kompositorische Anlage für römische Verhältnisse absolut ungewöhnlich ist. Am Ungewöhnlichsten scheint mir außer der Einbeziehung der Orgel als konzertierendem Instrument die Anlage der Tutti-Abschnitte zu sein. Im Gegensatz zu den Solo-Episoden, in denen übrigens die Orgel ähnlich den Streichern als Melodieinstrument mit teilweise obligatem Baß eingesetzt ist, bestehen die Tutti-Abschnitte aus einem Themenkomplex, der seiner Struktur nach (man könnte von Vordersatz, Fortspinnung und Epilog sprechen) nichts anderes als ein Ritornell Vivaldischer Provenienz ist. Das Ritornell wird geradezu modellhaft auf sechs verschiedenen Tonstufen wiederholt und bildet den Rahmen, den die Solo-Instrumente mit virtuoser Figurationstechnik ausfüllen. Ähnliche, wenn auch nicht so ausgeprägte Ritornellstrukturen enthalten auch die Sonaten zu den beiden geistlichen Kantaten "Coelestis dum spirat aura" (Nr. 7) und "O qualis de coelo" (Nr. 8), die etwa zur gleichen Zeit wie die "Orgel-Sonate" entstanden sind.

Hier stellt sich natürlich die Frage, woher Händel dieses Kompositionsprinzip, das in Rom zu dieser Zeit noch unbekannt war, kannte. Daß es eine "inventio" Vivaldis war, ist eine Binsenwahrheit, die nicht weiter zu begründen ist. Aber hätte Händel im Frühjahr 1707 Vivaldi-Konzerte schon kennen können? Bekanntlich erschien die Sammlung "L'Estro armonico" nicht vor 1711, die Vivaldischen Solo-Konzerte konnten also nur handschriftlich verbreitet worden sein. Noch 1710 gelten sie als "rare Compositionen", deren "gantz neue Arth", wie Quantz wenige Jahre später schreibt, "mit ihren prächtigen Ritornellen" ihm zum Vorbild dienen<sup>9</sup>. Händel kann das Vivaldische Ritornellprinzip also nur aus handschriftlichen Partituren kennengelernt haben, oder von Vivaldi selbst. Ich neige eher der letzteren Annahme zu, nicht nur, weil Mainwaring ausdrücklich vermerkt, Händel habe noch vor seinem Romaufenthalt Venedig besucht, sondern auch aus der Überlegung, daß das Jahr 1706 in Händels Biographie gleichsam ein "tempus incognitum" ist. Aus zahllosen Reiseberichten der Zeit wissen wir aber, daß jeder Italienreisende, der die Alpen qua Brenner überquerte, sich zunächst Venedig und Florenz ansah, bevor er nach Rom und Neapel reiste. Ich halte es also für durchaus denkbar, daß Händel 1706 in Venedig die Bekanntschaft Vivaldis gemacht hat, der zu dieser Zeit bereits "maestro di violino" am "Ospedale della Pietà" war. Möglicherweise lernte Händel während dieses ersten Venedig-Aufenthaltes die erst jüngst entdeckte Sonate für obli-

gate Orgel, Violine und Oboe kennen, die Vivaldi für Mitglieder des Ospedale um 1707 geschrieben hat<sup>10</sup>.

Abgesehen von dieser hypothetischen Bemerkung kann man von Händels früher Instrumentalmusik sagen, daß der italienische Einfluß auf sie besonders in der Übernahme der Concerto grosso-Manier Corellis (die er vielleicht schon von Leipzig her kannte) und in der Anwendung der Ritornello-Struktur Vivaldischer Provenienz zu sehen ist. An den instrumentalischen Vorspielen zu den frühen Vokalwerken läßt sich aber auch beobachten, daß Händel als Praktiker primär die Aufführung und nicht, wie Bach, das gültig gestaltete Opus vor Augen hatte. Dieses aufführungsbedingte Komponieren ermöglichte es ihm, ganze Sätze oder Satzteile früher komponierter "Werke" wiederzuverwenden. Voraussetzung war natürlich, daß weder die Musiker noch das Auditorium die parodierten Sätze kannten. Dieses sozusagen "kompositorische Recyclingsverfahren" beherrschte Händel, wie wir gesehen haben, schon in jungen Jahren. In ihm kommt das Improvisatorische seiner genialen Begabung zu voller Geltung.

