



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Instrumentation und musikalische Gestaltung in
Händels römischem Oratorium
La Resurrezione“

Verfasserin

Anna Winneringer

angestrebter akademischer Grad

Magistra Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Birgit Lodes

Danksagung

Sehr herzlich danke ich Frau Univ-Prof. Dr. Birgit Lodes für die Hilfe bei der Themenfindung, die Begleitung durch das Diplomandenseminar und die Betreuung der Diplomarbeit, während der gesamten Entstehungsphase. Herrn Univ.-Prof. Michele Calella und Herrn Univ.-Ass. PD Dr. Wolfgang Fuhrmann danke ich für wichtige Literaturhinweise. Weiters möchte ich mich bei Frau Dr. Konstanze Musketa dafür bedanken, dass ich im September 2012 am Studienkurs in Halle an der Saale zum Thema „Händel in Italien und sein Oratorium *La Resurrezione*“ teilnehmen durfte. An dieser Stelle sei auch den Vortragenden dieses Studienkurses Frau Dr. Juliane Riepe, Dr. Terence Best und Wolfgang Katschner gedankt, deren Seminare für meine Arbeit von großer Wichtigkeit waren.

Zum Schluss möchte ich mich noch ganz herzlich bei meiner Familie, meinen Freunden und Studienkollegen bedanken, die mir immer mit Rat und Tat zur Seite gestanden sind und mich auch in schwierigen Phasen der Arbeit immer begleitet und unterstützt haben.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Zur Uraufführung von <i>La Resurrezione</i>.....	4
3. Das römische Oratorium um 1700.....	10
3.1 Zum Zweck und zur Bedeutung des Oratoriums.....	21
3.2 Marchese Francesco Maria Ruspoli und der Auftrag der Komposition.....	24
3.3 Zur Instrumentation.....	27
4. <i>La Resurrezione</i>.....	31
4.1. Das Libretto.....	31
4.1.1 Handlung und Personen des Oratoriums.....	32
4.1.2 Der formale Aufbau von <i>La Resurrezione</i>	37
4.1.3 Die Herkunft des Textstoffes.....	42
4.1.4 Carlo Sigismondo Capece.....	43
4.1.5 Die Accademia dell'Arcadia als Hintergrund für die Entstehung des Textes.....	44
4.1.6 Zur Struktur des Textes.....	49
4.2 Die Instrumentation.....	51
4.2.1 Die Instrumentation und ihre Verwendung.....	52
4.2.2 Allgemeines zur Instrumentation.....	62
4.3 Die musikalische Gestaltung.....	65
4.4 Verwendung der Instrumente.....	69
5. Die Analyse der Sonata, der Arien, der Introduzione des 2. Teils und der Chöre.....	72
5.1. Sonata.....	72
5.2 Erster Teil, erste Szene: Angelo, Lucifero.....	73
5.3 Erster Teil, zweite Szene: Maria Maddalena, Maria Cleofe.....	85
5.4 Erster Teil, dritte Szene: Maria Maddalena, Maria Cleofe, San Giovanni.....	93
5.5 Erster Teil, vierte Szene: Angelo, Ensemble.....	104
5.6 Introduzione.....	105

5.7 Zweiter Teil, erste Szene: San Giovanni.....	106
5.8 Zweiter Teil, zweite Szene: Angelo, Lucifero.....	109
5.9 Zweiter Teil, dritte Szene: Maria Maddalena, Maria Cleofe Lucifero.....	115
5.10 Zweiter Teil, vierte Szene: Maria Maddalena, Maria Cleofe, San Giovanni, Angelo.....	119
5.11 Zweiter Teil, fünfte Szene: San Giovanni.....	124
5.12 Zweiter Teil, sechste Szene: Maria Maddalena, Maria Cleofe, San Giovanni.....	127
6. Fazit.....	130
7. Literatur.....	133
8. Notenbeispiele.....	136
8.1 Sonata.....	136
8.2 1. Aria: Angelo.....	139
8.3 3. Aria: Lucifero.....	143
8.4 5. Aria: Angelo.....	144
8.5 6. Aria: Lucifero.....	146
8.6 8. Aria: Maria Maddalena.....	148
8.7 9. Aria: Cleofe.....	151
8.8 10. Duetto: Maria Maddalena und Cleofe.....	152
8.9 11. Aria: San Giovanni.....	155
8.10 12. Aria: Cleofe.....	156
8.11 13. Aria: San Giovanni.....	160
8.12 14. Aria: Maria Maddalena.....	162
8.13 15. Coro: Schlusschor des 1. Teils.....	164
8.14 16. Introduzione.....	167
8.15 17. Aria: San Giovanni.....	169
8.16 18. Aria: Angelo.....	171
8.17 20. Aria: Lucifero.....	174
8.18 21. Duetto: Angelo und Lucifero.....	176
8.19 22. Aria: Maria Maddalena.....	177
8.20 23. Aria: Cleofe.....	180
8.21 24. Aria: Angelo.....	182

8.22	25. Aria: Maria Maddalena.....	183
8.23	26. Aria: Cleofe.....	184
8.24	27. Aria: San Giovanni.....	185
8.25	28. Aria Maria Maddalena.....	186
8.26	29. Coro: Schlusschor des 2. Teils.....	189
9.	Abstract.....	192
10.	Curriculum Vitae.....	193

1. Einleitung:

In der Zeit, als ich auf der Suche war, mein Thema für die Diplomarbeit zu finden, besuchte ich durch Zufall ein Konzert mit Nikolaus Harnoncourt und dem Concentus Musicus Wien, in dem das römische Oratorium „*La Resurrezione di Nostro Signor Gesù Cristo*“ von Georg Friedrich Händel aufgeführt wurde. Augenblicklich begeisterte mich das große Orchester, die dafür vergleichsweise kleine Besetzung mit nur fünf Gesangssolisten, sowie die differenzierten Klangfarben, die Händel einsetzte um die einzelnen Arien zu gestalten. Bald wurde klar, dass dieses Werk zum Thema meiner Diplomarbeit werden sollte.

Nach dem Einlesen in die Literatur stellte sich heraus, dass die große Instrumentation eine Ausnahme in der Zeit war, und vor allem Händels Umgang damit ein ganz besonderer ist. Er hatte nicht nur sehr viele Instrumente zu seiner Verfügung, sondern vor allem seine Verwendung jedes einzelnen Instruments ist besonders hervorzuheben. Auch die musikalische Gestaltung hat in dem Oratorium einen großen Stellenwert. Die guten Voraussetzungen dafür, einzelne Arien musikalisch und instrumental zu gestalten, hat Händel bereits durch das ihm bereitgestellte Libretto mit seinen vielen beinhaltenden textlichen Bildern. Hervorragende Bedingungen, die Instrumentation betreffen, hatte er durch die finanzielle Unterstützung des Auftraggebers, der es ihm ermöglichte, seine Vorstellungen auf instrumentaler Ebene zu verwirklichen. Durch diese und viele weitere Aspekte war es Händel möglich, einen Klang zu erschaffen, der die Zuhörer augenblicklich fesselt und eine spannende, lebendige Geschichte erzählt.

Gegenstand meiner Arbeit ist Händels Verwendung der Instrumentation und seine musikalische Gestaltung in dem Oratorium *La Resurrezione*. Wie schon erwähnt war das Orchester auf Grund von Ruspolis Auftrag sehr großzügig besetzt, dies war in Rom auf jeden Fall eine Besonderheit, aber kein Einzelfall. Einzigartig ist jedoch Händels Umgang mit der Instrumentation, die unterschiedliche Verwendung der einzelnen Instrumente und die besondere klangliche und musikalische Gestaltung der Arien und Szenen.

Ansatzweise gibt es in der Literatur schon Versuche, die Besonderheiten von Händels Verwendung der Instrumentation und der musikalischen Gestaltung in *La Resurrezione* zu beschreiben, jedoch nur in kleinen Bereichen.

Es mangelt hingegen an einer durchgehenden Analyse des Oratoriums im Hinblick auf diese Parameter. Dies soll in dieser Arbeit durchgeführt werden.

Die Analyse der einzelnen Arien soll nicht im Hinblick aller musikalischer Parameter durchgeführt werden. Es wird auch nicht möglich sein, auf jedes Detail einzugehen. Wichtig sind Besonderheiten der Instrumentation und der musikalischen Gestaltung aufzuzeigen, und darzustellen welche Aspekte in dieser Weise von Bedeutung sind. Auf jeden Fall spielt der Text sowohl für die Verwendung der Instrumentation, als auch für die musikalische Gestaltung eine wichtige Rolle, deshalb wird er auch teilweise ein Bestandteil der Analyse sein. Auch die Form der einzelnen Arien kann für die beiden Fragestellungen nach der Instrumentation und musikalischen Gestaltung von Bedeutung sein.

Im zweiten Kapitel der Arbeit wird das spektakuläre Ereignis der Uraufführung von *La Resurrezione* beschrieben.

Das dritte Kapitel der Arbeit beschäftigt sich mit der Frage der Gattung des italienischen Oratoriums, des römischen Oratoriums und dem allgemeinen Musikleben in Rom um 1700. Es soll gezeigt werden, wie die Gattung entstanden ist, wie sie sich verbreitet hat, wo Oratorien aufgeführt wurden, welche Auftraggeber es gab und welche Komponisten damals Oratorien komponiert haben. Ein wichtiger Punkt dabei soll natürlich die Frage nach der Instrumentation und musikalischen Gestaltung der Werke sein.

Im vierten Kapitel soll zunächst der formale Aufbau von Händels *La Resurrezione* beschrieben werden. Wie viele Teile hat das Oratorium, wie viele Personen, wie ist die Instrumentation.

Ganz wichtig ist die Frage nach dem Text. Wer war der Librettist? Vor welchem Hintergrund hat er den Text geschrieben und was ist an ihm von besonderer Bedeutung? Welche Aspekte des Textes sind wichtig für Händels Instrumentierung und für seine musikalische Gestaltung?

In diesem Kapitel soll auch ein Teil der Instrumentation gewidmet sein. Welche Instrumente verwendet Händel in seinem Orchester? Ist seine

Instrumentation besonders und in welcher Weise? Gibt es Instrumente, die sonst selten verwendet werden?

Wie verwendet er die einzelnen Instrumente und wie oft? Was lässt sich daran Besonderes und Interessantes beobachten?

Ein weiterer Punkt wird die musikalische Gestaltung in *La Resurrezione* sein. Wie gestaltet Händel die einzelnen Szenen und Arien, und welche Bedeutung hat die musikalische Gestaltung im Oratorium? Was gibt es in diesem Bereich festzustellen?

Im fünften Kapitel werden die einzelnen Arien mit der Frage nach ihrer Instrumentation und der musikalischen Gestaltung analysiert, und Besonderheiten aufgezeigt. Dabei ist es nicht das Ziel, die Arien auf der Ebene von allen musikalischen Parametern zu analysieren, sondern es sollen die Besonderheiten der einzelnen Arien im Hinblick auf ihre Instrumentation und musikalische Gestaltung beschrieben werden.

2. Zur Uraufführung von *La Resurrezione*

Von Hamburg aus begab sich Georg Friedrich Händel im Jahre 1706 auf eine vierjährige Studienreise nach Italien.¹

Da es keine Tagebuchaufzeichnungen von Händel gibt, lässt sich seine Reise nur anhand von Berichten anderer Reisender oder Aufführungsorten seiner Werke rekonstruieren.² Man weiß, dass die Aufenthaltsorte seiner Reise Florenz, Neapel, Venedig und Rom waren. In dieser Zeit entstanden Kompositionen wie die Opern Rodrigo und Agrippina, das geistliche Werk Dixit Dominus, die Serenate Aci, Galatea e Polifemo sowie zahlreiche Chor- und Solokantaten.³

In Rom hielt er sich, mit kurzen Unterbrechungen, in den Jahren 1707 und 1708 auf.⁴ Dort machte er die Bekanntschaft mit den Komponisten Arcangelo Corelli, sowie Domenico und Alessandro Scarlatti, die für seine kompositorische Entwicklung wichtig waren.⁵ In dieser Zeit schrieb er zwei italienische Oratorien.

Im Jahre 1707 komponierte er das moralisch-allegorische Oratorium „*Il trionfo del tempo e del disinganno*“ für seinen Mäzen Kardinal Benedetto Pamphilj, der auch das Libretto dazu schrieb.⁶ Ein Jahr später, im Februar 1708, zog er in den Palazzo Bonelli an der Piazza SS. Apostoli ein, in einen Palast eines weiteren wichtigen Förderers, dem Marchese Francesco Maria Ruspoli.⁷

¹ Juliane Riepe, „Händels *La Resurrezione* im Kontext seiner Italienreise“, Öffentlicher Vortrag am 26. 09. 2012 im Wilhelm-Friedemann-Bach-Haus in Halle an der Saale.

² ebda.

³ Christopher Hogwood, Die italienischen Jahre, in: Händel – Eine Biographie, Frankfurt am Main 2000, S. 49-85.

⁴ Juliane Riepe, „Händels *La Resurrezione* im Kontext seiner Italienreise“, Öffentlicher Vortrag am 26. 09. 2012 im Wilhelm-Friedemann-Bach-Haus in Halle an der Saale.

⁵ Juliane Riepe, „Händels *La Resurrezione* im Kontext seiner Italienreise“, Öffentlicher Vortrag am 26. 09. 2012 im Wilhelm-Friedemann-Bach-Haus in Halle an der Saale.

⁶ Claus Bockmaier, Händels Beiträge in der italienischen Tradition: <*Il trionfo del tempo e del disinganno*> und <*La resurrezione*>, in: Händel Oratorien-Ein musikalischer Werkführer, München 2008, S. 12.

⁷ Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione*, in: Händels Oratorien, Oden und Serenaten, Das Handbuch, Band 3, hrsg. von Hans Joachim Marx und Michael Zywitz, Laaber 2010, S. 200.

Dort komponierte er für den Marchese das Oratorium „*La Resurrezione di Nostro Signor Gesù Cristo*“, der ihn beauftragt hatte, für das Jahr 1708 ein Osteroratorium zu komponieren.⁸ Die instrumentale Besetzung des Oratoriums ist folgende: 22 Violinen, 4 Bratschen (*Violette*), 5 Violoncelli (*Violoni*), 5 Kontrabässe, 2 Trompeten, 1 Posaune, 4 Oboen, 1 Traversflöte, zwei Blockflöten, 1 Viola da Gamba, 1 Laute, 1 Theorbe und ein Cembalo.⁹

Das Libretto zu diesem Oratorium stammt von Carlo Sigismondo Capece (1652-1728), der dafür Auszüge aus den Evangelien (Mt 28, 1-8 u.a.) und der Offenbarung des Johannes (Offb 12, 7-10) aus dem Neuen Testaments¹⁰ verwendet hat. Die Uraufführung fand am 8. April 1708, dem Ostersonntag, im Palazzo Bonelli, dem Palast von Francesco Maria Ruspoli statt. Am nächsten Tag wurde die Aufführung wiederholt, doch von da an gibt es keine Aufzeichnungen mehr über weitere Aufführungen. Arcangelo Corelli war Konzertmeister und Händel selbst leitete das Orchester und spielte vermutlich das Cembalo.¹¹

Die Aufführung von *La Resurrezione* war eine imposante und bis ins kleinste Detail geplante Veranstaltung.

Sie war der Höhepunkt von Ruspolis erstem dargebotenen Programm einer Reihe von Oratorienaufführungen in der Fastenzeit¹².

Auch die Gestaltung und der damit verbundene Aufwand der Uraufführung von *La Resurrezione* bei Ruspoli waren eine Besonderheit. Die groß angelegte Aufführung ist sicherlich auch ein Grund dafür, dass Händel ein so großes Orchester zu seiner Verfügung hatte. An dieser Stelle soll nun über dieses herausragende Ereignis berichtet werden.

⁸ Claus Bockmaier, Händels Beiträge in der italienischen Tradition: <Il trionfo del tempo e del disinganno> und <La resurrezione>, in: Händel Oratorien-Ein musikalischer Werkführer, München 2008, S. 13.

⁹ Terence Best, *La resurrezione: oratorio in due parti*, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, S. VIII.

¹⁰ Hans Joachim Marx, *La Resurrezione di Nostro Signor Gesù Cristo* (HWV 47), in: Händels Oratorien, Oden und Serenaten, Göttingen 1998, S. 181.

¹¹ Terence Best, *La resurrezione: oratorio in due parti*, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, S. VIII.

¹² S. Franchi, *Il principe Ruspoli: l'oratorio in Arcadia*, in: *Percorsi dell'oratorio romano da 'historia sacra' a melodrama spirituale*, hrsg. von S. Franchi, Rom 2002, S. 244-316: 290, zitiert nach: Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione*, in: Händels Oratorien, Oden und Serenaten, Das Handbuch, Band 3, hrsg. von Hans Joachim Marx und Michael Zywitz, Laaber 2010, S. 201.

Im Tagebuch des römischen Chronisten Francesco Valesio ist am 8. April 1708 folgende Beschreibung der Aufführung zu finden:

„Diesen Abend ließ der Marchese Ruspoli im Palazzo Bonelli an der Piazza SS. Apostoli ein wunderschönes in Musik gesetztes Oratorium aufführen, nachdem er im großen Saal eine wohlgeschmückte Bühne für die Zuhörerschaft hatte aufbauen lassen. Es kamen viele Adlige und Kardinäle.“¹³

Valesio beschreibt in diesem Bericht eine Veranstaltung, die sogar für Rom, wo häufig musikalische Darbietungen stattfanden, eine Ausnahmestellung innehatte.¹⁴

Zu dieser Veranstaltung, und wohl generell zu denen, die der Marchese Ruspoli ausrichtete, kamen viele, auch auswärtige Gäste. Dies zeigen Berichte und Aufzeichnungen von in Rom weilenden Reisenden.¹⁵

Die Aufführungen von Händels *La Resurrezione* dürften gut geplant und wahrscheinlich lange vorbereitet gewesen sein.

Dazu hatte man den Saal für die Aufführungen umgebaut.¹⁶ Auf dem Titelblatt des Librettodrucks, die für die Aufführung angefertigt wurden, wird der „Sala dell'Accademia“ als Aufführungsort angegeben.¹⁷ In diesem Saal fanden auch andere Aufführungen von Marchese Ruspoli statt.¹⁸

¹³ Francesco Valesio, *Diario di Roma*, hrsg. von Gaetana Scano und Giuseppe Graglia, Bd. 4: 1708-1728, Mailand 1978 (I cento libri 49), S. 57: „Questa sera il marchese Ruspoli fece nel palazzo Bonelli a' SS. Apostoli un bellissimo oratorio in musica, havendo fatto nel salone und ben ornato teatro per l'uditorio. V'intervenue molta nobiltá et alcuni porporati“, zitiert nach: Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 13.

¹⁴ Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 13.

¹⁵ Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione*, in: *Händels Oratorien, Oden und Serenaten, Das Handbuch*, Band 3, hrsg. von Hans Joachim Marx und Michael Zywitz, Laaber 2010, S. 201.

¹⁶ ebda. S. 201.

¹⁷ U. Kirkendale, *The Ruspoli Documets on Handel*, zitiert nach W. und U. Kirkendale, *Music and Meaning. Studies in Music History and the Neighbouring Disciplines (Historiae musicae cultures113)*, Florenz 2007, S. 287-349: S. 303, zitiert nach: Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione*, in: *Händels Oratorien, Oden und Serenaten, Das Handbuch*, Band 3, hrsg. von Hans Joachim Marx und Michael Zywitz, Laaber 2010, S. 201.

