

Händel in Rom

von
Karl Böhmer

Karl Böhmer, Musikdramaturg der Villa Musica in Mainz, studierte Musikwissenschaft, Geschichte und Kunstgeschichte und veröffentlichte Aufsätze zu Bach, Händel, Scarlatti und Mozart. Im Mozartjahr 2006 erschien von ihm im Verlag Philipp von Zabern Mozart

1. Auflage

Händel in Rom – Böhmer

schnell und portofrei erhältlich bei beck-shop.de DIE FACHBUCHHANDLUNG

Thematische Gliederung:

[Sachbuch](#), [Musikführer](#), [Musikkritik](#)

Verlag Philipp von Zabern 2009

Verlag C.H. Beck im Internet:

www.beck.de

ISBN 978 3 8053 4066 3

RÖMISCHE KANTATEN

In den römischen Akademien setzte sich Händel zum ersten Mal intensiv mit der Gattung der *Cantata* auseinander, der italienischen weltlichen Solokantate. Für uns Deutsche, die wir unter „Kantate“ meist „die Bachkantate“ verstehen, also ein geistliches Werk mit deutschem Text „für Soli, Chor und Instrumente“, mag es zunächst befremdlich erscheinen, Händels italienische „Kantaten“ im gleichen Atemzug zu nennen. Freilich entstand die deutsche Kirchenkantate gerade aus der italienischen *Cantata*, indem Erdmann Neumeister die Struktur der letzteren aus Rezitativen und Arien auf das deutsche Kirchenstück übertrug⁶¹.

Stilistisch gesehen war der „berühmte Sachse“ mit diesen Werken seinen deutschen Zeitgenossen weit voraus. Die Streicher agieren im modernsten Stil: rauschend-virtuos in den schnellen Arien, simpel-galant in den tänzerischen Stücken, in den langsamen Arien voll pathetischer Dissonanzen, in den Rezitativen dagegen oft im *Furioso* – eine für den jungen Händel typische Satzbezeichnung. Die Singstimme bewegt sich souverän zwischen gesanglichen Phrasen von schlichter Schönheit, virtuoson Koloraturen und den ausdrucksstarken Sprüngen des Händelschen *Espressivo*. In all diesen Momenten kann man den jungen Maestro in Rom Stück um Stück reifen sehen. Den glänzendsten Beweis dafür erbrachte er mit seiner venezianischen Oper *Agrippina*, die ihm den Weg nach Hannover und London ebnete. Sie besteht zu mehr als zwei Dritteln aus Arien, die er seinen römischen Kantaten entlehnte. Auch in seinen Londoner Opern griff Händel immer wieder auf einzelne melodische Wendungen oder ganze Arien aus seinen Jugendwerken zurück. Seine römischen Kantaten bilden die Gesellenwerkstatt, aus der die Meisterstücke seiner Londoner Opern hervorgingen.

Die Sopranlage überwiegt in ihnen bei Weitem. Dies war typisch für das Genre als Ganzes, hing in Rom aber mit der Dominanz der Kastraten zusammen, die in Händels Kantaten in männliche wie weibliche „Rollen“ schlüpfen.

Kantaten für Kastraten

Dass dem Komponisten im Haushalt des Marchese Ruspoli eine Sängerin zur Verfügung stand, war im päpstlichen Rom die absolute Ausnahme. Seit Papst Innozenz XI. jegliche Mitwirkung von Sängerinnen nicht nur in der Kirchenmusik, sondern auch in Oratorium und Oper strikt verboten hatte, gab es für Primadonnen am Tiber keine Auftrittsmöglichkeiten mehr. Nur in der fürstlichen „Musica da camera“ fanden sie eine Nische, sofern ein weltlicher Gönner Frauenstimmen den Kastraten vorzog, wie es offenbar Ruspoli tat. Außerhalb des Palazzo Bonelli aber musste Händel nicht nur die Sopranpartien seiner römischen Werke, sondern auch die Mezzosopran- und Altpartien durchweg den Kastraten der päpstlichen Kapelle auf den Leib schreiben.