#### Anmerkungen

- 1) John Mainwaring, G.F. Händel. Nach Johann Matthesons Ausgabe von 1761 mit anderen Dokumenten hrsg. von Bernhard Paumgartner, Zürich (1947), S. 61.
- 2) Vgl. Tim Crawford, 'Lord Danby's Lute-Book': A New Source of Handel's Hamburg Music, in: Göttinger Händel-Beiträge II, hrsg. von Hans Joachim Marx, Kassel etc. 1986, S. 19-50.
- 3) Vgl. Johann Mattheson, Grundlage einer Ehrenpforte, Hamburg 1740, S. 357 ff.
- 4) Hierzu neuerdings Werner Braun, Händel und der Dichter Barthold Heinrich Brockes, in: Händel und Hamburg. Katalog zu der Ausstellung anlässlich des 300. Geburtstages von Georg Friedrich Händel in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, hrsg. von Hans Joachim Marx, Hamburg 1985, S. 87 ff.
- 5) Zu diesem Problemkreis siehe des Verf. Beitrag: Echtheitsprobleme im Frühwerk Händels, in: Konferenzbericht Halle/S., 1986.
- 6) Handel's Borrowings from Keiser, in: Göttinger Händel-Beiträge II, Kassel etc. 1986, S. 61.
- 7) Vgl. Baselts Beitrag Wiederentdeckung von Fragmenten aus Händels verschollenen Hamburg Opern in: Händel-Jb. 29 (1983), S. 7-24.
- 8) Die Händel-Handschriften der Santini-Bibliothek in Münster, in: Händel-Jb. 6 (1960), S. 118, Anm. 11.
- 9) Zit. nach Friedrich Wilhelm Marpurg, Historisch-kritische Beiträge Band 1, Berlin 1754, S. 205.
- 10) Antonio Vivaldi, Sonata C-Dur für Violine, Oboe und obligate Orgel, Fagott ad lib. (RV 779), hrsg. von Manfred Fechner, Leipzig 1978.

ANHANG

Chronologie der in Italien entstandenen instrumentalen Ensemblesätze

EA = Erstaufführung, EZ = Entstehungszeit

A-Wgm = Wien, Gesellschaft der Musikfreunde; D-Hs = Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek; MUs = Münster, Santinisammlung; GB-Cfm = Cambridge, Fitzwilliam Museum; Lbl = London, British Library

- 1 Sonata der Kantate "Delirio amoroso" (HWV 99) EZ: vor 12. Februar 1707, Rom; EA: vor 18. Februar 1707 Palazzo Pamphilj; Quelle MUs, Hs. 1905 (Direktionspartitur mit autogr. Korrekturen Händels); Hs. M A/198
- 2 Ouvertüre B-Dur (HWV 336) (Mittelteil: 1. Fassung der Sonata zu "La Resurrezione", Schlußteil: wieder aufgenommen in die Ouvertüre zu "Rodrigo). EZ: Anfang und Schluß der frz. Ouvertüre - Hamburg 1705/06? Mittelteil - Rom 1707?; Quelle: Lbl, R.M.18.b.8 (Aylesford Coll., Cembalo-Fassung von ca. 1718/20) und R.M.19.a.4 (Orchesterfassung)
- 3 Sonata del Overtura zum Oratorium "La bellezza raveduta" (HWV 46a) (2. Fassung der Sonata zu "La Resurrezione") EZ: vor 14. Mai 1707, Rom; EA: Mai 1707, Collegio Romano? Quelle: Lbl, R.M.19.d.9 (Autograph); MUs, Hs. 1896 (Direktionspartitur)
- 4 Sonata im 1. Teil des Oratoriums "La bellezza raveduta" (HWV 46a) für Orchester mit obligater Orgel (wiederverwendet als "Concerto" im 2. Teil von "IL trionfo del tempo" (HWV 46b)) EZ: wie Nr. 3
- 5 La March. Einleitung zur Kantate "Diana cacciatrice" (HWV 79) EZ: Mai 1707, Rom; EA: Mai 1707, Vignanello bei Rom Quelle: Wgm, VI 6670 (A 186) (Autograph, unveröffentlicht)
- 6 Sonata zur Kantate "Tu fedele? Tu costante?" (HWV 171) EZ: vor 16. Mai 1707, Rom; EA: Palazzo Bonelli-Ruspoli Quelle: Lbl, R.M.20.e.2 (Autograph)
- 7 Sonata zur geistl. Kantate "Coelestis dum spirat aura" (HWV 231) EZ: vor 13. Juni 1707; EA: Vignanello, Festo S. Amtonij de Padua 1707 (13. Juni) Quelle: MUs, Hs. 1887
- 8 Sonata zur geistl. Kantate "O qualis de coelo" (HWV 239) EZ: Juni 1707; EA: Vignanello, Pfingsten 1707? (12. Juni) Quelle: MUs, Hs. 1888 (Autograph)
- 9 Ouvertüre zur Oper "Vincer se stesso" ("Rodrigo") (HWV 5) (1. Teil der frz. Ouvertüre identisch mit Anfang der Ouvertüre zu "Almira" (2. Fassung), Schlußteil identisch mit "Lentement" der Ouvertüre in B-Dur (HWV 336), vgl. Nr. 2) EZ: Sommer 1707, Rom/Florenz?; EA: November 1707, Florenz, Teatro Cocomero? Quelle: Lbl, R.M.20.c.5 (Autograph)
- 10 Sonata à 5 für Solo-Violine und Orchester (HWV 288), B-Dur EZ: Sommer 1707?, Rom? Quelle: Lbl, R.M.20.g.14 (Autograph)
- 11 Ouvertüre zur Kantate "Cor fedele" (HWV 96) - unveröffentl. EZ: vor 14. Oktober 1707; EA: Herbst 1707, Palazzo Bonelli, Rom Quelle: MUs, Hs. 1900a (Direktionspartitur)
- 12 Sonata zur Kantate "Ah, crudel, nel pianto mio" (HWV 78) EZ: August 1708; EA: 2. September 1708, Palazzo Bonelli? Quelle: MUs, Hs. 1897 (Autograph)