¹⁸ ebda. S. 201.

Tatsächlich hat man den Aufführungsort auf Grund des großen Publikumsandrangs geändert und ist in einen anderen, größeren Saal des Palastes, den „Salone al Piano nobile“ umgezogen.¹⁹

Für die Orchestermusiker wurde eine getreppte Bühnenkonstruktion mit vier Sitzreihen gebaut.

„Das Bühnengerüst und der gesamte Saal waren zu Ruspolis *Resurrezione* mit viel rotem und gelbem Taft, mit Samt und Damast ausgekleidet.“²⁰

Auch für das Publikum wurde eine Tribüne errichtet. Die Notenständer der Musiker hatte der Marchese Ruspoli auch speziell für diese Aufführung anfertigen lassen. Diese waren in der Form eines Füllhorns gestaltet und mit dem Wappen des Marchese Ruspoli und seiner Frau Isabella Cesi geschmückt.²¹

„Der Maler Michelangelo Cerruti schuf für die Bühne ein Auferstehungsbild, auf dem die Personen der Handlung dargestellt waren: Die Auferstehung des Herrn mit Glorie von Putten und Cherubinen und einen Engel, auf dem Grab sitzend, der die Auferstehung Maria Magdalena und Maria Cleofe verkündigt, mit Johannes vor dem Hintergrund eines Berges, und dem Fall der Dämonen. Alles in natürlichen Farben gemalt.“²²

„Über dem Gemälde war eine Art verziertes Banner mit dem von hinten beleuchteten Titel des Werks gespannt, das Putten hielten und das halb so breit war wie der Saal.“²³

¹⁹ Terence Best, *La resurrezione: oratorio in due parti*, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, S. VII.

²⁰ Ursula Kirkendale, *The Ruspoli Documents on Handel*, in: *Journal of the American Musicological Society* 20, 1967 S. 260f. zitiert nach: Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 13-14.

²¹ Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione*, in: *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*, Das Handbuch, Band 3, hrsg. von Hans Joachim Marx und Michael Zywitz, Laaber 2010, S. 202.

²² Ursula Kirkendale, *The Ruspoli Documents on Handel*, in: *Journal of the American Musicological Society* 20, 1967, S. 260, zitiert nach: Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 14.

²³ Melanie Wald, *Verführung zur Konversion – Scarlatti, Händel und das italienische Oratorium um 1700*, in: *Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung*, Preußischer Kulturbesitz, Mainz u. a. 2010, S. 121.

La Resurrezione wurde in der Karwoche fünfmal öffentlich dargeboten. Drei Darbietungen wurden als öffentliche Proben bezeichnet und nur die zwei am Ostersonntag und Ostermontag galten als richtige Aufführungen.²⁴

Es wurden insgesamt 1500 Textbücher²⁵ angefertigt. Daraus lässt sich schließen, dass bei jeder Aufführung, also bei den öffentlichen Proben und den Aufführungen jeweils bis zu 300 Gäste²⁶ anwesend waren.

Es scheint unwahrscheinlich, dass die drei öffentlichen Proben in der Karwoche richtige Proben waren, denn zu so einem schwierigen Werk hätten wohl drei Proben niemals ausgereicht.

Da man diese Aufführungen als Proben bezeichnet hatte, war man freier für Experimente und andere Dinge, die sonst nicht erlaubt waren. Außerdem standen sie nicht unter der Kontrolle des Papstes.²⁷

Die Aufführungen waren auch aus einem anderen Grund etwas ganz Besonderes. In der Rolle der Maria Magdalena war die Sopranistin Margherita Durastante zu hören. Ruspoli hatte sie für seine Darbietungen engagiert, sie war sozusagen seine hauseigene Sängerin, obwohl er genau wusste, dass Sängerinnen in Rom in der Kirche und auf der Bühne nicht erlaubt waren.²⁸

²⁴ Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 15.

²⁵ Ursula Kirkendale, *The Ruspoli Documents on Handel*, in: *Journal of the American Musicological Society* 20, 1967, S. 354, zitiert nach: Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, 15 von diesen sind heute noch sechs Exemplare erhalten.

²⁶ Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 15.

²⁷ Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 15.

²⁸ Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione*, in: *Händels Oratorien, Oden und Serenaten, Das Handbuch*, Band 3, hrsg. von Hans Joachim Marx und Michael Zywitz, Laaber 2010, S. 202.

Ruspoli konnte und wollte sich so ein Machtspiel mit dem Papst leisten, da er eine gute Stellung im Kreise der Adligen in Rom innehatte. Die damit verbundene Provokation hat womöglich dazu beigetragen, dass seine Aufführungen noch begehrt wurden.²⁹

Die Zensur des Papstes ist auch gleich nach der ersten Aufführung auf dieses Vergehen aufmerksam geworden und hat eingegriffen. Am Ostermontag hat vermutlich der Sopran Kastrat Filippo die Rolle der Maria Magdalena gesungen.³⁰ Dies kann jedoch nicht eindeutig belegt werden. Sicher ist, dass Filippo keinesfalls unvorbereitet auf diese Partie gewesen sein kann. Entweder Marchese Ruspoli hatte zur Vorsorge, vielleicht weil er geahnt hat, dass er von der päpstlichen Zensur gestraft wird, auch einen Sänger diese Rolle einstudieren lassen. Terence Best meint, dass Ruspoli keinen Sänger zur Verfügung hatte, der die Rolle vorher schon einstudieren konnte, und dass am Ostermontag, trotz des päpstlichen Verbots, ebenfalls Margherita Durastante die Rolle der Maria Magdalena gesungen hat.³¹

Möglicherweise setzte sich Ruspoli bewusst über päpstliche Verbote hinweg, um sich mit anderen Vertretern des römischen Adels zu messen.

Schon die Uraufführung von *La Resurrezione* war in jeder Hinsicht außergewöhnlich. Die Umbauten des Saales und der Bau der eigens dafür angefertigten Bühne waren ein großes Projekt. Hinzu kamen das gemalte Bühnenbild und die Librettodrucke. Ruspoli hatte mit seiner Veranstaltung scheinbar wirklich Großes geplant. Er wollte Aufmerksamkeit erregen und, was viel wichtiger ist, er gab Händel die Möglichkeit, ein großes Orchester zu seiner Verfügung zu haben, und damit sein großartiges Werk *La Resurrezione* zu komponieren.

²⁹ Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione*, in: *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*, Das Handbuch, Band 3, hrsg. von Hans Joachim Marx und Michael Zywitz, Laaber 2010, S. 202.

³⁰ Ursula Kirkendale, *The Ruspoli Documents on Handel*, in: *Journal of the American Musicological Society* 20, 1967, S. 236f, zitiert nach: Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 15.

³¹ Terence Best, Editionsseminar zu *La Resurrezione*, Studienkurs am Händel-Haus in Halle an der Saale, 26.-28. September 2012.

3. Das römische Oratorium um 1700:

Die musikalische Gattung Oratorium wurde nach den Räumlichkeiten der katholischen Kirche benannt, in denen sie entstanden ist.³² Seit dem Mittelalter bezeichnet man so einen geweihten Gottesdienstraum oder Betsaal.³³ Seit dem 16. Jahrhundert auch die im Jahre 1564 in Rom von F. Neri gegründete Priestergemeinschaft *Congregatio presbyterorum et clericorum saecularium de Oratorio*, meistens allerdings *Congregazione dell' Oratorio* genannt.³⁴

„Als Gattungsbegriff bezeichnet ein Oratorium allgemein die zu nichtszenischer Aufführung bestimmte Vertonung eines eigens dafür geschaffenen, meist umfangreichen geistlichen und in der Regel nicht liturgischen Textes, der auf mehrere Personen oder Personengruppen verteilt ist.“³⁵

Aus Platzgründen ist es an dieser Stelle leider nicht möglich, näher auf die Entstehung der Gattung Oratorium einzugehen. In weiterer Folge wird vor allem die Rolle des römischen Oratoriums um 1700, also die Zeit in der Händels *La Resurrezione* entstanden ist, betrachtet werden.³⁶

Die Tradition der Gattung des italienischen Oratoriums, zu der auch Händels frühe Beiträge *Il Trionfo del Tempo el del disinganno* aus dem Jahr 1707 und *La Resurrezione di Nostro Signor Gesù Cristo* aus dem Jahr 1708, gehören, hat mit seinen englischen Oratorien, die auch weit verbreitet sind, sehr wenig zu tun.³⁷ Schon allein die Handlungen sind grundverschieden, aber davon einmal abgesehen, fehlen vor allem die Chöre, für die Händel später so bekannt war und immer noch ist.

³² Günther Massenkeil, Oratorium, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Band 7, Kassel, Basel u. a. 1997, Sp. 741.

³³ ebda. Sp. 741.

³⁴ ebda. Sp. 741.

³⁵ ebda. Sp. 741.

³⁶ An dieser Stelle einige wichtige Werke zur Gattung Oratorium: Arnold Schering, Neue Beiträge zur Geschichte des italienischen Oratoriums im 17. Jahrhundert, in: Sammelbände des internationalen Musikgesellschaft 8, 1960/07, S. 43-70, Howard E. Smither: A History of the Oratorio, Bd. 1: The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Paris, Chapel Hill 1977, Günther Massenkeil, Oratorium und Passion Teil 1, Handbuch der musikalischen Gattungen 10/1, Laaber 1998, S. 99-120.

³⁷ Melanie Wald, Verführung zur Konversion – Scarlatti, Händel und das italienische Oratorium um 1700, in: Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Mainz u. a. 2010, S. 99.

Die Chöre aus Händels späteren Oratorien wurden zum Markenzeichen einer Gattung und man könnte damit sogar einen Bogen spannen zu den Kompositionen von Haydn und Mendelssohn. Außerdem wurden sie an einem Ort aufgeführt, an dem sich ein vornehmlich nicht katholisches Publikum bewegte.³⁸

Darum geht es nicht in Händels frühen Oratorien. Vielmehr geht es „.....um hohe formale Verbindlichkeit, eine gegenreformatorische Buß- und Andachtspraxis, soziale Exklusivität und die aufwendige Selbstrepräsentation adliger Eliten.“³⁹

„Die italienischen und lateinischen Oratorien der Jahrhundertmitte bahnen der neuen Gattung in ihrer Geburtsstadt den Weg zu reichster Entfaltung.“⁴⁰

Die Gattung wurde weiterhin von den Einrichtungen gepflegt, in deren Reihen sie entstanden ist. Dies war zu allererst die filippinische Congregazione, welche seit 1640 ein prachtvolles Oratorium in der Nähe der Chiesa Nuova besitzt, und den Confratelli des Crocifisso.⁴¹ Wie bisher üblich, wurden die Oratorien zu den üblichen Kirchlichen Jahreszeiten aufgeführt. Bei den Filippinern war dies die Zeit zwischen Allerheiligen und Ostern, im Crocifisso wurden Oratorien an den Feiertagen der Fastenzeit dargeboten.⁴²

Zu diesen zwei wichtigsten Institutionen von Oratorienaufführungen in Rom kamen weitere kleinere, die dennoch zu erwähnen sind: das Oratorium von S. Girolamo della Carità, das im 16. Jahrhundert die erste Wirkungsstätte von Filippo Neri⁴³ war und zu besonderen Festtagen auch das Oratorium Arciconfraternita di S. Giovanni della Pietà bei Fiorentini und andere Kirchen und Kollegien.⁴⁴

³⁸ Melanie Wald, Verführung zur Konversion – Scarlatti, Händel und das italienische Oratorium um 1700, in: Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Mainz u. a. 2010, S. 99.

³⁹ ebda. S. 99.

⁴⁰ Günther Massenkeil, Oratorium und Passion Teil 1, Handbuch der musikalischen Gattungen 10/1, Laaber 1998, S. 114.

⁴¹ Günther Massenkeil, Oratorium und Passion Teil 1, Handbuch der musikalischen Gattungen 10/1, Laaber 1998, S. 114.

⁴² ebda. S. 114.

⁴³ ebda. S. 114.

⁴⁴ ebda. S. 114.

Noch am Beginn des 18. Jahrhunderts wurde die Gattung Oratorium einerseits von Kongregationen und Bruderschaften gepflegt wie z. B. den Oratorianern oder bereits vorher Erwähnten, andererseits wurden auch Adels- und Nepotenfamilien für die Aufführungen von Oratorien immer wichtiger.⁴⁵ Sie sahen darin einen wichtigen Grund um sich auf geistlicher Ebene gut zu stellen, aber auch, um sich durch die Kunst einen Namen zu verschaffen und sich zu politischen Ereignissen zu beziehen.⁴⁶ Man könnte sagen, dass es für jeden guten, reichen römischen Bürger von Vorteil war, wenn er sich für die Aufführungen von Oratorien einsetzte. Dies gehörte zum Leben in Rom dazu um in dieser Gesellschaft angesehen zu sein und einen guten Ruf zu erlangen oder diesen zu erhalten.

„Nicht zuletzt wenden nun in Rom zunehmend prominente kirchliche und weltliche Würdenträger ihr Interesse der Gattung zu. Zusammen mit der Oper wird so das Oratorium zu einer der musikalischen Schauseiten des barocken Rom und seiner imposanten Bauwerke und Gemälde. In der geistlichen Nachbarschaft der vielgestaltigen lateinischen Kirchenmusik mit ihren teilweise klanglich großformatigen Messen, Motetten und Psalmen geschieht es aber doch auf eigene Art, da die Texte meist in der Volkssprache gehalten sind und in einer Freiheit des musikalischen Ausdrucks zur Geltung gebracht werden, die in der römischen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts ansonsten nicht anzutreffen ist.“⁴⁷

Dennoch ist das päpstliche Rom, obwohl man es nach diesen Beschreibungen und in dieser künstlerischen Glanzzeit nicht vermuten würde, sehr stark in die kirchlichen und politischen Wirren dieses Jahrhunderts verstrickt.⁴⁸

Die wichtigsten Persönlichkeiten, die das Oratoriums in der zweiten Hälfte des 17. und in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts förderten, sind Christine von Schweden (1629-1689), Benedetto Pamphilj (1653-1730), Pietro Ottoboni (1667-1740) und Francesco Maria Ruspoli (1672-1731).

⁴⁵ Melanie Wald, Verführung zur Konversion – Scarlatti, Händel und das italienische Oratorium um 1700, in: Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Mainz u. a. 2010, S. 102.

⁴⁶ ebda. S.102.

⁴⁷ Günther Massenkeil, Oratorium und Passion Teil 1, Handbuch der musikalischen Gattungen 10/1, Laaber 1998, S. 114.

⁴⁸ ebda. S. 115.

Hier folgt eine kurze Beschreibung der Förderer von Oratorienkompositionen in Rom um 1700:

„Christine lebt nach ihrem Verzicht auf den schwedischen Königsthron und ihrer Konversion zum Katholizismus seit 1666 häufig in Rom, steht mit vielen Musikern in Verbindung und lässt kurz nach ihrer Übersiedlung sowohl in ihrer Residenz als auch in der Chiesa Nuova Oratorien aufführen, darunter auch ein Werk von Carissimi. Pamphili, seit 1681 Kardinal, Erbe eines großen Vermögens, beschäftigt eine Zeitlang in seinem Palast am Corso bedeutende Musiker wie Arcangelo Corelli und Alessandro Scarlatti. Schon in jungen Jahren ist er bekannt als Librettist von Opern und Oratorien, die u. a. von Scarlatti und Händel vertont werden. Pamphili verdankt Reichtum und Einfluss seinem Großonkel Papst Innozenz X. und gibt Beispiele für eine künstlerisch positive Auswirkung des päpstlichen Nepotismus, dessen Bedeutung sich Anfang des 18. Jahrhunderts ihrem Ende nähert.

Auch Ottoboni ist Großneffe eines Papstes (Alexander VIII.). Schon mit 22 Jahren (1689) zum Kardinal ernannt, nutzt er mehr noch als Pamphili den Nepotismus zur Entfaltung seines Mäzenatentums. Als päpstlicher Vicecancellarius residiert er im Palazzo della Cancelleria, den er zum Ort glanzvoller musikalischer Aufführungen macht. Corelli ist ihm menschlich und künstlerisch eng verbunden. Wie Pamphili dichtet Ottoboni zahlreiche Opern- und Oratorienlibretti, vor allem für Scarlatti. In seinen Diensten als Maestro di casa steht in den ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts auch Arcangelo Spagna. Ruspoli kann als einziger zeitwillig mit den genannten Kardinalnepoten als Mäzen wetteifern, und auch seine Palazzi sind Kunststätten ersten Ranges.“⁴⁹

Mit diesen Persönlichkeiten des Musiklebens in Rom ist auch der frühe Erfolg von Georg Friedrich Händel mit seinen Oratorienkompositionen verbunden.⁵⁰ Das moralisch-alegorische Oratorium *Il trionfo del Tempo e del disinganno* komponierte er für Kardinal Pamphilj, der auch das Libretto dafür schrieb. Pamphilj dichtete seit 1678 etliche Oratorien und ließ diese auch zur Aufführung bringen.⁵¹ Wahrscheinlich wurde *Il trionfo del Tempo* während der Fastenzeit aufgeführt. Diese ist erstens die Hauptsaison für derartige Aufführungen und zweitens passt auch die Buß- und Konversationsthematik, die sich im Inhalt wiederfindet, gut in diese Zeit.⁵² Aufführungsort könnte Pamphiljs eigener Palast oder auch das *Collegio Clementino* gewesen sein.⁵³

⁴⁹ Günther Massenkeil, *Oratorium und Passion Teil 1*, Handbuch der musikalischen Gattungen 10/1, Laaber 1998, S. 115.

⁵⁰ ebda. S. 115.

⁵¹ Melanie Wald, *Verführung zur Konversion – Scarlatti, Händel und das italienische Oratorium um 1700*, in: *Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Mainz u. a.* 2010, S. 101.

⁵² ebda. S. 101.

⁵³ ebda. S. 101.

Das Collegio war eine hochexklusive Bildungsanstalt für Adelige, deren Schirmherr Pamphilj war, und diese nutzte er oftmals um dort ein Oratorium aufführen zu lassen.⁵⁴

La Resurrezione entstand im Auftrag von Marchese Francesco Maria Ruspoli, über den später noch ausführlicher berichtet werden soll.

Die wichtigsten Komponisten, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Oratorien für Rom komponierten, waren folgende:⁵⁵ Marco Marazzoli, Domenico Mazzocchi, Pietro Della Valle, Luigi Rossi, Giacomo Carissimi, Francesco Foggia, Bonifazio Graziani, Giovanni Bicilli, Alessandro Stradella, Antonio Masini, Bernardo Pasquini, Alessadnro Melanie, Flavio Carlo Lanciani, Francesco Gasparini, Giovanni Lorenzo Lulier, Giovanni Bononcini, Antonio Caldara, Giovanni Battista Costanzi.