Zwei der einflussreichsten, den Mezzosopranisten Pasqualino Tiepoli und den Altisten Pasqualino Betti, lernte er ja bereits bei seinem „Antrittsbesuch“ am 13. Januar kennen. Er hat sie später mit herrlicher Musik bedacht, besonders Betti, der die Altpartie der Maria Cleofe in der *Resurrezione* sang. Sicher waren an jenem Januarabend auch die beiden Sopranisten anwesend, die Morelli auf seinem Gemälde einer römischen Akademie neben den beiden Pasqualino dargestellt hat: Francesco Besci und Girolamo Bigelli. Die Karikaturen, die der römische Maler Pier Leone Ghezzi von ihnen anfertigte, stellen sie zwar in lächerlicher und übertriebener Pose dar – nicht weniger drastisch als die berühmtesten Kastraten der Epoche wie Antonio Bernacchi oder Giovanni Carestini, mit denen Händel später in London arbeitete⁶². Doch beziehen sich diese Karikaturen nur auf ihre äußere Erscheinung, während ihr Gesang von allen Romreisenden bewundert wurde. Im Rom des Barock waren die päpstlichen Kastraten noch nicht „heilige Kapaune, die in einem verborgenen Käfig sangen“ und „lächerlich wirkten“, wie Stendhal es bezeugte⁶³ und andere Romantiker bestätigten. Zu Händels Zeit gehörten die päpstlichen Sänger unbestritten zu den besten Stimmen Europas.

In Deutschland hatte Händel keine Gelegenheit gehabt, mit Kastraten zu arbeiten, in seinen Londoner Opern aber bildeten sie die Stars jeder Produktion. Dass er später 30 Jahre lang, von 1711 bis 1741, das Londoner Publikum dadurch faszinierte, dass er den besten Kastraten seiner Zeit die schönsten Opernpartien auf den Leib schrieb – auch diese Kunst hat er zuerst in Rom erprobt, im durchaus heiklen Umgang mit den Kastratenstars der Ewigen Stadt.

Instrumental bot das barocke Rom dem jungen Deutschen nicht weniger glänzende Ressourcen: Für die virtuoson Violinstimmen seiner Kantaten konnte er auf Corellis beste Schüler zurückgreifen. Den ersten Geiger von Ruspolis kleiner Hofkapelle, Pietro Castrucci, holte er später als Konzertmeister ins Londoner Opernorchester. Die römische Geigenschule prägte seine Vorstellungen vom Violinspiel lebenslang.

Ebenso tief muss der Eindruck gewesen sein, den die römischen Cellisten auf ihn machten. Es

ist sicher keine Übertreibung zu behaupten, dass er am Tiber eine völlig neue Dimension des solistischen Cellospiels kennenlernte. In seinen Kantaten für eine Singstimme und Basso continuo hat Händel dieses ebenso kantable wie virtuose Spiel auf den klangvollen Celli eines David Tecchler und anderer Instrumentenbauer glänzend in Szene gesetzt. Hinzu kam seine eigene Kunst des Begleitens am Cembalo. Auch die ersten Anzeichen oboistischer Virtuosität, die damals in der päpstlichen Hauptstadt ihren Einzug hielt, hat er aufgegriffen.

Delirio amoroso

Im Februar 1707 ergab sich die Gelegenheit, alle diese Trümpfe in einem einzigen Werk auszuspielen: in der Kantate *Delirio amoroso*. Eine Rechnung des Kopisten Alessandro Ginelli vom 12. Februar über die Aufführungsstimmen

Abb. 9 Barbault: Palazzo Pamphilj an der Piazza del Collegio Romano, der heutige Palazzo Doria-Pamphilj (Stich, Mitte 18. Jahrhundert). Hier führte Händel im Februar 1707 seine Kantate *Delirio amoroso* auf.



nennt den Titel, Auftraggeber und Komponisten des Werkes: „Cantata intitolata Il Delirio amoroso p[er] servitio dell ... Cardinal Pamphilij Composita in musica dal S[igno]re Giorgio Hendel“⁶⁴. Sie beweist, dass das Stück in einer von Pamphiljs Freitagsakademien jenes Monats aufgeführt worden sein muss, wahrscheinlich am 11. Februar. Es handelt sich damit um die erste sicher datierbare seiner weltlichen Kantaten in Rom und gleich um die längste und virtuoseste.