- 13 Sonata zum Oratorium "La Resurrezione di Nostro Signore Giesù Christo" (HWV 47) (3. Fassung des fugierten Mittelteils der Ouvertüre B-Dur (HWV 336), vgl. Nr. 2 und 3) EZ: März 1708, Rom; EA: 8. April 1708, Palazzo Bonelli Quellen: Cfm, Mus. MSS.30.H.1 (Autograph), von Chrysander veröffentlicht als Einleitung zu "Il trionfo" (Band 24); MUs, Hs. 1873 (Direktionspartitur)
- 14 Introduzione zum 2. Teil von "La Resurrezione" (HWV 47) (identisch mit dem 3. Teil der Ouvertüre zu "La bellezza raveduta" (HWV 46a)) vgl. Nr. 13
- 15 Ouvertüre zur Kantate "Arresta il passo" (HWV 83) EZ: vor 14. Juli 1708; EA: Palazzo Bonelli Quelle: MUs, Hs. 1912 (Direktionspartitur)
- 16 Sonata zur Kantate "Il Duello amoroso" (HWV 82) - unveröffentl. (2. Teil aus der Oper "Die verwandelte Daphne" (HWV 4)) EZ: vor 28. August 1708, Rom; Quelle; MUs, Hs. 1906 (Direktionspartitur)
- 17 Sonata zur Kantate "O! Come chiare e belle" (BWV 143) EZ: August/September 1708, Rom; EA: 9. September 1708, Palazzo Bonelli Quelle: Lbl, R.M.20.e.2 (Autograph)
- 18 Introduzione zur geistlichen Kantate "Donna che in ciel" (HWV 233) EZ: Januar 1709, Rom?; EA: 2. Februar (1709?), Chiesa di Aracoeli, Rom (Festo Purificatione della BWV) Quelle: MUs, Hs. 1895
- 19 Sinfonia zur Oper "Agrippina" (HWV 6) (1. Teil geht auf Introduzione zu "Donna che in chiel" zurück.) EZ: Herbst 1709; EA: 26. Dezember 1709, Venedig, Teatro S. Giovanni Grisostomo Quelle: Lbl, Add. 16023
- (Die Kantaten mit Instrumenten erscheinen demnächst in der 'Hallischen Händel-Ausgabe', Serie V, Band 3/4)

Sabine Henze-Döhring:

#### HÄNDEL UND DIE OPERA SERIA IN LONDON

Die Erfahrungen des Londoner Publikums mit der opera seria waren gering, als dort im Februar 1711 mit "Rinaldo" erstmals eine Oper Händels zur Aufführung kam. Noch in der Spielzeit 1708/9 wurden an Haymarket Opern zweisprachig - italienisch und englisch - dargeboten<sup>1</sup>. "Rinaldo" war erst die vierte vollständig in italienisch gesungene opera seria in London und bestätigte das in den vorangegangenen Jahren kontinuierlich gewachsene Interesse an der Gattung. Mit der Gründung der ersten Royal Academy 1719 waren die Aufführungen von opere serie vorerst institutionell und finanziell abgesichert; die musikalische Interpretation wurde durch die Verpflichtung erstrangiger Sänger glänzender gestaltet<sup>2</sup>. In einem wichtigen Punkt wurde jedoch keine Veränderung bewirkt: in der Praxis, den Opern Libretti zugrunde zu legen, die zuvor in Italien vertont worden waren und die man unter Berücksichtigung der Londoner Verhältnisse bearbeitete<sup>3</sup>.

Reinhard Strohm hat bereits darauf hingewiesen, daß ein Vergleich zwischen Vorlage und Bearbeitung Aufschluß über Händels Verhältnis zur Gattung und sein musikalisches und dramaturgisches Denken gibt<sup>4</sup>. Obwohl die Bearbeitungstechniken äußerst vielfältig waren und aus ganz unterschiedlichen Intentionen erfolgten, wird ein zentrales Cha-