Feststellen kann man hier, dass einige Komponisten vorhanden sind, von denen es ausschließlich Werke aus der Zeit vor 1700 gibt.⁵⁶ Der Herausragendste dieser älteren Komponisten ist Stradella.⁵⁷

Zusammen mit Gasparini und Bononcini gehörte er zu den bekanntesten Opernkomponisten der Zeit.⁵⁸ Die Komponisten Carissimi, Luigi Rossi, Pasquini und Caprioli zählten zu den führenden Kantatenkomponisten.⁵⁹ Dagegen gibt es einige Komponisten, die ausschließlich durch ihre Oratorienkompositionen in Erscheinung traten. Sämtliche Komponisten, außer Bononcini, hielten sich längere Zeit oder sogar Zeit ihres Lebens in Rom auf.⁶⁰

⁵⁴Melanie Wald, *Verführung zur Konversion – Scarlatti, Händel und das italienische Oratorium um 1700*, in: *Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Mainz u. a. 2010*, S. 101.

⁵⁵ Günther Massenkeil, *Oratorium und Passion Teil 1, Handbuch der musikalischen Gattungen 10/1*, Laaber 1998, S. 115ff.

⁵⁶ ebda. S. 118

⁵⁷ ebda. S. 118.

⁵⁸ ebda. S. 118

⁵⁹ ebda. S. 118

⁶⁰ ebda. S. 118.

Sie arbeiten als Kirchen- oder Kollegienmusiker⁶¹ bzw. standen in einem Dienstverhältnis zu einem der oben genannten Persönlichkeiten, oder anderer Fürsten, aus Rom.⁶²

In dieser Zeit hatte Alessandro Scarlatti eine besondere Stellung als Komponist. Die römischen Oratorien, die er komponierte, entstanden in einem Zeitraum von zwei Jahrzehnten. Dadurch schufen sie eine gewisse Kontinuität in der Gattung, die später durch Händel und Caldara neue Inspiration erhielt.⁶³ Ein Umstand war bei den römischen Oratorien, auch schon vor Scarlatti, besonders zu betonen: ihre Verbreitung. Viele davon wurden schon bald in Modena, Florenz oder sogar Wien aufgeführt.⁶⁴ Damit wurde die Herrlichkeit der Oratorienstadt Rom schon früher verbreitet, als es bei anderen musikalischen Zentren in Italien geschah.⁶⁵

Wenige Wochen nach der Uraufführung von Scarlattis *Santissima Annunziata*, wurde das Oratorium *La Resurrezione* Georg Friedrich Händels am 8. April 1708 in Rom uraufgeführt.⁶⁶ Wie schon erwähnt, hatte Händel bereits ein Jahr vorher für Kardinal Pamphilj das Oratorium *Il trionfo* komponiert.

„Beide Stücke repräsentieren die römischen Wurzeln im Oratorischaffen von Händel, derer er sich in London voll bewusst bleibt. *Il trionfo* nimmt er in sein dortiges Repertoire auf, und in der Bearbeitung mit englischem Text ist das Werk 1757/1758 das letzte von ihm dirigierte Oratorium, eine merkwürdige Reminiszenz an seine römischen Anfänge und eine Reverenz an den mäzenatischen Kardinalnepoten.“⁶⁷

Der größte Teil, der von Ruspoli in Auftrag gegebener Oratorienkompositionen, stammte von Caldara.⁶⁸ Dieser war in den Jahren 1709-1716 Kapellmeister bei Ruspoli.⁶⁹

⁶¹ Günther Massenkeil, Oratorium und Passion Teil 1, Handbuch der musikalischen Gattungen 10/1, Laaber 1998, S. 118.

⁶² ebda. S. 118.

⁶³ ebda. S. 118.

⁶⁴ ebda. S. 118.

⁶⁵ ebda. S. 118.

⁶⁶ ebda. S. 118-120.

⁶⁷ ebda. S. 120.

⁶⁸ ebda. S. 120.

⁶⁹ ebda. S. 120.

13 seiner Werke wurden in Rom aufgeführt, wobei fast alle davon Uraufführungen waren.⁷⁰ Dennoch war das nur ein kleiner Teil seines Oratorienschaffens, welches bereits im Jahr 1697 in Venedig, seiner Geburtsstadt, begann und sich auch nach seiner römischen Zeit im Jahr 1717 in Wien fortsetzte.⁷¹

Die Themen der römischen Oratorien in lateinischer und italienischer Sprache von deren Anfang bis 1720 teilen sich wie folgt auf:

Am häufigsten wurden Themen aus dem Alten Testament verwendet, seltener kamen Sujets aus der Heiligenlegende und aus der christlichen Tugendlehre vor.⁷² Sehr vereinzelt findet man Oratorien, die Themen der Jungfrau Maria, sowie der Geburt, der Passion und der Auferstehung von Jesus Christus aus dem Neuen Testament zum Inhalt haben.⁷³

Das Oratorium war neben der Kammerkantate die beliebteste und am meisten komponierte musikalische Gattung der Zeit.⁷⁴ Auf Grund seiner Präsenz und Öffentlichkeit übertraf das Oratorium sogar die Oper.⁷⁵

„So zeigen die immer wieder zu findenden Aufzeichnungen über die Publikumsstruktur, dass das Oratorium sich nicht nur höchster geistlicher wie weltlicher Unterstützung erfreuen konnte, sondern ein Projekt aller Römer und ein Eckstein der städtischen Identität war.“⁷⁶

Einer der herausragendsten und prägendsten Komponisten der Zeit war Alessandro Scarlatti. Im Jahr 1706 hatte er bereits 28 Oratorien komponiert, die Mehrzahl davon in den Jahren nach 1700.⁷⁷ Die Hauptsaison für Oratorienaufführungen war die Fastenzeit vor Ostern.

⁷⁰ Günther Massenkeil, Oratorium und Passion Teil 1, Handbuch der musikalischen Gattungen 10/1, Laaber 1998, S. 120.

⁷¹ ebda. S. 120.

⁷² ebda. S. 120.

⁷³ ebda. S. 120.

⁷⁴ Melanie Wald, Verführung zur Konversion – Scarlatti, Händel und das italienische Oratorium um 1700, in: Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Mainz u. a. 2010, S. 101.

⁷⁵ ebda. S. 101.

⁷⁶ ebda. S. 102.

⁷⁷ ebda. S. 102.

In dieser Zeit wurden die musikalischen Andachten der Oratorianer, und auch anderer Bruderschaften, durch die Aufführung von ganzen Oratorienzyklen der Filippiner und der Gemeinschaft am Crocifisso ergänzt.⁷⁸ Am Beginn des 18. Jahrhunderts wurde es üblich, Oratorien in privaten Adelshäusern aufzuführen.⁷⁹ So kam es dazu, dass Ottoboni, Livio Odescalchi oder Ruspoli auch fastenzeitliche Oratorienzyklen in ihren Palästen aufführten.⁸⁰ Dies geschah oft in Absprache miteinander. Jeder Mäzen hatte an einem Tag in der Woche einen *jour fixe*, von dem alle anderen Bescheid wussten und diesen auch respektierten.⁸¹ In diesem wöchentlichen Rhythmus fanden an unterschiedlichen Schauplätzen Aufführungen von Oratorien statt.⁸² Dazu kamen noch einige andere Aspekte, die dazu führten, dass die Gattung Oratorium eine Blütezeit erlebte. Nach einem Erdbeben im Jahr 1703 hatte Papst Clemens XI. Albani die Aufführungen von Opern in Rom für fünf Jahre verboten und für 1708 rief er ein außerordentliches Heiliges Jahr aus.⁸³ Somit konzentrierten sich alle Musikschaaffenden und Kunstförderer, die sich in Rom aufhielten, noch stärker auf diese eine Gattung.⁸⁴

⁷⁸ Melanie Wald, Verführung zur Konversion – Scarlatti, Händel und das italienische Oratorium um 1700, in: Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Mainz u. a. 2010, S. 102.

⁷⁹ ebda. S. 102-103.

⁸⁰ ebda. S. 103.

⁸¹ ebda. S. 103

⁸² ebda. S. 103.

⁸³ ebda. S. 103.

⁸⁴ ebda. S. 103.

An dieser Stelle scheint ein Blick auf die Spielpläne der Fastenzeiten von 1707 und 1708 ideal zu sein. Diese lassen sich so darstellen:⁸⁵

Spielplan der Oratorien für die Fastenzeit des Jahres 1707. Tabelle nach Melanie Wald, Verführung zur Konversion - Scarlatti, Händel und das italienische Oratorium um 1700, in: Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung 2010, S. 105.⁸⁶

	Donnerstag	Freitag (Crocifisso)	Sonntag
7.3.–13.3.			(1. Fastensonntag)
14.3.–20.3.		Livio Odescalchi ¹⁸ D. F. Bottari/O. Gini: <i>Innocens vinea et vita spoliatus</i> ¹⁹	
21.3.–27.3.		Pamphilj Pioseli/F. Lorenzini nach Pamphilj: <i>Diva Magdalena de pazzis</i>	Chiesa nuova/Pamphilj Cesarini/Pamphilj: <i>Il figliuol prodigo</i> ²⁰
28.3.–3.4.		Odescalchi D. F. Bottari/O. Gini: <i>Iacob et Rachelis amor delusus</i>	
4.4.–10.4.		Pamphilj Scarlatti?/U. Carrara S. J.: <i>Samson vindicatus</i> ²¹	
11.4.–17.4.		Pamphilj Cesarini/F. M. Gasparini: <i>Divus Alexius</i>	(Palmsonntag)
18.4.–24.4.	Ottoboni Bencini/Ottoboni: <i>Introduzione all'oratorio della passione</i>	Cancelleria/Ottoboni ²² Scarlatti/Ottoboni: <i>Colpa, Pentimento e Grazia</i>	Ruspoli ²³ Scarlatti: <i>Il giardino di rose</i>

außerdem:

Protegiert durch **Pamphilj**
Collegio Clementino o. Palazzo Pamphilj:
Händel/Pamphilj: *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*

Protegiert durch **Ottoboni**
S. Girolamo della Carità:
Vinchioni/Perelli: *Lo schiavo liberato dal glorioso S. Nicolò di Bari*
Scarlatti/Ottoboni: *S. Filippo Neri*²⁴

Tabelle 1: Spielplan für die Fastenzeit von 1707 (9. 3. Aschermittwoch – 24. 4. Ostern); fett gedruckt sind (zu vermutende) Erstaufführungen.

⁸⁵ Melanie Wald, Verführung zur Konversion – Scarlatti, Händel und das italienische Oratorium um 1700, in: Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Mainz u. a. 2010, S. 103ff.

⁸⁶ ebda. S. 105.

Spielplan für die Fastenzeit von 1708, Tabelle nach Melanie Wald, Verführung zur Konversion - Scarlatti, Händel und das italienische Oratorium um 1700, in: Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung 2010, S. 106-107.⁸⁷

	Dienstag	Mittwoch ²⁵ (Cancelleria)
20.2.–26.2.		Bencini/Buonaccorsi: <i>Il sacrificio di Abramo</i> ²⁶
27.2.–4.3.		Scarlatti/Ottoboni: <i>Il martirio di S. Cecilia</i> ²⁷
5.3.–11.3.		Caldara/F.F. Accolti: <i>Il martirio di S. Caterina</i>
12.3.–18.3.		F. Magini/G. Buonaccorsi: <i>Il David penitente</i> ²⁸
19.3.–25.3.		C.F. Pollarolo/P.A. Ginori: <i>Il convito di Baldassar</i>
26.3.–1.4.		F. Amadei: <i>L'Abelle</i>
2.4.–8.4.	Ottoboni Bencini/Ottoboni: <i>Introduzione all'oratorio della passione</i>	Scarlatti/Ottoboni: <i>Colpa, Pentimento e Grazia</i>

außerdem:

bei den **Filippinern**

A. Ciccioni/M. Strinati: *La forza della divina grazia nel glorioso martirio de' SS. Apollonio, Filemone e Arriano*

an **S. Girolamo della Carità**

C. Vinchioni/M. Strinati: *Il martirio de' santi fanciulli giusto e pastore*;
C. Rotondi/G. B. Grappelli: *S. Girolamo e S. Paola*; Urbano Rocci: *C. Binchioni/Grappelli: Teodosio penitente*

Tabelle 2: Spielplan für die Fastenzeit von 1708 (22. 2. Aschermittwoch–8. 4. Ostern);

	Donnerstag	Freitag (Crocifisso)	Sonntag (Palazzo Bonelli)
20.2.–26.2.			Scarlatti: <i>Il giardino di rose</i>
27.2.–4.3.		Cola/G. F. Cecconi: <i>Dina vindicata</i>	?
5.3.–11.3.		Odescalchi? D.F. Bottari/F. Brenna: <i>Judith triumphus</i> ²⁹	?
12.3.–18.3.	Minerva Borri/Roselli: <i>La gara tra la sapienza e la santità</i>	F. de Messi/Vaccondio: <i>Balthazaris epulum et interitus</i>	S. Clemente papa e martire ³⁰
19.3.–25.3.		de Messi/Clementi: <i>Isach immolatus</i>	Scarlatti/Ottoboni: <i>Oratorio per la SS Annunziata</i> ³¹
26.3.–1.4.		Faccioli/F. Lorenzini: <i>Bethsabea</i>	Cesarini/Pamphilj: <i>Il Figliuol prodigo</i>
2.4.–8.4.			Händel/Capece: <i>La Resurrezione</i> (am Montag wiederholt)

außerdem:

protegiert durch **Pamphilj**

Cesarini/Pamphilj: Wiederaufführung
Il figliuol prodigo (lat.); Collegio
Clementino oder Crocifisso³²

Händel/Pamphilj: Wiederaufführung
Trionfo del Tempo e del Disinganno

fett gedruckt sind (zu vermutende) Erstaufführungen.

⁸⁷ Melanie Wald, Verführung zur Konversion – Scarlatti, Händel und das italienische Oratorium um 1700, in: Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Mainz u. a. 2010, S. 106-107.

Im Jahr 1707 scheint es so gewesen zu sein, dass sich Pamphilj und Fürst Livio Odescalchi die Organisation der Saison am *Oratorio del Crocifisso* aufteilten.⁸⁸ Pamphili trat noch dazu bei den Oratorianern mit drei eigenen Libretti auf, sowie mit drei Werken seines damaligen Hauskomponisten Cesarini und einer Komposition von Händel.⁸⁹ Ottoboni ließ zumindest ein Oratorium von sich selbst, in einer Vertonung von Scarlatti aufführen. Weiters ließ er das allegorische Passionsoratorium *Colpa, Pentimento e Grazia* von Scarlatti wiederaufführen und überbot dadurch die anderen Darbietungen.⁹⁰ Die Aufführung eines Oratoriums am Ostersonntag war Marchese Ruspoli vorbehalten, da der Termin seines *jour fixe* immer an einem Sonntag abgehalten wurde.⁹¹ Hier wurde ebenfalls ein neu-komponiertes Werk von Scarlatti dargeboten.⁹² Marchese Ruspoli gelang es, sich mit seiner, wahrscheinlich wohl überlegten, Aufführung am Ostersonntag besonders von den anderen hervorzuheben, und auf sich und seine Präsentation aufmerksam zu machen.

Im darauf folgenden Jahr, 1708, waren die Aufführungen von Oratorien noch häufiger.

„Ottoboni und Ruspoli führten an den sieben Mittwochen bzw. Sonntagen der Fastenzeit je ein Oratorium auf. Mit der Erstaufführung des *Oratorio per la SS Annunziata* und des *Figliuol prodigo* erwies Ruspoli zudem seinen beiden geistlichen Mitstreitern die Reverenz. Auch die *Archiconfraternità del Crocifisso* veranstaltete den üblichen Zyklus lateinischer Oratorien. Und wenigstens teilweise darf man als Partone hinter einzelnen Stücken wieder Odescalchi und Pamphilj vermuten.

Pamphilj unternahm außerdem wohl eine Wiederaufführung von Händels *Trionfo* in seinem Palast und bereitete damit dessen neues Oratorium, die für Ostern angesetzte *Resurrezione*, vor, mit der Ruspoli wiederum auf die beiden Passionsstücke bei Ottoboni reagierte.⁹³

⁸⁸ Dies die Deutung bei Franchi: *Drammaturgia romana. Annali dei testi drammatici e libretti per musica pubblicati a Roma e nel Lazio dal 1701 al 1750*, Bd. 2, Rom 1997, S. 47-59 und Franchi „Il principe Livio Odescalchi e l'oratorio politico“, in: *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. XVII-XVIII)*, Atti del convergno internazionale, Perugia 1997, hrsg. v. Paola BESUTTI, Florenz 2002 (= Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia 35), S. 141-258. zitiert nach: Melanie Wald, *Verführung zur Konversion – Scarlatti, Händel und das italienische Oratorium um 1700*, in: *Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Mainz u. a. 2010*, S. 103.

⁸⁹ Melanie Wald, *Verführung zur Konversion – Scarlatti, Händel und das italienische Oratorium um 1700*, in: *Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Mainz u. a. 2010*, S. 103.

⁹⁰ ebda. S. 103.

⁹¹ ebda. S. 103

⁹² ebda. S. 103.

⁹³ ebda. S. 103-104.

Allem Anschein nach lieferten sich die Auftraggeber und Mäzene der Gattung Oratorium einen regelrechten Machtkampf. Es ging darum, wer von ihnen die beste Komposition des herausragendsten Komponisten und das aufregendste Libretto aufführen ließ. In weiterer Folge spielte sogar der Termin, an dem eine Aufführung stattfand, eine wichtige Rolle. Ein Sonntag, bzw., wie im Fall von *La Resurrezione*, der Ostersonntag, stand in der Hierarchie höher, als ein anderer Tag. Jeder Einzelne versuchte, die anderen mit seiner Aufführung zu überbieten.

Die unglaubliche Masse an Oratorienkompositionen führte zu sehr guten Gattungsnormen, zu bestimmten Gepflogenheiten des Stoffs, deren Ausführung und musikalischer Gestaltung.⁹⁴ Die andere Seite ist jedoch die, dass durch die Fülle von rivalisierenden Aufführungsorten und Produktionen die einzelnen Komponisten untergingen.⁹⁵ Die Auftraggeber und Förderer waren so intensiv damit beschäftigt, die anderen mit ihren Aufführungen, prunkvollen Schauplätzen und Darbietungen zu überbieten, dass die Komponisten und Librettisten, die an deren Ausführung beteiligt waren, bzw. die Hauptarbeit leisteten, untergingen und nicht zu dem Ruhm kamen, den sie verdient hatten.⁹⁶

3.1 Zum Zweck und zur Bedeutung des Oratoriums

Die zwei Beiträge von Händel zum römischen Oratorium könnten von der Wahl ihrer Libretti nicht unterschiedlicher sein. *Il Trionfo del tempo e del disinganno* ist ein moralisch-allegorisches Oratorium.⁹⁷

„Seine vier Figuren sind Personifikationen von Schönheit, Zeit, Ent-Täuschung und Lust, und es geht um die Frage nach dem richtigen Leben. Pamphilj knüpfte damit einerseits an die verbreitete Geschichte von Herakles am Scheidewege zwischen Wollust und Tugend an, andererseits entwarf er hier eine ins Allegorische abstrahierte Version der in fastenzeitlichen Oratorien so oft behandelten Konversion der Maria Magdalena.“⁹⁸

⁹⁴ Melanie Wald, Verführung zur Konversion – Scarlatti, Händel und das italienische Oratorium um 1700, in: Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Mainz u. a. 2010, S. 104.

⁹⁵ ebda. S. 104.

⁹⁶ ebda. S. 104.

⁹⁷ ebda. S. 104.

⁹⁸ ebda. S. 104.