Ein hoch und brillant geführter Solosopran konzertiert in drei langen Arien mit einer Solovioline, einer Solooboe, einem Solocello und einer solistischen Blockflöte. Zu diesem *Concertino* der Solostimmen gesellt sich in typisch römischer Manier das *Concerto grosso* der Streicher, gestützt vom Basso continuo. Den dramatischen Rezitativen und Arien der Kantate stellte Händel eine *Introduzione* für Oboe und Streicher voran – vermutlich das erste Oboenkonzert, das jemals in Rom aufgeführt wurde. Als Finale benutzte er ein *Entrée* des Orchesters im französischen Stil und ein Menuett, in das am Ende auch der Sopran einstimmt. Mit anderen Worten: Die Kantate geht zum Schluss in eine Art kleine Orchestersuite über.

Dass Händel dieses hypertrophe Gebilde aus Oboenkonzert, Kantate und Suite so demonstrativ auf Farbenpracht und Virtuosität hin anlegte, ist nicht nur seiner jugendfrischen Klangfantasie zuzuschreiben, sondern auch jenem erlesenen Ensemble von Musikern, das ihm der Auftraggeber der Kantate zur Verfügung stellte⁶⁵. Das kleine Oboenkonzert zu Beginn war ganz auf einen gewissen „Signor Ignazio“ zugeschnitten. Es kann sich nur um Ignazio Rion gehandelt haben. Der erste Oboenvirtuose in der Geschichte Italiens war erst zwei Jahre zuvor aus Venedig nach Rom gekommen und hatte dort sofort für einen „Boom“ der Oboe in Oratorium und Kantate gesorgt⁶⁶.

Die erste Arie überrascht mit einem der längsten Geigensoli, die Händel geschrieben hat: Nach dem prägnanten Thema des Orchesters setzt der Geigensolist völlig unbegleitet wie in einer Kadenz zu einer Sequenz aus rauschenden Triolen an, die nicht weniger als elf Takte umfasst. Nicht zufällig erinnert diese Stelle an die Musik von Arcangelo Corelli, war es doch sein Meisterschüler Antonio Montanari, dem Händel hier einen sensationellen Auftritt

verschaffte. Montanari, damals gerade erst 30 Jahre alt, galt als „virtuosissimo suonatore di violino“, als höchst virtuoser Geiger, und verfügte zudem über die „Tugend eines engelshaften Gemüts“⁶⁷. Insgesamt sechs Mal erklingt das für ihn geschriebene Geigensolo im Verlauf der langen Arie.

Gleich bei seinem ersten Einsatz tut es der Sopranist dem Geiger nach und schwebt ohne jede Begleitung fünf Takte lang in der Höhe – wie im Flug. Vollendet hat Händel hier den Text umgesetzt, der beschreibt, wie ein Gedanke zum Himmel fliegt („un pensiero vole in cielo“). Für die virtuose Ausgestaltung dieses Bildes konnte er sich auf die exorbitanten Fähigkeiten eines jungen Kastraten verlassen. Es war ein Sänger namens „Checchino“, der in fast allen Freitagsakademien des Kardinals auftrat und in anderen Pamphilj-Dokumenten „Checchino di Paoluccio“ genannt wird. Sicher handelte es sich dabei um Francesco Besci, den wir schon aus der Beschreibung des „Akademie“-Gemäldes von Morelli kennen, wo er „der Neffe des Paoluccio“ genannt wird. Mit diesem Zusatz war sein Onkel Paolo Besci „detto Paoluccio“ gemeint, zwanzig Jahre früher der bedeutendste Kastrat Roms und Star in Alessandro Scarlattis ersten neapolitanischen Opern⁶⁸, nun Kantor der Sixtinischen Kapelle und Mentor seines Neffen, der zum neuen Gesangstar Roms aufstieg⁶⁹.

Wie viele junge Kastraten in Rom scheint sich auch Besci in Frauenrollen geübt zu haben, was angesichts des Opernverbots nur in Kantate und Oratorium möglich war. Im *Delirio amoroso* musste er sich in das Liebesleid einer jungen Frau hineinversetzen, die ihren verstorbenen Geliebten in der Unterwelt sucht und findet. Als sie seinem Schatten gegenübersteht, singt sie eine tieftraurige Sarabande in g-Moll, voller Fragen und Seufzer, sekundiert vom solistischen Cello. Händel hat hier dem Cellisten Giuseppe Perroni ein herzerweichendes Solo auf den Leib geschrieben – Vorläufer all jener langsamen, expressiven Arien mit Cello, die in seinen Londoner Opern die schönsten lyrischen Ruhepunkte bilden. Die Blockflöte reißt die Zuhörer in der nächsten Arie aus ihrer Melancholie. Sie wurde wieder von Ignazio Rion gespielt, der auf beiden Instrumenten – Oboe und Flauto dolce – gleichermaßen versiert war und für den Schluss der Kantate wieder zur Oboe griff.