Im Gegenzug dazu ist *La Resurrezione* ein biblisches Oratorium mit einer echten Handlung und realistischen Figuren, abgesehen von Engel und Teufel.⁹⁹ Hier sind die handelnden Personen Maria Magdalena, Maria Kleophas, der Jünger und Evangelist Johannes, ein Engel und der Teufel.¹⁰⁰ Der Inhalt des Oratoriums beschreibt die Geschichte von der Höllenfahrt von Jesus nach seinem Tode, seine Rückkehr auf die Erde und seine Auferstehung.¹⁰¹

Diese beiden Stücke könnten, wie schon erwähnt, kaum unterschiedlicher sein und dennoch stellen sie genau die zwei Haupttypen des Oratoriums dar, wie man sie seit etwa 1580 in Italien finden kann.¹⁰²

„...die Allegorie, bei der in dialogischer Gegenüberstellung Grundkonflikte religiöser Biographien sowie Glaubenswahrheiten thematisiert werden und wo die Moral deutlich ausgesprochen wird, und die Historie, die-durchaus in parallele zur Oper- biblische Heldengeschichten (meist aus dem Alten Testament), Heiligenviten oder das Leben Jesu erzählt und zugleich auslegt und damit christliches Basiswissen aktualisiert und Moralbotschaften in Form eines kommentierten, Identifikation ermöglichenden Exempels vermittelt. Diese doppelte Ausrichtung, auf die Kontemplation von Glaubenswahrheiten und Heilstaten einerseits, auf deren Umsetzung in einem christlichen Leben und dessen Gefährdungen und Versuchungen andererseits, hängt unmittelbar mit der Entstehungsgeschichte der Gattung im Filippinischen Oratorium zusammen.“¹⁰³

Die Entstehungsgeschichte der Gattung Oratorium wurde im Jahr 1706 zum Inhalt einer „gattungspoetologischen Erörterung“¹⁰⁴.¹⁰⁵ Der römische Kanonikus Arcangelo Spagna, der bei Kardinal Ottoboni angestellt war, gab in diesem Jahr zwei Bände mit einer Sammlung seiner Oratorienlibretti heraus und leitete diese mit Aufsätzen über die Geschichte und Theorie der Gattung ein.¹⁰⁶

⁹⁹ Melanie Wald, *Verführung zur Konversion – Scarlatti, Händel und das italienische Oratorium um 1700*, in: *Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Mainz u. a. 2010*, S. 104.

¹⁰⁰ ebda. S. 104.

¹⁰¹ ebda. S. 104.

¹⁰² ebda. S. 108.

¹⁰³ ebda. S. 108.

¹⁰⁴ ebda. S. 108.

¹⁰⁵ ebda. S. 108.

¹⁰⁶ Arcangelo Spagna, *Oratorii overo Melodrammi sacri*, 2 Bde., Rom 1706. Ein Nachdruck der zwei Bände ist mit einem ausführlichen biographischen Vorwort herausgegeben worden von Johann Herczog, Lucca 1993 (=Musurgiana 25), zitiert nach: Melanie Wald, *Verführung zur Konversion – Scarlatti, Händel und das italienische Oratorium um 1700*, in: *Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Mainz u. a. 2010*, S. 108.

Spagna beginnt zuerst mit dem Begriff Oratorium und stellt die Verknüpfung zu Filippo Neri, dem Gründer der Kongregation des Oratoriums, her.¹⁰⁷

Sehr aufschlussreich sind dann die Funktionszusammenhänge zwischen Andachtsübung und Musik:¹⁰⁸

„Zwar steht der ‚profitto spirituale‘, nämlich die Anregung zur Devotion, im Zentrum der oratorianischen Andachten, doch bedarf es gleichsam sinnlicher Lockmittel, um die Menschen zum Bleiben und zur Aufmerksamkeit zu bewegen.¹⁰⁹ Das funktioniere erfahrungsgemäß besonders gut ‚per mezzo della musica, con parole sacre‘, die sich auf sanfte Weise in die Seelen der Zuhörer einschmeicheln und schon viele bekehrt hätten.¹¹⁰ Die Motivation zu Entstehung dessen, was dann als Oratorium galt, nämlich die möglichst attraktive musikalische Darstellung einer geistlichen Handlung mit verteilten Rollen, war also gewissermaßen eine geistliche Verführung.“¹¹¹

„Der ‚dolce inganno‘, also die süße Täuschung bzw. die Verführung und auditive Befriedigung des Publikums dienen alle einem höheren Zweck, eben dem ‚profitto spirituale‘. Diese Idee der ‚geistlichen Verführung‘ kann geradezu als Definitionskern auch der musikalischen Gattung Oratorium (jedenfalls im katholischen Umfeld) gelten.“¹¹²

In der weiteren Entwicklung des Oratoriums werden immer mehr Bestandteile des Erzählenden auf die Musik übertragen.¹¹³

¹⁰⁷ Melanie Wald, Verführung zur Konversion – Scarlatti, Händel und das italienische Oratorium um 1700, in: Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Mainz u. a. 2010, S. 108.

¹⁰⁸ ebda. S. 108-109.

¹⁰⁹ Arcangelo Spagna, Oratorii overo Melodrammi sacri, 2 Bde., Rom 1706. Ein Nachdruck der zwei Bände ist mit einem ausführlichen biographischen Vorwort herausgegeben worden von Johann Herczog, Lucca 1993 (=Musurgiana 25), S. 3f, zitiert nach: Melanie Wald, Verführung zur Konversion – Scarlatti, Händel und das italienische Oratorium um 1700, in: Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Mainz u. a. 2010, S. 109.

¹¹⁰ Arcangelo Spagna, Oratorii overo Melodrammi sacri, 2 Bde., Rom 1706. Ein Nachdruck der zwei Bände ist mit einem ausführlichen biographischen Vorwort herausgegeben worden von Johann Herczog, Lucca 1993 (=Musurgiana 25), S. 14f, zitiert nach: Melanie Wald, Verführung zur Konversion – Scarlatti, Händel und das italienische Oratorium um 1700, in: Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Mainz u. a. 2010, S. 109.

¹¹¹ Arcangelo Spagna, Oratorii overo Melodrammi sacri, 2 Bde., Rom 1706. Ein Nachdruck der zwei Bände ist mit einem ausführlichen biographischen Vorwort herausgegeben worden von Johann Herczog, Lucca 1993 (=Musurgiana 25), S. 3f, zitiert nach: Melanie Wald, Verführung zur Konversion – Scarlatti, Händel und das italienische Oratorium um 1700, in: Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Mainz u. a. 2010, S. 109.

¹¹² Melanie Wald, Verführung zur Konversion – Scarlatti, Händel und das italienische Oratorium um 1700, in: Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Mainz u. a. 2010, S. 109.

¹¹³ ebd. S. 109.

„Die Funktionen der einzelnen Programmpunkte - Erinnerung an ein biblisches Ereignis, einen biblischen Spruch, Auslegung und Vergegenwärtigung in der Predigt, Kontemplation und persönliche affektive Reaktion im Gebet - verschmolzen in der Musik.“¹¹⁴

Die Oratorien sollten vor allem eine Entwicklung auf geistlicher Ebene in einer Andachtsform herbeiführen.¹¹⁵ Dafür war die Musik durch ihre besonderen Kräfte ein ideales Mittel.¹¹⁶

3.2 Marchese Francesco Maria Ruspoli und der Auftrag der Komposition

Von großer Bedeutung für die Komposition von *La Resurrezione* war der Auftraggeber Francesco Maria Ruspoli, der Händel ein großes Orchester zur Verfügung stellte. Das war die Grundvoraussetzung, um ein Werk in dieser Art und Weise komponieren zu können. Für dieses Orchester schuf Händel ein Werk mit einem reichen Klang, unterschiedlichen Klangfarben und dem besonderen Einsatz einzelner Instrumente.

Ruspoli war Händels wichtigster Auftraggeber in Rom.¹¹⁷ Er war ein richtiger „Aufsteiger“ (ein Neureicher würde man heute sagen).¹¹⁸ Sein Großvater wohnte noch in einem kleinen Dorf, er erbte viel, stieg zu einem Fürsten auf und wohnte in einem Palazzo¹¹⁹.

Francesco Maria Ruspoli wurde am 10. Februar 1672 in Rom geboren. Er war der Sohn von Graf Alessandro Marescotti und Anna Maria Corsini.¹²⁰

¹¹⁴ Melanie Wald, Verführung zur Konversion – Scarlatti, Händel und das italienische Oratorium um 1700, in: Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Mainz u. a. 2010, S. 109-110.

¹¹⁵ ebda. S. 110.

¹¹⁶ ebda. S. 110.

¹¹⁷ Juliane Riepe, „Händels *La Resurrezione* im Kontext seiner Italienreise“, Öffentlicher Vortrag am 26. 09. 2012 im Wilhelm-Friedemann-Bach-Haus in Halle an der Saale.

¹¹⁸ ebda.

¹¹⁹ ebda.

¹²⁰ Saverio Franchi, Ruspoli, Francesco Maria, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Band 14, Kassel, Basel u. a. 2005, Sp. 692.

Im Jahre 1687 übernahm er den Namen Ruspoli von seinem Onkel, damit auch den Titel des Markgrafen und das Erbe einer reichen Familie, die aus Florenz stammte¹²¹.

„Papst Clemens XI. Albani (1700-1721) treu ergeben, rüstete Ruspoli auf eigene Kosten ein Regiment für die Verteidigung von Ferrara gegen Kaiser Joseph I. aus. Als Zeichen des Dankes ernannte ihn der Papst am 3. Februar 1709 zum Prinzen von Cerveteri, dem höchsten Rang des römischen Patriziats“.¹²²

Ruspoli war ein leidenschaftlicher Musikliebhaber.¹²³ Seit 1691 war er unter dem Namen Olinto Arsenio Mitglied der Arcadia, ab 1707 auch Gastgeber ihrer Zusammenkünfte in seinen Gärten.¹²⁴

Er ließ in seinem Palast oder auch außerhalb in über drei Jahrzehnten viele Kantaten, Serenaten und über 70 Oratorien aufführen.¹²⁵

Der Ruhm von Ruspolis Konzerten breitete sich von Rom durch ganz Europa aus.¹²⁶ Ruspoli trug möglicherweise selbst zum Text einiger Oratorien und Kantaten bei, eindeutig in der Serenate *Olinto (!) Pastore Arcade alle glorie del Tebro* (S. Franchi 2002, S. 250), die am 9. September 1708 mit Musik von Händel für die Parade des Regiments erklang.¹²⁷ Die Serenate trägt den Namen „Olinto“, da Ruspolis arkadischer Name Olinto Arsenio war und stellt somit bereits im Titel eine eindeutige Verbindung zu ihm her.

Welche Ziele verfolgte Ruspoli mit den Aufführungen verschiedener Werke in seinem Palazzo?

Wollte er den Menschen einfach nur die Möglichkeit bieten, an musikalischen Darbietungen teilzunehmen oder hatte er auch andere Vorhaben damit?

¹²¹ Saverio Franchi, Ruspoli, Francesco Maria, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Band 14, Kassel, Basel u. a. 2005, Sp. 692.

¹²² ebda. Sp. 692.

¹²³ ebda. Sp. 692.

¹²⁴ ebda. Sp. 692.

¹²⁵ ebda. Sp. 693.

¹²⁶ ebda. Sp. 693.

¹²⁷ ebda. Sp. 693.

Wie vorher schon erwähnt hatte Ruspoli viel Geld geerbt, seine Position musste er sich hingegen erst erarbeiten, als er Händel begegnete. Über Ruspolis privates Musikinteresse ist nichts bekannt. Man weiß lediglich, dass er die Musik eingesetzt hat, um eine gewisse Stellung in Rom und einen Titel, nämlich den des Prinzen zu bekommen.¹²⁸ Händel war genau der richtige, um Ruspolis Stellung unter den Adeligen in Rom zu heben. Händel hatte wahrscheinlich kein Gehalt bekommen, nur Unterkunft, Verpflegung und kostbare Geschenke.¹²⁹ Es könnte jedoch auch sein, so sagt Terence Best, dass Händel als besonderer Gast des Marchese nicht auf seiner normalen Gehaltsliste aufschien, da er gesondert bezahlt wurde.¹³⁰

Im Jahr 1709 wurde Ruspoli schließlich zum Prinzen ernannt und ließ Händel ziehen.¹³¹ Ruspoli engagierte Antonio Caldara als Kapellmeister mit richtiger Bezahlung.¹³²

Schon zwei Jahre vor der Uraufführung von *La Resurrezione* veranstaltete Ruspoli öffentliche Aufführungen von Oratorien.¹³³ Diese waren Schaustücke und sollten Aufsehen erregen. Mit diesen Aufführungen zeigte sich Ruspoli als Angehöriger der Oberschicht. In Rom gab es während der ganzen Fastenzeit Aufführungen von Oratorien, nicht jedoch am Ostersonntag.¹³⁴ Ruspoli wählte gezielt diesen Tag als Aufführungstag von *La Resurrezione*, um sich damit von anderen abzuheben.¹³⁵

¹²⁸ Saverio Franchi, Ruspoli, Francesco Maria, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Band 14, Kassel, Basel u. a. 2005, Sp. 693.

¹²⁹ Juliane Riepe, „Händels *La Resurrezione* im Kontext seiner Italienreise“, Öffentlicher Vortrag am 26. 09. 2012 im Wilhelm-Friedemann-Bach-Haus in Halle an der Saale.

¹³⁰ Terence Best, Editionsseminar zu *La Resurrezione*, Studienkurs am Händel-Haus in Halle an der Saale, 26.-28. September 2012.

¹³¹ Juliane Riepe, „Händels *La Resurrezione* im Kontext seiner Italienreise“, Öffentlicher Vortrag am 26. 09. 2012 im Wilhelm-Friedemann-Bach-Haus in Halle an der Saale.

¹³² ebda.

¹³³ ebda.

¹³⁴ ebda.

¹³⁵ ebda.

Die Besetzung des Oratoriums ist unglaublich, es ist eine der am reichsten besetzten Partituren der Zeit. Ruspoli und seinen finanziellen Mitteln ist es zu verdanken, dass Händel eine solche Fülle an Instrumenten zur Verfügung hatte. Solch ein Klang, wie wir ihn in *La Resurrezione* erleben können, wäre ohne Ruspoli und sein Vorhaben undenkbar gewesen.

3.3 Zur Instrumentation

An dieser Stelle soll die Instrumentation in Italien zu Händels Zeit betrachtet werden und ihre Entwicklung im 17. Jahrhundert.

Wie war das Orchester damals aufgebaut? Wann wurde das Orchester in der Form, wie es Händel verwendete, in Italien üblich? Wie war das Orchester vor Händels Zeit in Italien zusammengesetzt?

Bevor sich Händel in Italien aufhielt, wurden die Instrumente des Orchesters hauptsächlich in gegensätzlichen Gruppen von Holzblasinstrumenten, Blechblasinstrumenten und Streichinstrumenten verwendet.¹³⁶ Die Klangfarbe der einzelnen Instrumente wurde nur in Ausnahmefällen dafür verwendet, gewisse Effekte darzustellen.¹³⁷ Diese Praxis war fast vollständig unbekannt, abgesehen von ein paar wenigen Ausnahmen im späten 17. Jahrhundert.¹³⁸

Als Georg Friedrich Händel im Jahr 1707 in Rom ankam, lernte er eine musikalische Kultur kennen, deren künstlerische Ebene die von allen anderen europäischen Städten übertraf.¹³⁹ Die Musik-Förderer in Rom waren zum Teil Mitglieder des Papsthofes und des römischen Adels.¹⁴⁰ Sie veranstalteten in geistlichen und weltlichen Zeremonien ein wahres Fest für die Sinne, wobei die Musik eine wichtige Rolle spielte.¹⁴¹

¹³⁶ E. Van der Straeten, *Handel's Use of Uncommon Instruments and Combinations*, in: *The Musical Times*, Vol. 67, No. 1001, London 1926, S. 607.

¹³⁷ ebda. S. 607.

¹³⁸ ebda. S. 607

¹³⁹ Hans Joachim Marx, *The Instrumentation of Handel's Early Italian Works*, in: *Early Music*, Vol. 16, No. 4, Oxford University Press 1988, S. 496.

¹⁴⁰ ebda. S. 496

¹⁴¹ ebda. S. 496

Sie verwendeten neue Effekte, um den Zuhörern die Möglichkeit einer unbekannteren, sinnlichen Erregung zu bieten.¹⁴² In den Kompositionen der Zeit war es dem Zuhörer möglich, sich vom großartigen Klang des Orchesters verzaubern zu lassen.¹⁴³ Ein Orchester, das man damals üblicherweise verwendete, war in der Art und Weise ganz neu.¹⁴⁴

Seit 1675 wurden in Rom Vokalwerke mit einer oft zufällig zusammengesetzten Gruppe von Instrumenten begleitet.¹⁴⁵ Eine Messe z. B. wurde in den 1660er Jahren „colla parte“ von verschiedenen Instrumenten begleitet.¹⁴⁶ Diese Praxis veränderte sich, als Alessandro Stradella im Jahr 1675 die verschiedenen Klänge vereinte um einen einheitlichen instrumentalen Klang zu bekommen.¹⁴⁷ Nach der Aufführung seines Oratoriums „*San Giovanni Battista*“ setzte Stradella die Praxis durch, die Streichinstrumente in eine „Solo concertino Gruppe“ und in eine größere „ripieno Gruppe“ einzuteilen.¹⁴⁸ Dies ermöglichte Arcangelo Corelli, ein Streicherensemble auf höchstem Niveau zu bilden.¹⁴⁹

Das Orchester der Zeit war in eine Concertino-Gruppe, die aus zwei Violinen und einem Violoncello bestand, und in ein Concerto-Grosso oder Streichorchester eingeteilt.¹⁵⁰ Instrumente des Concerto-Grosso waren Flöten, Oboen, ein Harpsichord oder eine Orgel, manchmal auch eine Laute oder Theorbe.¹⁵¹ Zu besonderen Anlässen wurden zu diesem Orchester noch zwei Trompeten oder Posaunen und Pauken hinzugefügt.¹⁵² Die Oboe und das Fagott waren relativ neue Instrumente im Orchester.

¹⁴² Hans Joachim Marx, *The Instrumentation of Handel's Early Italian Works*, in: *Early Music*, Vol. 16, No. 4, Oxford University Press 1988, S. 496.

¹⁴³ ebda. S. 497.

¹⁴⁴ ebda. S. 497.

¹⁴⁵ ebda. S. 497.

¹⁴⁶ ebda. S. 497.

¹⁴⁷ ebda. S. 497.

¹⁴⁸ ebda., S. 497.

¹⁴⁹ ebda. S. 497.

¹⁵⁰ E. Van der Straeten, *Handel's Use of Uncommon Instruments and Combinations*, in: *The Musical Times*, Vol. 67, No. 1001, London 1926, S. 607.

¹⁵¹ ebda. S. 607.

¹⁵² ebda. S. 607.

Die Oboe hatte sich in Frankreich in der Mitte des 17. Jahrhunderts aus der Schalmei entwickelt.¹⁵³ Sie wurde zu einem von Händels Lieblingsinstrumenten, was man auch an seiner häufigen Verwendung bemerken kann. Der Kontrabass wurde in den 1760er Jahren von Pignolet Monteclair in das Opernorchester aufgenommen.¹⁵⁴ Der Violone hatte bis zu Händels Zeit seinen Platz im Generalbass, er war das tiefste Instrument der Violinen und ersetzte die Viola da Gamba.¹⁵⁵ Die Gambe war zu Händels Zeit eigentlich schon ein veraltetes Instrument und wurde fast ausschließlich von Verehrern ihres Klanges in England und Frankreich verwendet.¹⁵⁶

Henry Purcell und Arcangelo Corelli verehrten die Violine, die in Italien seit Beginn des 17. Jahrhunderts in Verwendung war. Händel nahm sich Purcell und Corelli als Vorbilder und verwendete bereits in seiner ersten Oper die Violinen als Basis des Orchesters.¹⁵⁷

Bei der Aufführung der Serenate „*Applauso musicale*“ von Bernardo Pasquini im Jahr 1687 in Rom hatte das Orchester folgende Besetzung:¹⁵⁸ Das Orchester bestand ausschließlich aus Streich- und Zupfinstrumenten. Die „Ripieno Gruppe“ bestand aus 18 erste Violinen, 16 zweite Violinen, 14 Violas und 11 Cellos und Violini.¹⁵⁹ Im Basso Continuo befand sich ein Harpsichord, dass von zwei Theorben unterstützt wurde.¹⁶⁰ Ein zweites Harpsichord wurde der „Concertino Gruppe“ zugeteilt.¹⁶¹ Auffällig dabei ist die Anordnung der Instrumente nach ihrer Tonlage. Für das Orchester wurde eine Bühne in Form eines Amphitheaters errichtet.

¹⁵³ E. Van der Straeten, *Handel's Use of Uncommon Instruments and Combinations*, in: *The Musical Times*, Vol. 67, No. 1001, London 1926, S. 607

¹⁵⁴ ebda. S. 607.

¹⁵⁵ ebda. S. 607.

¹⁵⁶ ebda. S. 607.

¹⁵⁷ ebda. S. 607.

¹⁵⁸ Hans Joachim Marx, *The Instrumentation of Handel's Early Italian Works*, in: *Early Music*, Vol. 16, No. 4, Oxford University Press 1988, S. 497.

¹⁵⁹ ebda. S. 497.

¹⁶⁰ ebda. S. 497.

¹⁶¹ ebda. S. 497.

Die Violinen waren ganz oben angeordnet, die Violas in der Mitte und die Bassinstrumente am Boden. In diesem Werk war eine vierstimmige „Concertino Gruppe“ einer dreistimmigen „Ripieno Gruppe“ entgegengesetzt.¹⁶²

In Rom hatte Händel ein Orchester zur Verfügung, das Arcangelo Corelli normiert hatte. Schon in seiner Zeit in Hamburg hatte er mit einem großen Orchester zu tun.¹⁶³ Bereits die Werke seines Lehrers Friedrich Wilhelm Zachow aus Halle an der Saale haben ihn mit einem großen Orchester in Kontakt gebracht.¹⁶⁴ Zachow verwendete nicht nur ein vierstimmiges Streicherensemble, das eine Solovioline beinhaltete, sondern fügte weiters auch zwei Oboen, ein Fagott, eine Gruppe von Trompeten und Pauken hinzu, die von einer Posaune als Bassinstrument unterstützt wurden.¹⁶⁵

Als Händel im Jahr 1703 Mitglied des Hamburger Orchesters wurde, war er bereits mit der Technik der unterschiedlichen Instrumente vertraut.¹⁶⁶ In dieser Zeit lernte er vor allem den bewussten Einsatz von instrumentalen Effekten, um gewisse Affekte darzustellen.¹⁶⁷

Als Händel im Jahr 1706 nach Italien aufbrach musste er sehr wohl mit der Vielfalt der instrumentalen Farben, die ein Orchester ausmachen, vertraut gewesen sein.¹⁶⁸ Nicht so vertraut war er jedoch mit der virtuoson Verwendung einzelner Instrumente und mit der Praxis des „Concerto Grosso“ von Arcangelo Corelli.¹⁶⁹ Ein Aspekt in Händels Umgang mit dem italienischen Orchester ist seltsam und interessant zugleich.¹⁷⁰ In seinen frühen italienischen Werken verwendet Händel nie die Teilung des Orchester von Corelli in eine „Concertino“ und eine größere „Ripieno“ Gruppe.¹⁷¹

¹⁶² Hans Joachim Marx, *The Instrumentation of Handel's Early Italian Works*, in: *Early Music*, Vol. 16, No. 4, Oxford University Press 1988, S. 497.

¹⁶³ ebda. S. 497.

¹⁶⁴ ebda. S. 497.

¹⁶⁵ ebda. S. 497.

¹⁶⁶ ebda. S. 497.

¹⁶⁷ ebda. S. 497.

¹⁶⁸ ebda. S. 497.

¹⁶⁹ ebda. S. 500.

¹⁷⁰ ebda. S. 500.

¹⁷¹ ebda. S. 500.

In den größeren Vokalwerken seiner römischen Zeit schreibt Händel meistens für eine drei- oder vierstimmige Streicher-Gruppe, zu der er Soloinstrumente hinzufügt.¹⁷² Die Soloinstrumente wählt er je nach dem Inhalt des Textes der Arien aus. In *La Resurrezione* findet man die Angabe von „Ripieno“ und „Concertino“ nur einmal, nämlich in der Introduziona des zweiten Teils.¹⁷³

4. La Resurrezione

In diesem Kapitel soll der Aufbau des Oratoriums *La Resurrezione* behandelt, und seine einzelnen Bestandteile betrachtet werden. Am Anfang scheint es wichtig, sich mit dem Aufbau des Librettos zu beschäftigen. Der formale Aufbau des Oratoriums, die einzelnen Personen, der Inhalt, der Textdichter und der Text werden vorgestellt.

Wichtig für die Instrumentation scheint vor allem eine Auseinandersetzung mit der geistlichen Gesinnung des Librettisten zu sein, mit deren Hintergrund er seinen Text verfasst hat. Unter Punkt 4.2 wird auf die Instrumentation des Oratoriums näher eingegangen. In Punkt 4.3 folgen Betrachtungen der musikalischen Gestaltung.

4.1 Das Libretto

Carlo Sigismondo Capece's Libretto *Oratorio per la risurrettione di Nostro Signor Giesú Cristo* ist in einen ersten und einen zweiten Teil geteilt. Dabei ist das Libretto steigernd angelegt, dass heißt der erste Teil enthält vier und der zweite Teil sechs Szenen.¹⁷⁴ Diese Szenen sind natürlich nicht als solche gekennzeichnet, sondern nur mit den jeweils beteiligten Personen überschrieben.¹⁷⁵

¹⁷² Hans Joachim Marx, *The Instrumentation of Handel's Early Italian Works*, in: *Early Music*, Vol. 16, No. 4, Oxford University Press 1988, S. 500.

¹⁷³ ebda. S. 500.

¹⁷⁴ Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 20.

¹⁷⁵ ebda. S. 20.

4.1.1 Handlung und Personen des Oratoriums

Das Textbuch hat fünf handelnde Personen: Angelo (Sopran), Santa Maria Maddalena (Sopran), Santa Maria Cleofe (Alt), San Giovanni Evangelista (Tenor) und Lucifero (Bass).¹⁷⁶

Angelo und Lucifero bilden als allegorische Figuren ein kontrastierendes „Paar“ in dem Stück.¹⁷⁷ Ihnen wird das einheitliche Paar Maria Maddalena und Maria Cleofe gegenübergestellt.¹⁷⁸ Das Gegenüber von San Giovanni ist die Mutter Gottes selbst, die jedoch in dem Oratorium nicht auftritt.¹⁷⁹ San Giovanni jedoch berichtet über sie und deshalb wird sie zu seiner abwesenden Partnerin.¹⁸⁰ Die Einteilung der Paare wird durch die Duette klar. Eines singen Maddalena und Cleofe und das zweite Angelo und Lucifero.¹⁸¹

An den Schlüssen der beiden Teile bilden die Solisten ein Ensemble und singen jeweils einen „Choro“.

In *La Resurrezione* findet man zwei Handlungsebenen: der Kampf zwischen dem Angelo und Lucifero um Christus und der Gang der beiden Marien zum Grabe.¹⁸²

Im ersten Teil des Werks ist die erste Handlungsebene in der ersten und vierten Szene präsent und schließt die „irdischen“ Szenen in der Mitte ein. Im zweiten Teil mischen sich diese beiden Ebenen.¹⁸³

¹⁷⁶ Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 20.

¹⁷⁷ Susanne Fontaine, *Liebreiz statt Zerknirschung: Die Figur der Maddalena in Händels La Resurrezione*, in: *Händel Jahrbuch 52*, Kassel, Basel u. a. 2006, S. 218.

¹⁷⁸ ebda. S. 218.

¹⁷⁹ ebda. S. 218.

¹⁸⁰ ebda. S. 218.

¹⁸¹ ebda. S. 218.

¹⁸² Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 20.

¹⁸³ ebda. S. 20.

In der dritten Szene des zweiten Teils treffen Maria Maddalena und Cleofe auf Lucifero.¹⁸⁴ Bei dieser Zusammenkunft spricht Maria Maddalena den Namen von Jesus aus und Lucifero verschwindet.¹⁸⁵

Den ersten Teil kann man mit dem Wort „Nacht“ betiteln, welches im Text einige Male genannt wird.¹⁸⁶ Die Handlung dieses Teils spielt sich in den beiden Nächten zwischen Karfreitag und Ostersonntag ab.¹⁸⁷

Der erste Teil beginnt mit einem Kampf zwischen Angelo und Lucifero. Angelo hat Christus an die Pforten der Unterwelt begleitet, um gegen die Hölle zu kämpfen und sie zu besiegen. Lucifero glaubt als erstes, dass die lieblichen Klänge für ihn bestimmt sind, und gibt so schnell nicht auf.¹⁸⁸ Der Himmel wird, aus der Sicht der Hölle, mit der „lieblichen Harmonie“ identifiziert.¹⁸⁹ Währenddessen beklagen Maria Maddalena und Maria Cleofe den Tod von Christus. San Giovanni gesellt sich zu ihnen und erinnert sie an die Hoffnung und die Auferstehung.¹⁹⁰ In der vierten Szene befinden wir uns wieder vor dem Höllentor. Dort preist Angelo den siegenden Gott.

Im ersten Teil wurde schon mehrfach das Licht, im doppelten Sinne von „Sonne“ und „Christus“, angekündigt.¹⁹¹ So steht der zweite Teil unter dem Motto der aufgehenden Sonne und des Lichts.¹⁹²

¹⁸⁴ Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 20.

¹⁸⁵ ebda. S. 20.

¹⁸⁶ ebda. S. 20-22.

¹⁸⁷ ebda. S. 20-22.

¹⁸⁸ ebda. S. 22.

¹⁸⁹ ebda. S. 22.

¹⁹⁰ ebda. S. 22.

¹⁹¹ ebda. S. 22.

¹⁹² ebda. S. 22.

Auch Ellen Rosand weist in ihrem Aufsatz „Handel paints the resurrection“ auf das Bild des himmlischen Lichts hin und sieht darin einen Leitbegriff in Capeces Libretto.¹⁹³

Die erste Szene des zweiten Teils beginnt am frühen Morgen des Ostersonntags. Die Erde bebt, dann geht die Sonne auf und San Giovanni besingt alleine den Sonnenaufgang.¹⁹⁴

In der zweiten Szene stehen sich erneut Angelo und Lucifero gegenüber. Der Engel ruft die Natur zum Lobpreis auf, während ihm der Sieg über Lucifero bereits sicher ist. Dieser singt noch eine letzte Wutarie.¹⁹⁵

In der dritten Szene sind Maddalena und Cleofe auf dem Weg zum Grab. Maddalena spricht den Namen von Jesus aus und Lucifero stürzt in den Abgrund.¹⁹⁶

In der vierten Szene erfahren die beiden Frauen von Angelo die freudige Botschaft der Auferstehung am offenen Grab.¹⁹⁷

In der fünften Szene erzählt San Giovanni von der Freude der Mutter Maria über die Auferstehung ihres Sohnes Jesus Christus.¹⁹⁸

Die sechste Szene dient dem allgemeinen Lobpreis.

Der erste Teil ist also der Nacht, dem düsteren, dem Kampf zwischen Angelo und Lucifero gewidmet. Auch betrauert man den Tod von Jesus Christus, ist verzweifelt und weiß noch nicht wie es weitergehen soll.

Im zweiten Teil wird die dunkle Nacht durch das Licht des Sonnenaufgangs vertrieben. Auch in der Handlung wendet sich alles zum Positiven. Lucifero stürzt beim Zusammentreffen mit Maria Maddalena hinunter in die Hölle und San Giovanni überbringt die freudige Botschaft der Auferstehung.

¹⁹³ Ellen Rosand, Handel paints the Resurrection, in: Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 17.

¹⁹⁴ Sabine Ehrmann-Herfort, La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative, in: Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 22.

¹⁹⁵ ebda. S. 22.

¹⁹⁶ ebda. S. 22.

¹⁹⁷ ebda. S. 22.

¹⁹⁸ ebda. S. 22.

„Das Textbuch ist in hohem Maße durchkonstruiert, emotionsgeladen und sehr bildhaft gestaltet. Der eher handlungsarme Text bietet nur wenige, knappe Hinweise auf näher bezeichnete Örtlichkeiten.“¹⁹⁹

Bereits im Text geht es also weniger um die genaue Darstellung von Örtlichkeiten oder Gegebenheiten, sondern vielmehr um die Gestaltung der Szenen durch Emotionen und durch verschiedene Bilder. Diese beiden Aspekte sind für die Vertonung des Textes äußerst wichtig. Sie bieten Händel die Grundlage, auf der er zu den Emotionen und Bildern des Textes, seine Emotionen und Bilder in der Musik gestalten kann. Dies erreicht er durch seine musikalische Gestaltung und auch durch den gezielten Einsatz einzelner Instrumente.

Im Libretto werden am Anfang jeder Szene die daran beteiligten Personen in der Überschrift aufgeführt, aber es gibt keine richtigen Bezeichnungen der einzelnen Szenen mit einem Titel oder Ort.²⁰⁰

Maria Maddalena singt fünf Arien und wird somit zur Hauptperson des Oratoriums. Maria Cleofe, Angelo und San Giovanni haben je vier Arien und auf Lucifero fallen nur drei Arien.²⁰¹ Die Rollenhierarchie aus der Opera seria wird hier für die theologische Interpretation verwendet.²⁰² Der Teufel muss weniger Arien haben, als die anderen Personen, da er weniger Bedeutung hat.²⁰³

¹⁹⁹ Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 22.

²⁰⁰ ebda. S. 22.

²⁰¹ Michael Zywiets, *Händels Charakterisierungskunst in La Resurrezione*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010 S. 62.

²⁰² ebda. S. 62.

²⁰³ ebda. S. 62

So ergibt sich eine Gesamtanzahl von zwanzig Arien, die zu je zehn auf den ersten und den zweiten Teil aufgeteilt sind.²⁰⁴ Am Ende der zweiten Szene des ersten Teils singen Maria Maddalena und Maria Cleofe noch ein Duett.²⁰⁵

Alle fünf Personen singen im ersten Teil je zwei Arien. Im zweiten Teil hat Lucifero nur noch eine Arie zu singen, Maddalena dafür drei. Die anderen Personen singen wiederum je zwei Arien.

Die Szenen der beiden Teile beendet Capecce meistens mit einer Arie und die letzte Szene des ersten und zweiten Teils enden mit einem „Choro“ des Ensembles.

Endet eine Szene einmal nicht mit einer Arie so hat dies dramaturgische Gründe. So z. B. in der zweiten Szene des zweiten Teils, als die Gegner Angelo und Lucifero sich gegenüberstehen und ein wenige Takte langes Duett singen, bevor Lucifero am Ende der dritten Szene, in der er Maria Maddalena, Maria Cleofe und San Giovanni begegnet, in den Abgrund fällt.²⁰⁶ Hier singt er natürlich vorher keine Arie mehr.²⁰⁷

„Handlung und lyrische Reflexion werden bisweilen auch indirekt präsentiert, beispielsweise wenn Giovanni den Schmerz der Mutter über den Tod des Sohnes wiedergibt (I,3: „*Così la tortorella*“) oder wenn er, ebenfalls in indirekter Perspektive, von ihrer Freude über Christi Auferstehung berichtet (II,5: „*Caro figlio, amato dio*“).²⁰⁸

²⁰⁴ Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione* zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 22.

²⁰⁵ ebda. S. 22.

²⁰⁶ ebda. S. 22.

²⁰⁷ ebda. S. 22-23.

²⁰⁸ ebda. S. 23.

4.1.2 Der formale Aufbau von La Resurrezione

La Resurrezione

La Resurrezione di Nostro Signor Gesù Cristo

PARTE PRIMA:

Sonata:

Oboe I+II, Tromba I+II, Trombone, Violino I+II+III, Viola, Viola da Gambe, Bassi.

1. Szene:

Schauplatz: Die Tore der Hölle beim Morgengrauen des Karfreitags. Nr. 1-6: der Zusammenstoß von Angelo (einem Engel) und Lucifero (Luzifer).

Der Engel reißt das Höllentor mit Gewalt auf und es kommt gleißendes Licht hinein. Lucifero stört dies.

1. Aria: Angelo,

„Disserratevi, o porte d’Averno!“ („Öffnet euch, ihr Tore des Avernus“).

Oboe I+II, Tromba I+II, Trombone, Violino I+II, Viola, Bassi.

2. Accompagnato: Lucifero,

„Qual’insolita luce“ („Welch ungewöhnliches Licht“).

Violino I+II, Viola, Bassi.

3. Aria: Lucifero,

„Caddi, é ver, ma nel cadere“ („Ich fiel, es ist wahr, aber ich verlor“).

Violino I+II, Bassi.

4. Accompagnato: Lucifero e Angelo,

„Ma che veggio?“ („Aber, was sehe ich da?“).

Violino I+II, Viola, Bassi.

Rezitativ: Angelo und Lucifero, „Chi sei? Chi è questo Re“ („Wer bist du? Wer ist dieser König“).

5. Aria: Angelo,

„D’amor fu consiglio“ („Es war ein Beschluss aus Liebe“).

Violino I+II+III+IV, Viola, Bassi.

Rezitativ: Lucifero und Angelo „E ben, questo tuo Nume“ („Nun gut, dein Gott“).

6. Aria: Lucifero,

„O voi, dell’Erebo“ („Oh ihr grauenvollen Mächte“).

Violino I+II, Bassi.

2. Szene:

Schauplatz: Jerusalem. Nr. 7-10: Maddalena (Maria Magdalena) und Cleofe (Maria Kleophas) grämen sich über den Verlust ihres Herrn und Meisters.

7. Accompagnato: Cleofe e Maddalena,

„Notte, notte funesta“ („Nacht, traurige Nacht“).

Flauto dolce I+II, Viola da Gamba (senza Cembalo).

8. Aria: Maddalena,

„Ferma L'Ali in e sui miei Lumi“ („Lass deine Flügel ruhen, o unwillkommener Schlaf“).

Flauto dolce I+II, Violino I+II, Viola da Gamba, Bassi (Violini senza Cembalo ---> Kritischer Bericht).

Rezitativ: Maddalena, Cleofe, „Concedi, o Maddalena“ („Gönne dir, o Maddalena“).

9. Aria: Cleofe,

„Piangete, si, piangete“ („Weint, Ja, weint“).