In der feinsinnigen Instrumentation dieser Kantate spiegelt sich genau die Besetzung von Pamphilj's Ensemble im Februar 1707 wider. Die Fülle an melodischen Schönheiten hat dagegen eine ganz andere, für Händel nicht minder typische Wurzel: seinen Hang zu „Borrowings“, zu Entlehnungen aus den Werken anderer Komponisten. Das so einprägsame, tänzerische Hauptthema der ersten Arie übernahm er aus einer Oper seines Jugendfreundes Telemann, das Thema der dritten Arie und des *Entrée* von seinem Hamburger Mentor Reinhard Keiser. Es ist also nicht alles Händelsches Gold, was hier glänzt, und doch verstand es der junge Komponist, eigene und fremde Einfälle in einen dramatischen Bogen einzuspannen, der dem Sujet der Kantate vollauf gerecht wird.

Lucrezia und andere Römerinnen

Delirio amoroso ist der Prototyp der großen römischen Kantaten Händels. In den folgenden 20 Monaten sollte er eine ganze Serie solcher Meisterwerke schaffen: Monologe für einen Sopranisten und mehr oder weniger reiches Orchester, die sämtlich Opernszenen in nuce ohne Bühnenbild und Kostüm sind und von seinem dramatischen Genie beredtes Zeugnis ablegen. In Rom nannte man dieses Genre *Cantata con Stromenti* oder *Cantata con Violini*, da die Standardbesetzung im kleinen Orchester aus zwei Violinen und Basso continuo bestand. Ob die beiden Violinen rein solistisch besetzt waren oder durch Ripienisten verstärkt wurden, blieb den Ausführenden überlassen und hing mit der Größe des Raums zusammen. In Ruspolis Akademien standen Händel in der Regel vier Geiger zur Verfügung, doch konnte dieses Quartett bei Bedarf auch aufgestockt werden. Bei Ottoboni und Pamphilj war das Orchester reicher besetzt, auch mit Bläsern.

In jedem seiner Sopranmonologe hat Händel die Fallhöhe zwischen Liebesglück und tiefster Verzweiflung in subtilen Nuancen nachgezeichnet und dafür alle musikalischen Topoi benutzt, die ihm zur Verfügung standen: Klagearien im Duktus einer *Sarabande*, einer *Siciliana* oder eines *Lamento*; zarte Liebesarien im *Andante* oder *Larghetto*; trotziges *Allegro*, wutschraubendes *Furioso* und die mitreißenden

Tanzrhythmen eines Menuetts, einer Gavotte oder einer *Giga*. Die Themen sind so kraftvoll wie einprägsam, wenn auch in vielen Fällen nicht von Händel selbst erfunden, sondern geschickt aus Werken seiner Kollegen ausgeborgt, besonders von Keiser und Telemann. Deren melodischer Einfallsreichtum war buchstäblich unerschöpflich, ohne dass auch nur eine ihrer Noten in Italien bekannt gewesen wäre. Dies machte sich Händel zunutze und adelte in seinen römischen Kantaten und Oratorien die Einfälle seiner Kollegen, indem er sie in einen neuen Kontext stellte und musikalisch verfeinerte.