Viola, Viola da Gamba, Bassi.

Rezitativ: Maddalena, Cleofe, „Ahi, dolce mio Signore“ („Wehe, mein geliebter Herr“).

10. Duetto: Maddalena e Cleofe,

„Dolci chiodi, amate spine“ („Süße Nägel, geliebte Dornen“).

Violino I+II, Bassi.

3. Szene:

Rezitativ, „O Cleofe, o Maddalena“ und Nr. 11-14: San Giovanni (Der Evangelist Johannes) bringt ihnen eine hoffnungsvolle Botschaft.

Rezitativ: San Giovanni, Maddalena, „O Cleofe, o Maddalena“ („O Kleophas, o Magdalena“).

11. Aria: San Giovanni,

„Quando é parto dell'affetto“ („Wenn er das Kind der Liebe ist“).

Bassi colla Viola da Gamba, vermutlich Viola da Gamba und Cembalo.

Rezitativ: San Giovanni, Maddalena, Cleofe, „Ma dinne, e sará vero che risorga Gesù?“ („Aber sag uns, ist es wahr, dass Jesus auferstehen wird?“).

12. Aria: Cleofe,

„Naufragando va per l'onde“ („Das schwache Schiff droht in den Wogen“).

Oboe I+II, Violino I+II+III, Viola, Bassi.

Rezitativ: San Giovanni, Maddalena, „Itene pure, o fide amiche donne“ („Geht nur, o treue Freundinnen“).

13. Aria: San Giovanni,

„Cosi la tortorella“ („So weint und klagt das Turteltaubchen“).

Flauto traverso, Violino I+II, Viola da Gamba, Theorba, Bassi.

Rezitativ: Maddalena, „Se Maria dunque spera“ („Wenn Maria also hofft“).

14. Aria: Maddalena,

„Ho un non so che nel cor“ („Ich fühle etwas Unbekanntes im Herzen“).

Oboe I+II, Violino I+II, Bassi.

4. Szene:

Schauplatz: Die Tore der Hölle. Rezitativ „uscite pur“ und Nr. 15: Angelo fordert die „ersten Eltern der Menschheit“ (Adam und Eva) und die anderen Gerechten auf, die Hölle zu verlassen, worauf ein Jubelchor folgt.

Rezitativ: Angelo, „Uscite pur, uscite“ („Kommt doch, kommt heraus“).

15. Coro:

„Il Nume vincitor“ („Der siegreiche Gott“).

Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Basso, Angelo und Maddalena, Cleofe, San Giovanni, Lucifero.

PARTE SECONDA

16. Introduzione:

Oboe I+II, Tromba I+II, Trombone, Violino I+II concertino, Violino I+II ripieno, Viola, Violoncello, Bassi.

1. Szene:

Schauplatz: Jerusalem beim Morgengrauen des Ostersonntags. Rezitativ „Di quai novi portenti“, Nr. 17 und Rezitativ „Ma ove Maria dimora“: San Giovanni kommentiert das Erdbeben und die Vorzeichen, die die Kreuzigung begleiteten, und erwartet den neuen Tag.

Rezitativ: San Giovanni, „Di quai nuovi portenti“ („Welch neue Wunder trägt die Erde“).

17. Aria: San Giovanni,

„Ecco il sol, ch'esce dal mare“ („Sieh hier die Sonne, die vom Meer aufsteigt“).

Violino I+II, Viola, Bassi.

Rezitativ: San Giovanni, „Ma ove maria dimora“ („Aber da ich mich bereits nahe dem Ort befinde, wo Maria weilt“).

2. Szene:

Schauplatz: Die Tore der Hölle. Nr. 18-21: Das zweite Aufeinandertreffen von Angelo und Lucifero. Der Engel triumphiert und verspottet den Teufel, der Engel benutzt die musikalischen Figuren des Teufels.

18. Aria: Angelo,

„Risorga il mondo“ („Heiter und fröhlich soll die Welt“).
Oboe I+II, Fagotto, Violino I+II, Viola, Bassi.

19. Accompagnato: Angelo,

„Di rabbia indarno fremme“ („Vor Zorn erbebt vergeblich“).
Violino I+II, Viola, Bassi.

Rezitativ: Angelo, Lucifero: „Misero! Ho pure udito?“ („Ich Elender! Habe ich richtig gehört?“).

20. Aria: Lucifero,

„Per celare il nuovo scorno“ („Um die neue Schande zu verbergen“).
Violino I+II, Bassi.

Rezitativ: Angelo „Oh come cieco il tuo furor delira!“ („Oh wie blind irrt deine Wut!“).

21. Duetto: Angelo e Lucifero,

„Impedirlo saprò“ („Ich werde es zu verhindern wissen“).
Bassi.

3. Szene:

Schauplatz: Jerusalem. Rezitativ „Amica, troppo tardo“, Nr. 22 und Rezitativ „Ahi, aborrito nome“: Die Frauen beschließen, das Grab aufzusuchen, während Lucifero schließlich seine Niederlage akzeptiert und in die Hölle zurückkehrt.

Rezitativ: Maddalena, Cleofe, „Amica, troppo tardo“ („Freundin, unsere Füße waren zu langsam“).

22. Aria: Maddalena,

„Per me già di morire“ („Jesus fürchtete sich nicht davor“).
Flauto dolce, Oboe solo con sordino (Autograph: Tutti Flaut. e un Oboe sordo)
Violino solo, Viola da Gamba, Violino I+II, Viola, Violoncello, Cembalo, Contrabasso.

Rezitativ: Lucifero, „Ahi, aborrito nome!“ („Wehe, verhasster Name!“).

4. Szene:

Schauplatz: Das Grab. Nr. 23-26: Die Frauen erfahren durch Angelo von der Auferstehung und beschließen, Jesus zu suchen.

23. Aria: Cleofe,

„Vedo il Ciel, che piú sereno“ („Ich sehe den Himmel, der ringsherum klarer und leuchtender wird“).

Oboe I+II, Trompete I+II, Posaune, Violino I+II, Bassi.

Rezitativ: Maddalena, Cleofe, Angelo, „Cleofe, siam giunte al luogo“ („Kleophas, wir haben den Ort erreicht“).

24. Aria: Angelo,

„Se per colpa di donna infelice“ („Wenn durch die Sünde einer unglücklichen Frau“).

Violino I+II, Bassi.

Rezitativ: Maddalena, „Mio Gesu, mio Signore“ („Mein Jesus, mein Herr“).

25. Aria: Maddalena,

„Del ciglio dolente“ („Der heftige Sturm“).

Oboe I+II, Violino I+II, Bassi.

Rezitativ: Cleofe, „Si, si cerchiamo pure“ („Ja, ja lass uns nur“).

26. Aria: Cleofe,

„Augelletti, ruscelletti“ („Vöglein und Bächlein“).

Violino I+II, Bassi.

5. Szene:

Rezitativ „Dove si frettolosi“ und Nr. 27: Maddalena ist gegangen, und San Giovanni berichtet, dass Maria, die Mutter Jesu, ihren auferstandenen Sohn gesehen hat.

Rezitativ: San Giovanni, Cleofe, „Dove si frettolosi, Cleofe, rivolgi i passi?“ („Wohin wendest du, Kleophas, so eilig deine Schritte?“).

27. Aria: San Giovanni,

„Caro Figlio!“ („Teurer Sohn!“).

Violino I+II, Viola, Bassi (Soli: vermutlich ein Solo Violoncello und Cembalo).

6. Szene:

Rezitativ „Cleofe, Giovanni“ und Nr. 28-29: Maddalena kehrt zurück und sagt, dass auch sie Jesus gesehen hat. Es folgt ein freudiger Schlusschor.

Rezitativ: Maddalena, San Giovanni, Cleofe, „Cleofe, Giovanni audite“ („Kleophas, Johannes, hört“).

28. Aria: Maddalena,

„Se impassibile, immortale“ („Wer unerschütterlich und unsterblich“).

Oboe I+II, Violino solo, Viola da Gamba, Violino I+II, Viola, Bassi.

Rezitativ: San Giovanni, Cleofe, Maddalena, „Si, si, col Redentore“ („Ja, ja, mit ihrem Erlöser“).

29. Coro:

„Diasi lode in cielo, in terra“ („Lob sei im Himmel und auf Erden“).

Oboe I+II, Trompete I+II, Posaune, Violino I+II, Viola, Violoncello, Bassi
Angelo und Maddalena, Cleofe, San Giovanni, Lucifero.

Fine dell'Oratorio

4.1.3 Die Herkunft des Textstoffes

In seinem Libretto verbindet Capece zwei Handlungsebenen nicht nur den Inhalt betreffend, sondern auch der Ursprung des Textes geht auf zwei Quellen zurück.

Zum einen verwendet er den apokryphen, auf das Nikodemus Evangelium zurückgehenden, Bericht von der Höllenfahrt von Jesus Christus.²⁰⁹

In diesem Bericht ist geschildert, dass nach dem Tod von Jesus ein helles Licht im Dunkeln der Hölle zu leuchten beginnt.²¹⁰ Dies wird als ein Zeichen für das baldige Erscheinen des Erlösers gedeutet.²¹¹

„Mit den Worten des 24. Psalms fordert eine Donnerstimme das Öffnen der unterirdischen Tore. Es kommt zum Kampf, den Christus als Sieger und

²⁰⁹ Sabine Ehrmann-Herfort, La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative, in: Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 23.

²¹⁰ ebda. S. 23.

²¹¹ ebda S. 23.

Überwinder der Hölle verlässt, indem er die gerechten des alten Bundes mit sich ins Paradies führt.“²¹²

Die zweite Komponente von Capeces Libretto ist der Bericht vom Gang der Trauernden zum Grab, die „Visitatio sepulchri“.²¹³ Maria Maddalena und eine „andere Maria“, in Capeces Text wird sie Maria Cleofe (die Frau des Kleophas) genannt, treffen am Grab von Jesus einen Abgesandten, welcher ihnen über die frohe Botschaft der Auferstehung berichtet.²¹⁴

4.1.4 Carlo Sigismondo Capecce

In diesem Abschnitt wird der Textdichter des Librettos von *La Resurrezione* vorgestellt. Seine Stellung als Dichter, in Rom und im Musikleben von Rom.

„Mit dem Textdichter von Händels Oratorium, Carlo Sigismondo Capecce (1652-1728), hatte Ruspoli für sein Projekt einen der renommiertesten Dichter in Rom zu Beginn des 18. Jahrhunderts gewinnen können, vermutlich einen wahren Publikumsmagneten, denn gerade die römische Nobilität und die gebildeten Kreise der Stadt schätzten ihn sehr.“²¹⁵

So war also bereits die Auswahl des Librettisten vom Auftraggeber sehr überlegt.²¹⁶

²¹² Zu den Textquellen vgl. Emilie Dahnk-Baroffio: Händels römisches Oratorium. Die Höllenfahrt und die Auferstehung Christi, in: Göttinger Händeltage 1964. 27 bis 29. Juni. Programm. hrsg. von Walter Meyerhoff und Hans Otto Hickel, Göttingen 1964, S. 40-50, zitiert nach: Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 23.

²¹³ Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 23.

²¹⁴ ebda. S. 23.

²¹⁵ vgl. dazu Saverio Franchi: *Drammaturgia romana II (1701-1750)*, Rom 1997 (Sussidi eruditi 45), S. 54, zitiert nach: Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 24.

²¹⁶ vgl. dazu Saverio Franchi: *Drammaturgia romana II (1701-1750)*, Rom 1997 (Sussidi eruditi 45), S. 54, zitiert nach: Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 24.

Capece hatte beste Kontakte zur römischen Kulturszene seiner Zeit.²¹⁷

Ruspoli wählte also schon einen Librettisten, der in Rom berühmt und gefragt war um Aufmerksamkeit zu bekommen und auch, um ein gutes Ergebnis geliefert zu bekommen.

Carlo Sigismondo Capece war Diplomat, Literat und Dichter. Seine literarische Laufbahn begann im Jahr 1683.²¹⁸ Capece gehörte zu den ersten Mitgliedern der 1690 gegründeten Accademia dell'Arcadia.²¹⁹ Von 1704 bis 1714 arbeitete Capece als Dichter und Sekretär bei der Ex-Königin Maria Casimira, die in Rom lebte.²²⁰ Er schrieb z. B. Libretti für Opern, von denen Händel später sogar zwei vertont hat. Seit den 1680er Jahren fertigte er weiters zahlreiche Opernlibretti für die Privattheater römischer Adliger an.²²¹ Zudem verfasste er Festkantaten, Serenaten und zwei Oratorienlibretti. Ab dem Jahr 1714 schrieb er Theaterstücke²²².

4.1.5 Die Accademia dell'Arcadia als Hintergrund für die Entstehung des Textes

In diesem Teil des Kapitel wird der geistige Hintergrund des Textes beleuchtet mit dem Capece sein Libretto verfasste. Carlo Sigismondo Capece war, wie bereits oben erwähnt, Mitglied der Accademia dell'Arcadia.

²¹⁷ zu Capece vgl. Lanfranchi: Art. Capece, Carlo Sigismondo, in: Dizionario biografico degli italiani, Bd. 18, Rom 1975, S. 410; Giovanni Mario Crescimbeni: Della volgar poesia, Rom 1698, Bd. 2, S. 352; Manuela Di Martino: Oblio e recupero di un librettista settecentesco. Carlo Sigismondo Capeci (1652-1728) e il melodramma arcadico, in: Nuova rivista musicale italiana 30 (1996), S. 30-55, zitiert nach: Sabine Ehrmann-Herfort, La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative, in: Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 24.

²¹⁸ Sabine Ehrmann-Herfort, La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative, in: Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 24.

²¹⁹ ebda. S. 24.

²²⁰ ebda. S. 24.

²²¹ ebda. S. 24.

²²² ebda. S. 24.

Dieser Aspekt scheint für die Art und Weise, in der Capecce den Text verfasste, von Bedeutung zu sein. Um darauf näher eingehen zu können wird zuerst die Bedeutung der Accademia, ihr Weltbild und ihre Anliegen dargestellt.

Die Arkadier zogen es vor, ihre literarischen Treffen in der Natur der Gärten zu veranstalten.²²³ Während Händels Zeit fanden diese Zusammenkünfte im Garten Ruspolis am Esquilin statt.²²⁴

„Leitbild der Accademia dell’Arcadia war die arkadische Welt, wie sie Vergil und in seiner Nachfolge Jacoppo Sannazaro verherrlicht hatten.“²²⁵

Arkadien war nicht nur der Namensgeber dieser Accademia, vielmehr war es auch für die Regeln der Zusammenkünfte und für die Dichtungen der Gruppe verantwortlich.²²⁶

Die Mitglieder der Arkadier trafen sich in der Sommerzeit auf einer Wiese oder unter einem Baum, dafür verkleideten sie sich als Hirten des antiken Arkadiens.²²⁷

²²³ Sabine Ehrmann-Herfort, La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative, in: Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 24.

²²⁴ Giovanni Maria Crescimbeni: Breve notizia dello stato antico, e moderno dell’adunanza degli Arcadii pubblicata l’anno 1712, in ders.: La bellezza della volgar poesia, Venedig 1730, S. 310, zitiert nach: Sabine Ehrmann-Herfort, La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative, in: Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 24.

²²⁵ Sabine Ehrmann-Herfort, La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative, in: Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 25.

²²⁶ ebda S. 25.

²²⁷ ebda. S. 25.

Sie trugen nicht nur Kleider, die denen der Arkadier ähnlich waren, sondern jeder von ihnen gab sich den Namen eines Hirten und dazu den Namen eines Ortes aus dem antiken Arkadien.²²⁸ Die Regeln für ihre Dichtungen waren auch an die der Antike angepasst.²²⁹

Der Schutzheilige der Arkadier war das Jesuskind, somit war Weihnachten ihr zentrales Fest.²³⁰ Jesus hatte sich, als er geboren wurde, als erstes den Hirten preisgegeben, und als Nachfahren der Hirten von Bethlehem sahen sich auch die Arkadier.²³¹

Da die Arkadier bevorzugten, ihre Versammlungen unter freiem Himmel zu veranstalteten, verlegten sie das Weihnachtsfest einfach in den Hochsommer.²³² Zu diesen Feierlichkeiten wurden auch Texte der Mitglieder vorgetragen, die eine ländlich idyllische Atmosphäre hervorriefen und die Weihnachtsgeschichte mit Naturszenen der Accademia dell'Arcadia verknüpften.²³³

²²⁸ Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 25.

²²⁹ Giovanni Maria Crescimbeni: *Breve notizia dello stato antico, e moderno dell'adunanza degli Arcadi* pubblicata l'anno 1712, in ders.: *La bellezza della volgar poesia*, Venedig 1730, S. 311f, zitiert nach: Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 25.

²³⁰ Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 25.

²³¹ Giovanni Maria Crescimbeni: *Breve notizia dello stato antico, e moderno dell'adunanza degli Arcadi* pubblicata l'anno 1712, in ders.: *La bellezza della volgar poesia*, Venedig 1730, S. 313f, zitiert nach: Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 25.

²³² Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 25.

²³³ ebda. S. 25.

Das Weihnachtsfest war also für die Arkadier das wichtigste Ereignis im Jahr. Auch dieses wurde mit der für sie so bedeutungsvollen Natur verbunden.

„Insbesondere das arkadische Weihnachtsfest lebte somit von einer programmatischen Verbindung von Naturszenen mit der Weihnachtsgeschichte.“²³⁴

Capece, von diesem Hintergrund geprägt, lässt diese Gedanken und Ideen auch in seine Libretti einfließen.

„Auch einige der Arientexte aus *La Resurrezione* verknüpfen mit den von ihnen gezeichneten Naturbildern die für die Arkadier typische pastorale Atmosphäre mit einem christlichen Kontext.“²³⁵

Die Verknüpfung von pastoralem Milieu und christlichem Zusammenhang in *La Resurrezione* ist geprägt von dem Begriff „Liebe“.²³⁶

„Bei der Verflechtung dieser beiden Sphären spielt offensichtlich der Begriff `amore` eine zentrale Rolle. Auch in Capeces Libretto scheint damit ein Leitbegriff verbunden zu sein, wenn der Dichter das Motiv der `amore` der Sphäre der himmlischen Mächte zuordnet, während *Lucifero* dieses Wort erst gar nicht benutzt.“²³⁷

Eindeutig ist jedoch, dass der Begriff `amore` ausschließlich der himmlischen Sphäre zugeordnet ist und von *Lucifero* natürlich nicht verwendet wird.²³⁸

Angelo sagt in der Arie „D`amor fu consiglio“ (I,1 „Non fu per opra tua, ma sol d`amore)²³⁹, das Wort Liebe wäre der Grund für den Tod von Jesus

²³⁴ vgl. dazu die in Giovanni Maria Crescimbeni, *Rime degli Arcadi sulla natività di Nostro Signor Gesù Cristo Festa Turtelare d`Arcadia*, Rom 1744 versammelten Gedichte, zitiert nach: Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 25.

²³⁵ Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 25.

²³⁶ ebda. S. 25.

²³⁷ ebda. S. 25.

²³⁸ ebda. S. 25.

²³⁹ ebda. S. 25.

Christus. San Giovanni sieht in der reinen Liebe den Beweggrund für das Vorgehen von Maria Maddalena und Maria Cleofe (I, 3).²⁴⁰

Als Lucifero besiegt ist, beginnt Maria Maddalena die Suche nach Jesus Christus, ihrem Herrn und versichert ihm gegenüber Glaube und Liebe (I, 4).²⁴¹ Maria Cleofe spricht danach Jesus Christus selbst als „nostro amor“ an (II, 4 und II, 6).²⁴²

„Eine arkadische Grundstimmung beginnt sich in *La Resurrezione* spätestens mit dem Auftritt von San Giovanni in der dritten Szene des ersten Teils zu etablieren, wo Giovanni, wie dargelegt, die `reine Liebe` als einen Leitbegriff der Oratorienhandlung exponiert. Dem eindrucksvollen Bild der Nacht, die mit ihrem Wagen aus schwarzem Eis den Gipfelpunkt des Himmels bereits durchmessen hat, wird die Aussicht auf einen glanzvollen Sonnenaufgang gegenübergestellt.“²⁴³

San Giovanni hat seinen ersten Auftritt in der dritten Szene des ersten Teils. Ihm wird in diesem Oratorium eine besondere Bedeutung zu Teil. Er ist der „Weise“, der schon alles weiß bzw. ahnt. Mit seiner ersten Arie wird auch der arkadische Einfluss und dessen Grundstimmung zum ersten Mal deutlich sichtbar.²⁴⁴

Am Anfang des zweiten Teils von *La Resurrezione* findet der Wechsel von „Nacht“ zu „Tag“ statt. Dies geschieht durch die Arie „Ecco il sol, ch' esce dal mare“ von San Giovanni, in der er den Sonnenaufgang besingt.

Auch in der Arie „Cosi la tortorella“ von San Giovanni wird ein arkadischer Hintergrund sehr verdeutlicht.²⁴⁵

„Ländlich-bukolische Miniaturszenen wie *Cosi la tortorella* (I, 3), in der die Mutter Maria mit einem zunächst klagenden und danach frohgemuten Turteltaubchen verglichen wird, verbinden sich mit Auferstehungshoffnung und Glaubensgewissheit.“²⁴⁶

²⁴⁰ Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 25.

²⁴¹ ebda. S. 25.

²⁴² ebda. S. 25.

²⁴³ ebda. S. 25.

²⁴⁴ ebda. S. 25.

²⁴⁵ ebda. S. 25.

²⁴⁶ ebda. S. 25.

Naturbilder, wie dieses, beherrschen besonders den zweiten Teil des Werks.²⁴⁷ Der zweite Teil beginnt mit der Beschreibung des Sonnenaufgangs von San Giovanni in der Arie „*Ecco il sol, ch' esce dal mare*“, in dem die dunklen Dämonen ausgeschaltet sind.²⁴⁸

Die arkadischen Grundgedanken finden sich nun hauptsächlich in dem Teil wieder, den man mit den Worten „Licht“ oder „Tag“ beschreiben könnte. In diesem zweiten Teil wendet sich alles zum Guten und das Böse, Lucifero, wird verdrängt und besiegt. Wenn man den Inhalt des Oratoriums betrachtet, scheint es verständlich, dass Capeces arkadischer Hintergrund vor allem im zweiten Teil zu Tage tritt.²⁴⁹

Besonders die himmlischen Mächte sind es, die mit der arkadischen Welt verbunden werden. Dies zeigt sich auch in der Arie des Angelo „*Il ciel festeggi/ il suol verdeggi, /Scherzino, ridano/ L' aure con l'onde, /L'erbe coi flos*“.²⁵⁰

In der vierten Szene des zweiten Teils wird von Maria Cleofe ein Regenbogen geschildert. Danach preist Cleofe in ihrer Canzonetta „*Augelletti, ruscelletti*“ neben dem „Herrn“ auch die idyllische Natur.²⁵¹

4.1.6 Zur Struktur des Textes:

Die Versmaße von Capeces *La Resurrezione* sind in den Rezitativen meistens die gewohnten Elf- und Siebensilbler, die Arien jedoch sind von metrischer Vielfalt und beinhalten eine große Bilderfülle.²⁵²

²⁴⁷ Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 25.

²⁴⁸ ebda. S. 25-26.

²⁴⁹ ebda. S. 26.

²⁵⁰ ebda. S. 26.

²⁵¹ ebda. S. 26.

²⁵² ebda. S. 26.

Einige Beispiele dazu: *Luciferos* daktylischer Fünfsilbler „*O voi dell' Erebo*“ steht in der Tradition der Geisterbeschwörung und *Ombra*-Szenen der venezianischen Oper.²⁵³ *Angelos* „*D'amor fu consiglio*“ ist ein Sechssilbler, *Maddalenas* „*Hó un non só che nel cor*“ ein Siebensilbler, *Maddalenas* und *Cleofes* Duett „*Dolci chiodi, amate spine*“ ein Achtsilbler im Stil eines Liebesliedes und *Cleofes* „*Augelletti, ruscelletti*“ ist ein Tanzlied.²⁵⁴

Man sieht, dass schon der metrische Aspekt sehr reichhaltig gestaltet ist.²⁵⁵

Auch der Wortschatz, den *Capece* in seinem Text verwendet, ist durch die Begeisterung der *Arkadier* für die Antike beeinflusst.²⁵⁶ Die Begriffe, die er benutzt, stammen oft aus der griechischen Mythologie.²⁵⁷ Dies war auch in der Oper der Zeit üblich. So verwendet er für die Unterwelt unterschiedliche Worte aus der Sprache der Gelehrten. Darunter befinden sich: „*Porte d' Averno*“, „*Abisso*“, „*Erebo*“, „*Eumenidi*“, „*Inferno*“ oder „*Cocito*“.²⁵⁸

Für die Bezeichnung für Gott verwendet *Capece* häufig das Wort „*Nume*“, welches auch auf einen arkadischen Einfluss schließen lässt.²⁵⁹

Dies ist natürlich eine wichtige und interessante Tatsache für die Verwendung von *Händels* Instrumentation, die sich ebenfalls durch eine große Vielfalt auszeichnet.²⁶⁰

²⁵³ vgl. Silke Leopold: *Händel in London. Die Oper*, in: *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Laaber 1985 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5). S. 98, zitiert nach: Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 26.

²⁵⁴ Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 26.

²⁵⁵ Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 26.

²⁵⁶ ebda. S. 26.

²⁵⁷ ebda. S. 26.

²⁵⁸ ebda. S. 26.

²⁵⁹ ebda. S. 26.

²⁶⁰ ebda. S. 26

4.2 Instrumentation

In diesem Teil des Kapitels wird die Instrumentation in Händels *La Resurrezione* betrachtet. Fragen nach der Besetzung, der Verwendung der einzelnen Instrumente, der Häufigkeit ihres Auftretens und nach Händels Gebrauch von außergewöhnlichen Instrumenten sollen beantwortet werden. Die instrumentale Besetzung in Händels *La Resurrezione* ist eine sehr große. Sie ist von ihrer Größe her zwar kein Einzelfall, aber durchaus eine Seltenheit.²⁶¹ An die 50 Musiker waren an der Aufführung von *La Resurrezione* beteiligt und die Besetzung des Orchesters war folgende: 22-23 Violinen, 4 Violas, 6 Violoncelli, 1 Viola da Gamba, 6 Kontrabässe, 2 Trompeten, 4 Oboen, 2 Blockflöten, 1 Traversflöte und eine in der Partitur nicht verzeichnete Posaune.²⁶² Diese verdoppelte wahrscheinlich die Bassstimme der Trompeten.

Hinzu kommen genaue Vorschriften für die Besetzung der Continuo-Gruppe.

„Aus diesem Vorrat gewinnt Händel eine schier unendliche Fülle an Klangfarben durch solistischen Einsatz und Instrumentenkombinationen. Dass Händel mit dem Orchester manches vorhat, verrät schon die Ouvertüre, die im Grunde ein *Concerto con molti stromenti* ist. Auf diese Achtungszeichen folgt dann ein ganzer Reigen individuell gestalteter und instrumentierter Arien, eine gestalterische Farbigkeit, die schon oft Erwähnung fand.“²⁶³

An dieser Stelle wird beschrieben, welche Instrumente Händel verwendete und vor allem wie er sie einsetzte. Verwendete Händel einige Instrumente besonders häufig oder in einer besondere Art und Weise? Gibt es Auffälligkeiten in der Besetzung des Orchesters und im Einsatz einzelner Instrumente?

In *La Resurrezione* gibt es sowohl Arien, die eine sehr große Besetzung haben, als auch welche mit einer ganz schlichten Basso continuo Instrumentation.²⁶⁴

²⁶¹ Juliane Riepe, Händels *La Resurrezione* – Bemerkungen zum Kontext von Werk und Aufführung, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 46.

²⁶² Terence Best, *La resurrezione: oratorio in due parti*, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, S. VIII.

²⁶³ Melanie Wald, *Verführung zur Konversion – Scarlatti, Händel und das italienische Oratorium um 1700*, in: *Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Mainz u. a. 2010*, S. 120.

²⁶⁴ Wolfgang Katschner, *Händels La Resurrezione – Seminar historische Aufführungspraxis, Studienkurs am Händel-Haus in Halle an der Saale*, 26.-28. September 2012.

4.2.1 Die Instrumente und ihre Verwendung

Die Violinen:

Im Oratorium kommen vier Violinen-Stimmen vor. Händel verwendete in folgenden Sätzen keine Violine:

1. Teil, 2. Szene: Arie Cleofe „Piangete, si, piangete“.
3. Szene: Arie San Giovanni „Quando é parto dell´affetto“.
2. Teil, 2. Szene: Duetto Angelo e Lucifero „Impedirlo sapró“.

In anderen Arien von *La Resurrezione* schreibt Händel kunstvolle Passagen für die Violine, die oft mit den Oboen konzertiert und viele Solopassagen übernimmt.

Die Viola:

Die Viola (oder Viola da Braccio) ist eine Quint unter der Violine gestimmt.²⁶⁵ Händel verwendet sie in keinem seiner Werke, die in Italien entstanden sind als Soloinstrument.²⁶⁶ Unter der Bezeichnung „Violetta“ findet man das Instrument in der Liste der bezahlten Musiker von *La Resurrezione*.²⁶⁷ Das Instrument ist identisch mit der Viola und spielt die Altstimme in Händels Ripieno Gruppe.²⁶⁸ Abgesehen von einer Ausnahme spielt die Viola nie einen tieferen Ton als das c in *La Resurrezione*. Dies ist auch in anderen Werken aus den Jahren 1707 und 1708 zu bemerken.²⁶⁹

Die Viola da Gamba:

Händel verwendet hingegen in *La Resurrezione* die Viola da Gamba sehr häufig. Sie ist ein sechssaitiges Tenorinstrument welches in Quartan um eine Terz im Zentrum gestimmt ist (D-G-c-e-a-d´).²⁷⁰ In manchen Fällen ist die unterste Saite auf C hinunter gestimmt. Ein Beispiel zur Verwendung der Gambe in *La Resurrezione* ist die Arie von San Giovanni „Cosi la

²⁶⁵ Hans Joachim Marx, *The Instrumentation of Handel's Early Italian Works*, in: *Early Music*, Vol. 16, No. 4, Oxford University Press 1988, S. 500.

²⁶⁶ ebda. S. 500.

²⁶⁷ ebda. S. 500.

²⁶⁸ ebda. S. 500.

²⁶⁹ ebda. S. 500.

²⁷⁰ ebda. S. 500.

Tortorella“.²⁷¹ Hier wird die Gambe als Soloinstrument eingesetzt. Begleitet wird sie von einer Traversflöte und einer Theorbe, welche die Bassstimme spielt.²⁷² Händel verwendet die Gambe oft als Bassinstrument in der Concertino Gruppe. So z. B. in der Arie von Maria Maddalena „Per me gia di morire“.²⁷³

Die Viola da Gamba scheint in der Besetzung von römischen Oratorien der Zeit nicht sehr oft auf.²⁷⁴ Die häufige Verwendung des Instruments von Händel scheint die Vermutung zu zulassen, dass er die ausgesprochen virtuoson Passagen für einen ihm bekannten Gambisten aus Halle oder Hamburg komponiert hatte.²⁷⁵ Möglicherweise war Ernst Christian Hesse (1676-1762), ein Schüler von Marin Marais, der Gambist in den Aufführungen.²⁷⁶ Es ist bekannt, dass er im Jahr 1705 Konzerte in Hamburg gegeben hat und im Jahr 1708 nach Italien gereist ist.²⁷⁷ Man vermutet, dass Händel mit Hesse befreundet war oder, dass sie sich zumindest gekannt haben.²⁷⁸

Die Viola da Gamba verwendet Händel nur in zwei seiner Werke, in *La Resurrezione* und in seiner Oper *Giulio Cesare*.²⁷⁹ Hier verwendet Händel die Gambe in Verbindung mit Instrumenten mit sanfter Klangfarbe, um die Musik der Heiligen zu begleiten.²⁸⁰

Die Viola da Gamba wird in folgenden Arien in *La Resurrezione* verwendet:

1. Teil:

Sonata

2. Szene: Accompagnato Cleofe und Maddalena „Notte, notte funesta“.

²⁷¹ Hans Joachim Marx, *The Instrumentation of Handel's Early Italian Works*, in: *Early Music*, Vol. 16, No. 4, Oxford University Press 1988, S. 500.

²⁷² ebda. S. 500.

²⁷³ ebda. S. 500.

²⁷⁴ ebda. S. 500.

²⁷⁵ ebda. S. 500.

²⁷⁶ ebda. S. 500-501.

²⁷⁷ ebda. S. 501.

²⁷⁸ ebda. S. 501.

²⁷⁹ ebda. S. 501.

²⁸⁰ E. Van der Straeten, *Handel's Use of Uncommon Instruments and Combinations*, in: *The Musical Times*, Vol. 67, No. 1001, London 1926, S. 608.

Arie Maddalena „Ferma L´ ali in e sui mei Lumi“.

Arie Cleofe „Paingete, si, piangete“.

3. Szene: Arie Giovanni „Quando é parto dell´ affetto“.

Arie San Giovanni „Cosi la tortorella“.

2. Teil, 3. Szene: Arie Maddalena „Per me già di morire“.

6. Szene: Arie Maddalena Se impassibile, immortale“.

Das Violoncello:

Das Violoncello ist in *La Resurrezione* der Ripieno-Gruppe als Bassinstrument zugeteilt.²⁸¹ In Italien ist dieses Instrument auch als „Violoncino“ bezeichnet worden.²⁸² Es gibt eine ältere Stimmung mit fünf Saiten (C-G-d-a-d´) und eine modernere mit vier Saiten, gestimmt in C-G-d-a.²⁸³ Händel verwendete die neuere Stimmung. Mit der neueren Stimmung und den vier Saiten konnte man alles spielen z. B. schnelle Läufe und Ornamente.²⁸⁴ Händel hat in seinen italienischen Jahren selten ein Solocello in seinen Kompositionen verwendet, allerdings nicht, weil in Rom keine guten Cellisten vorhanden waren. In der für Neapel komponierten Serenade „*Aci, Galatea e Polifemo*“ (HWV 72) findet sich das einzige Beispiel von zwei obligaten Violoncelli.²⁸⁵

Die Celli sind in folgenden Arien dezidiert angegeben:

2. Teil: Introduzione

3. Szene: Arie Maddalena „Per me già di morire“.

5. Szene: Arie San Giovanni „Caro Figlio“.

Coro: „Diasi lode in cielo, in terra“.

Dies sind die einzigen Stücke in denen dezidiert Violoncello in der Besetzungsliste steht, in den übrigen Stücken wird der Bass lediglich mit „Bassi“ bezeichnet.

²⁸¹ Hans Joachim Marx, *The Instrumentation of Handel's Early Italian Works*, in: *Early Music*, Vol. 16, No. 4, Oxford University Press 1988, S. 501.

²⁸² ebda. S. 501.

²⁸³ ebda. S. 501.

²⁸⁴ ebda. S. 501.

²⁸⁵ ebda. S. 501.

Der Kontrabass:

Wenn bei einem Stück ein größeres Orchester benötigt wurde, dann wurde der Bass des vierstimmigen Ensembles durch einen Kontrabass verstärkt. Die Kontrabässe waren 16 Fuß Instrumente, ihr Klang war geprägt von Tiefe und Vitalität.²⁸⁶ Eigentlich ist das Instrument unter dem Namen „Violone“ bekannt, aber in Wirklichkeit ist es ein „Violone grosso“ oder ein Kontrabass.²⁸⁷ Es ist ein sechssaitiges Instrument mit der Stimmung G´-C-F-A-d-g.²⁸⁸ Weiters gab es eine viersaitige Version dieses Instruments mit der Stimmung C´-G´-D-A.²⁸⁹ Barocke Musiker konnten offensichtlich ohne Probleme zwischen verschiedenen Stimmungen wechseln.²⁹⁰ In Händels Kompositionen erscheint der Violone immer als tiefstes Instrument der Ripieno-Gruppe.²⁹¹ Mathesson berichtet, dass der Violone auf Grund seines lauten Brummens und seinem dicken, kraftvollen Ton überall passend war.²⁹² Händel verwendete es nur selten als Soloinstrument. In *La Resurrezione* verwendet er es unter anderem in Maria Maddalenas Lamento Arie „Per me già di morire“. Hier wird die Basslinie von Celli und Bässen gespielt. Die Bässe wurden dafür in eine Soli- und eine Tutti-Gruppe eingeteilt.²⁹³

Der Kontrabas wird in der folgenden Arie verwendet:

2. Teil, 3. Szene: Arie Maddalena „Per me già di morire“.

Die Laute und Theorbe:

Auch eine Erzlaute (Arciliuto) findet sich in der Besetzungsliste von *La Resurrezione*. Da das Instrument einen großen Tonumfang hat, war es nicht nur dazu geeignet den Basso continuo zu spielen, sondern konnte auch als

²⁸⁶ Hans Joachim Marx, The Instrumentation of Handel's Early Italian Works, in: Early Music, Vol. 16, No. 4, Oxford University Press 1988, S. 501.

²⁸⁷ ebda. S. 501.

²⁸⁸ ebda. S. 501.

²⁸⁹ ebda. S. 501.

²⁹⁰ ebda. S. 501.

²⁹¹ ebda. S. 501.

²⁹² ebda. S. 501.

²⁹³ ebda. S. 502.

Soloinstrument eingesetzt werden.²⁹⁴ Die Erzlaute wird in *La Resurrezione* in zwei Arien verwendet.²⁹⁵ Händel schreibt hier die Erzlaute und die Theorbe vor. Beide Instrumente werden für den Generalbass eingesetzt. Eine Arie hat die Tonart Fis-Moll, die zweite die Tonart G-Moll, daraus kann man schließen, dass der Spieler zwei unterschiedlich gestimmte Instrumente besessen hat.²⁹⁶

Die Theorbe ist in folgender Arie in der Besetzung angegeben:

1. Teil, 3. Szene: Arie San Giovanni „Cosi la tortorella“.

Dies ist die einzige Arie, in der die Laute als Soloinstrument eingesetzt wird.