Die Stoffe, die er in seinen Kantaten aufgriff, lassen sich drei verschiedenen Genres zuordnen: der arkadischen Welt der Schäfer, den Ritterepen der Renaissance und den klassischen Stoffen der Antike. Die weitaus größte Gruppe umfasst die arkadischen Schäferszenen. Sie sind oft ironisch gebrochen und erstaunlich nahe an der römischen Lebenswirklichkeit der Epoche angesiedelt. In der scheinbar so idyllischen Kantate *Notte placida e cheta* ersehnt ein verliebter Schäfer im Schlaf die Erfüllung aller seiner Träume, doch kurz vor dem Ziel wird er von einem römischen Ruhestörer unsanft geweckt. Die junge Heldin der Kantate *Tu fedel, tu costante?* hat genug von den Seitensprüngen ihres Freundes Fileno. Ihre eifersüchtige Wut kommt schon in der *Sonata* für zwei Violinen und Basso continuo zum Ausdruck, die Händel der Kantate vorangestellt hat: Knapp abgerissene Akkorde, gefolgt von einem Rausch aus wütenden Sechzehnteln, beschreiben hinreichend ihren Gemütszustand, belegen aber auch, wie schnell sich Händel das unverwechselbare Idiom der italienischen Streichermusik angeeignet hatte. Gleich im ersten Rezitativ überschüttet die Heldin ihren Fileno mit einer Schimpfkanonade im besten italienischen Stil, wobei Händel die sich steigernde Wut in den aufsteigenden Akkorden köstlich nachgezeichnet hat. Nachdem die junge Schäferin, die nichts anderes ist als eine junge Frau aus Roms Straßen, das Leid der Eifersucht in drei Rezitativen und drei Arien ausgekostet hat, gibt sie ihrem Filou alias Fileno den Laufpass in Form eines schnippischen Menuetts.

Solche Leichtigkeit und ironische Brechung sucht man in der dritten Gruppe von Kantaten

Abb. 10 Die Sala dei Veluti in der heutigen Galleria Doria-Pamphilj. Zu Händels Zeit gehörte sie zu den Prunkräumen der Wohnung des Kardinals Benedetto Pamphilj, wo Händels *Delirio amoroso* zum ersten Mal erklang.

vergeblich. Es handelt sich um die antiken Monologe, die uns Gestalten aus der Mythologie und der Geschichte des alten Rom in Extremsituationen vor Augen führen. In *Lucrezia* (ausnahmsweise eine große Monologkantate, die nur vom Basso continuo begleitet wird) kann die berühmte Römerin die Schmach ihrer Vergewaltigung durch den Königssohn Tarquinius nicht ertragen und gibt sich den Tod. In *Agrippina condotta a morire* werden wir Zeugen, wie sich die Kaiserin Agrippina vor dem Tod windet, den ihr eigener Sohn Nero ihr befohlen hat. In *Ero e Leandro* hören wir die Klage der Hero, die ihren Geliebten Leander nur noch tot am Ufer vorfindet. Mit diesen Monologen verzweifelter Frauen schuf Händel die unmittelbaren Vorläufer der tragischen Heldinnen in seinen Londoner Opern, der Rodelinda und Zenobia, der Asteria und Alcina.

Von den *Cantate con stromenti*, die besondere Glanzpunkte in den römischen Akademien darstellten, sind die *Cantate col Basso* zu unterscheiden, die nur von Cello und Cembalo begleiteten Solokantaten. Sie waren sozusagen Händels tägliches Brot: Woche für Woche hatte er ein solches Werk zu komponieren, mit Margarita Durastante einzustudieren und aufzuführen. Dabei schlüpfte seine durchaus robuste Primadonna, die ein italienischer Kenner der Szene zehn Jahre später etwas unfein als „Elefant“ bezeichnete, gerne in männliche Rollen, denn die intimen Kammerkantaten hatten im Rahmen der gelehrten römischen Zirkel die Aufgabe, galante Botschaften zu transportieren, also von Liebesdingen zu berichten, mit denen sich auch Fürsten und Kardinäle als Liebhaber unmittelbar identifizieren konnten. Ellen Harris hat diesem Aspekt ihr Buch *Handel as Orpheus* gewidmet und eine Fülle möglicher Bedeutungsebenen in den Kantaten aufgezeigt⁷⁰. Für den Hörer des 21. Jahrhunderts mag interessanter sein, wie sehr selbst diese intimen Kammerstücke theatralischen Charakter annehmen können. Die Helden sind wieder Schäferinnen



und Schäfer wie jener von der Liebe Enttäuschte, der in der Kantate *Vedendo Amor* dem Liebesgott abschwört. Um sich seiner Macht zu entziehen, flieht der Schäfer in den Wald, wo er freilich unvorsichtig genug ist, sich zur Ruhe zu betten. Amor schleicht sich an und schließt