Die Blockflöten:

Die Blockflöten verwendet Händel in *La Resurrezione* häufiger als die Traversflöte.²⁹⁷

Interessant ist, dass Händel Flöten und Oboen vereint, aber keine Fagotte in seinem Orchester verwendet. Die „Flauto dolce“, die Blockflöten, wurden verwendet, um die Violinen zu verdoppeln.²⁹⁸ So wie in der Arie „Ferma l'ali“ oder auch als Soloinstrument mit einer unterstützenden Viola da Gamba, wie im mittleren Abschnitt der gleichen Arie.²⁹⁹

Die Blockflöten verwendet Händel in folgenden Arien:

1. Teil, 2. Szene: Accompagnato: Maddalena und Cleofe „Notte, notte funesta“.

Arie der Maddalena: „Ferma L'Ali in e sui mei Lumi“.

2. Teil, 3. Szene: Arie Maddalena: „Per me già di morire“.

²⁹⁴ Hans Joachim Marx, *The Instrumentation of Handel's Early Italian Works*, in: *Early Music*, Vol. 16, No. 4, Oxford University Press 1988, S. 502.

²⁹⁵ ebda. S. 502.

²⁹⁶ ebda. S. 502.

²⁹⁷ E. Van der Straeten, *Handel's Use of Uncommon Instruments and Combinations*, in: *The Musical Times*, Vol. 67, No. 1001, London 1926, S. 609.

²⁹⁸ Hans Joachim Marx, *The Instrumentation of Handel's Early Italian Works*, in: *Early Music*, Vol. 16, No. 4, Oxford University Press 1988, S. 502.

²⁹⁹ ebda. S. 502.

Die Flöte:

Die „Flauto traverso“, Händel nannte sie „Traversiera“, hat er nur in Arien verwendet, die mit pastoraler Natur zu tun haben.³⁰⁰

In der Arie des San Giovanni ist durch die Traversflöte der Affekt des Lamentos dargestellt, dazu kommt eine Gambe in Altlage und eine Theorbe.³⁰¹ Diese Kombination war, jedenfalls für römische Ohren, eine absolute Neuheit.³⁰²

Die Traversflöte kommt nur in einer einzigen Arie von San Giovanni vor:

1. Teil, 3. Szene: „Cosi la tortorella“.

Die Oboen:

Die Verwendung von Oboen, die von Franzosen in Rom eingeführt wurden, war üblicher als der Gebrauch von Flöten (Traversflöte) und Blockflöten.³⁰³

In der Beschreibung von Georg Muffat, wie die römischen Concerti Grossi zu Zeit von Corelli aufgeführt wurde, erwähnte er das Oboen Ensemble.³⁰⁴ Nach Muffats Meinung wurden die Oboen...

„...empfohlen für die Verwendung in Concertos oder ausgewählten Arien.“³⁰⁵

Die einzelnen Sätze, in denen eine oder zwei Oboen verwendet werden:

1. Teil:

Sonata

1. Szene: Arie Angelo „Disserratevi, o porte d' Averno“.

3. Szene: Arie Cleofe „Naufragando ve per l'onde“.

Arie Maddalena „Ho un non so che nel cor“.

4. Szene: Coro „Il nume vincitor“.

Introduzione Parte Secondo

2. Teil, 2. Szene:

Arie Angelo „Risorga il mondo“.

Arie Maddalena „Per me già di morire“.

³⁰⁰ Hans Joachim Marx, *The Instrumentation of Handel's Early Italian Works*, in: *Early Music*, Vol. 16, No. 4, Oxford University Press 1988, S. 502.

³⁰¹ ebda. S. 502.

³⁰² ebda. S. 502.

³⁰³ ebda. S. 502.

³⁰⁴ ebda. S. 502.

³⁰⁵ ebda. S. 502.

Arie Cleofe „Vedo il Ciel, che piu sereno“.

Arie Maddalena „Del ciglio dolente“.

6. Szene: Arie Maddalena „Se impassibile, immortale“.

Coro: „Diasi lode in cielo, in terra“.

Das Fagott:

Die Fagotte waren ein geeignetes Bassinstrument um die Oboen zu begleiten. In Rom gab es wohl keinen Einheimischen, der es verstand, das Fagott zu spielen.³⁰⁶ Jedenfalls scheint kein Fagottist in der Liste der Musiker auf, die in Ruspolis Orchester gespielt hatten³⁰⁷. Wenn Händel für zwei Oboen komponierte, teilte er die Bassstimme meistens dem Harpsichord oder dem Cello zu.³⁰⁸ Es gibt in Händels italienischen Kompositionen nur zwei Werke in denen er ein Fagott vorgeschrieben hat.³⁰⁹ Eines davon ist die Oper Rodrigo, wo Händel das Fagott in der Pasacaglia der Ouvertüre verwendet.³¹⁰

Das zweite Werk ist *La Resurrezione*, wo er es in der Arie von Angelo „Risorga il mondo“. Es gibt zwar eine Notiz über ein Fagott, jedoch hat bei der Aufführung wahrscheinlich kein Fagott diese Stimme gespielt.³¹¹

In Rom war es, wie bereits erwähnt, üblich, wenn zwei Oboen spielten die Bassstimme von einem Cello oder einem Harpsichord spielen zu lassen.³¹² Möglicherweise hat Händel die Komposition für zwei Oboen, ein Fagott als Bass und ein Streichtrio geplant, doch es gab kein Fagott um den Bass der Oboen zu spielen.³¹³ Nach dem heutigen Forschungsstand nimmt man an, dass das Fagott erst um 1725 eine Rolle in römischen Instrumentalensembles spielte.³¹⁴

³⁰⁶ Hans Joachim Marx, *The Instrumentation of Handel's Early Italian Works*, in: *Early Music*, Vol. 16, No. 4, Oxford University Press 1988, S. 502.

³⁰⁷ ebda. S. 502.

³⁰⁸ ebda. S. 502.

³⁰⁹ ebda. S. 502.

³¹⁰ ebda. S. 502.

³¹¹ ebda. S. 502.

³¹² ebda. S. 502.

³¹³ ebda. S. 502.

³¹⁴ ebda. S. 502.

Das Fagott ist nur in einer einzigen Arie vorgeschrieben, wurde aber, wie oben bereits erwähnt, bei der Aufführung nicht von einem Fagott gespielt.

2. Teil, 2. Szene: Arie Angelo „Risorga il mondo“.

Die Trompete:

Die Verwendung der Trompete in römischen Orchestern steht in Verbindung mit der zeitgenössischen Aufführungspraxis.³¹⁵

Schon im Jahr 1687 beschreibt Perti die Aufführung eines Oratoriums mit den Worten:

„Con concertino, e concerto grosso, all’usanza di Roma“, hinzufügend „ed anch vi é obligata la Tromba“.³¹⁶

Die Trompete verwendete Händel in Italien nur in zwei Werken als Soloinstrument, nämlich in der Jagdkantate und in *La Resurrezione*.³¹⁷

Beide Stücke hat Händel für den Marchese Ruspoli komponiert.

In der Partitur der Oper Agrippina (HWV 6), die Händel für Venedig komponiert hatte, scheinen zwei Trompeten mit dazugehörigen Pauken auf.³¹⁸

1. Teil: Sonata

1. Szene: Arie Angelo „Disseratevi, o porte d’Averno“.

2. Teil: Introduzione

4. Szene: Arie Cleofe „Vedo il Ciel, che piú sereno“.

Coro am Ende des zweiten Teils: „Diasi lode in cielo , in terra“.

Die Posaune:

In keiner der Partituren, die Händel in seiner italienischen Zeit angefertigt hat, gibt es eine komponierte Stimme für eine Posaune.³¹⁹ Doch weiß man, dass bei den Aufführungen von *La Resurrezione* ein Posaunist mitgespielt hat.³²⁰

³¹⁵ Hans Joachim Marx, *The Instrumentation of Handel's Early Italian Works*, in: *Early Music*, Vol. 16, No. 4, Oxford University Press 1988, S. 502.

³¹⁶ ebda. S. 502.

³¹⁷ ebda. S. 502.

³¹⁸ ebda. S. 502.

³¹⁹ ebda. S. 502.

³²⁰ ebda. S. 502.

In den Ruspoli-Dokumenten scheint ein Posaunist in der Rechnung für die Aufführungen von *La Resurrezione* auf.³²¹ Wahrscheinlich hat die Posaune in den Tutti-Stellen die Basslinie der Trompeten gespielt.³²² Die Besetzung eines Werks mit einer einzigen Posaune ist in den Kompositionen der Zeit üblich.³²³

Die folgenden Sätze haben eine Posaunenstimme, die der Herausgeber der Partitur von *La Resurrezione* nach dem Grundsatz eingerichtet hat, dass die Posaune den Bass verstärkt, wenn die Trompeten spielen.³²⁴

1. Teil: Sonata

1. Szene: Arie Angelo „Disserratevi, o porte d’Averno“.

2. Teil: Introduzione.

4. Szene: Arie Cleofe „Vedo il Ciel, che piu sereno“.

6. Szene: Coro „Diasi lode in cielo, in terra“.

Nikolaus Harnoncourt verwendet auf Grund von mir unbekanntem Aufzeichnungen in seiner Interpretation die Posaune als Begleitinstrument in allen Arien und Rezitativen von *Lucifero*, obwohl diese nicht mit Trompeten, sondern ausschließlich mit Streichinstrumenten besetzt sind. In einem Gespräch mit dem Herausgeber von *La Resurrezione*, Terence Best, stellte sich heraus, dass Nikolaus Harnoncourt keine Quellen als Grundlage für seine Interpretation hatte, sondern es einfach seine persönliche Idee war, die Posaune als Begleitinstrument von *Lucifero* zu verwenden.³²⁵ Wolfgang Katschner, der Leiter der Berliner Lauten Company, verzichtet in seiner Interpretation des Oratoriums auf die Verwendung einer Posaune.³²⁶

³²¹ Terence Best, *La resurrezione: oratorio in due parti*, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. XII.

³²² Terence Best, Editionsseminar zu *La Resurrezione*, Studienkurs am Händel-Haus in Halle an der Saale, 26.-28. September 2012.

³²³ Terence Best, *La resurrezione: oratorio in due parti*, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. XII.

³²⁴ ebda. S. XII.

³²⁵ Terence Best, Editionsseminar zu *La Resurrezione*, Studienkurs am Händel-Haus in Halle an der Saale, 26.-28. September 2012.

³²⁶ Wolfgang Katschner, *Händels La Resurrezione – Seminar historische Aufführungspraxis*, Studienkurs am Händel-Haus in Halle an der Saale, 26.-28. September 2012.

Das Tasteninstrument:

Händel verwendete in keinem seiner italienischen Oratorien, weder in *Il trionfo del Tempo* noch in *La Resurrezione*, eine Orgel. Für *Il trionfo del Tempo* hat Händel eine Orgelstimme komponiert, jedoch ist nicht klar, ob er diese auch auf einer Orgel aufgeführt hat.³²⁷ In der Partitur gibt es Aufzeichnungen, wie „senza cembalo“ und „con cembalo“³²⁸, die auf eine Mitwirkung eines Cembalos bei der Aufführung hinweisen und somit eine Orgel fast ausschließen können.³²⁹ Alle großen Vokalwerke, die Händel in seiner römischen Zeit komponiert hat, benötigen nur ein Cembalo. In manchen Werken sind jedoch zwei Tasteninstrumente (Cembali) vorgeschrieben. Wie in seiner Oper *Rodrigo* und in *La Resurrezione*.³³⁰ In der Arie „Naufragando vá per l'onde“ in *La Resurrezione* werden die Tutti-Stellen angeblich „con cembali“ gespielt.³³¹ Es könnte sich jedoch möglicherweise um einen „Ausrutscher“ mit dem Stift handeln, weil Händel am Anfang der Arie nur ein Harpsichord angeführt hat.³³² Auch zeigt sich dies durch die Anmerkung „Violoncelli senza cembalo e contrabassi“³³³ und dadurch, dass in Ruspolis Aufzeichnungen nur ein Cembalo aufscheint.³³⁴ Es scheint so, als wären die Generalbässe von Händels römischen Werken nur von einem einzigen Cembalo gespielt worden. Es war ein „cimbalo muto“³³⁵ vorgeschrieben wenn ein Stück gespielt wurde, das ein Fis oder Gis in der untersten Oktave benötigte.³³⁶ Unwahrscheinlich ist jedoch, dass Händel so ein Instrument außerhalb des Palastes von Kardinal Ottoboni zur Verfügung

³²⁷ Hans Joachim Marx, *The Instrumentation of Handel's Early Italian Works*, in: *Early Music*, Vol. 16, No. 4, Oxford University Press 1988, S. 504.

³²⁸ ebda. S. 504.

³²⁹ ebda. S. 504.

³³⁰ ebda. S. 504.

³³¹ Terence Best, Editionsseminar zu *La Resurrezione*, Studienkurs am Händel-Haus in Halle an der Saale, 26.-28. September 2012.

³³² Terence Best, Editionsseminar zu *La Resurrezione*, Studienkurs am Händel-Haus in Halle an der Saale, 26.-28. September 2012.

³³³ Hans Joachim Marx, *The Instrumentation of Handel's Early Italian Works*, in: *Early Music*, Vol. 16, No. 4, Oxford University Press 1988, S. 504.

³³⁴ ebda. S. 504.

³³⁵ ebda. S. 504.

³³⁶ ebda. S. 504.

hatte.³³⁷ Möglich ist, dass die Sätze, in denen Noten wie Cis, Dis, Fis und Gis vorkommen, ohne das Cembalo gespielt wurden oder eine Oktav höher.³³⁸ So z. B. in der Arie in Es von San Giovanni „Quando é parto“ in *La Resurrezione*.³³⁹ Diese Arie wurde auf Grund ihrer tiefen Töne, Es, Fis und As, ohne Cembalo gespielt.³⁴⁰ Händel wusste bestimmt um die Probleme des Cembalos und teilte diese Partien dem Cello oder der Gambe zu.³⁴¹

Das Cembalo ist in folgenden Arien nicht verwendet:

1. Teil, 2. Szene: Accompagnato Cleofe und Maddalena „Notte, notte funesta“.

Arie Maddalena „Ferma L'Alì in e sui Lumi“.

In folgenden Arien ist ein Cembalo in der Besetzung vorgeschrieben.

1. Teil, 3. Szene: „Quando é parto dell'affetto“.

2. Teil, 3. Szene: Arie Maddalena „Per me già di morire“.

5. Szene: Arie San Giovanni „Caro Figlio“.

In allen anderen Stücken des Oratoriums ist die Bassstimme nur mit „Bassi“ bezeichnet, die auch vom Cembalo ausgeführt werden.

4.2.2 Allgemeines zur Instrumentation:

Wie man sieht, stimmt die Instrumentation von Händels frühen Werken und vor allem von *La Resurrezione* nicht immer mit der römischen Tradition überein.³⁴² Selten macht Händel Gebrauch von Corellis Praxis, das Streich-Ensemble in eine dreistimmige Concertino und eine vierstimmige Ripieno-Gruppe zu teilen.³⁴³ Nie ist es bei ihm ein kompositorischer Grundsatz, dass die Ripieno-Gruppe bestimmte Concertino-Stellen verdoppelt ohne eine eigene Funktion zu haben, im Gegenteil, Händel bevorzugt ein größeres

³³⁷ Hans Joachim Marx, *The Instrumentation of Handel's Early Italian Works*, in: *Early Music*, Vol. 16, No. 4, Oxford University Press 1988, S. 504.

³³⁸ ebda. S. 504.

³³⁹ ebda. S. 504.

³⁴⁰ ebda. S. 504.

³⁴¹ ebda. S. 504.

³⁴² ebda. S. 504.

³⁴³ ebda. S. 504.

Streich-Ensemble, dem er verschiedene Soloinstrumente gegenüberstellt.³⁴⁴ Nämlich Blockflöten, Traversflöten, Oboen, Trompeten, Violinen, Viola da Gamba, Cello, Theorbe und Cembalo.³⁴⁵ Händel verwendet die Soloinstrumente nicht nur zur Darstellung von gegensätzlichen Klängen, viel mehr liegt dem zu Grunde. Händel teilt jedem Instrument eine spezielle Funktion in einer bestimmten Arie oder Accompagnato-Passage zu.³⁴⁶ Dies erreicht er durch die Verwendung des einzigartigen Klangs des jeweiligen Instruments, um den Affekt, der den Text unterlegt, zu charakterisieren.³⁴⁷ Händel macht jedoch häufig in seinen Werken davon Gebrauch, was zur damaligen Zeit als neueste Erfindung galt, nämlich, die Violinen in drei verschiedene Stimmen zu teilen.³⁴⁸

Händels kompositorische Vorstellung war immer angeregt von der Situation, die durch das Libretto hergestellt wurde.³⁴⁹ Seine musikalischen Absichten sind so präzise, wie er die Gefühle der einzelnen Person herausformt, dass sie vom Zuhörer sofort begriffen werden können.³⁵⁰ Tatsächlich dient Händels Instrumentation dazu, Affekte in einer Weise darzustellen, die den Römern nicht nur neu war. Händel war bemüht, instrumentale Klänge bewusst in den kompositorischen Prozess einzubeziehen.³⁵¹ Dies zeigt sich auch an der großen Zahl von Ausdruckszeichen. Sie reichen von „violini sordi“ und „oboe sordo“ zu „pizzicato“, „staccato“ und vielen dynamischen Angaben.³⁵² Bei seiner Angabe von dynamischen Zeichen ist es auffällig, dass er differenzierte Grade der Klangstärke verwendet, die den normalen römischen Soli-Tutti Kontrast übersteigen.³⁵³ Händels dynamische Angaben

³⁴⁴ Hans Joachim Marx, *The Instrumentation of Handel's Early Italian Works*, in: *Early Music*, Vol. 16, No. 4, Oxford University Press 1988, S. 504.

³⁴⁵ ebda. S. 504.

³⁴⁶ ebda. S. 504.

³⁴⁷ ebda. S. 504-505.

³⁴⁸ E. Van der Straeten, *Handel's Use of Uncommon Instruments and Combinations*, in: *The Musical Times*, Vol. 67, No. 1001, London 1926, S. 607.

³⁴⁹ Hans Joachim Marx, *The Instrumentation of Handel's Early Italian Works*, in: *Early Music*, Vol. 16, No. 4, Oxford University Press 1988, S. 505.

³⁵⁰ ebda. S. 505.

³⁵¹ ebda. S. 505.

³⁵² ebda. S. 505.

³⁵³ ebda. S. 505.

reichen von „ppp“ bis zu „ff“. Die Anfänge der modernen Instrumentierung bestehen aus einer Art von Schichtung in der Musik.³⁵⁴ Händel erreicht diese Effekte durch Hinzufügen und Auslassen von bestimmten Instrumenten.³⁵⁵ Dadurch wird die melodische Linie verstärkt oder abgeschwächt.³⁵⁶ Ein gutes Beispiel dafür findet man in der Arie „Naufragando vâ per l’onde“ von Maria Cleofe in *La Resurrezione*. Hier wird eine Welle (onde) durch fließende Sechzehntel dargestellt.³⁵⁷ Händel lässt die Welle in den Celli beginnen, fügt einen Takt später das Cembalo hinzu und zwei Takte später die Kontrabässe.³⁵⁸ So erschafft er das Bild der „sterbenden Wellen“, in dem sie im pianissimo enden.³⁵⁹

Händel widmet nicht jedem, seiner in Italien entstandenen Werken, in der Art und Weise die gleiche Aufmerksamkeit und Klangfülle wie in *La Resurrezione*.³⁶⁰ In seinen Werken wird jedoch deutlich, dass er die Instrumentation als einen neuen und entscheidenden Teil des kompositorischen Prozesses betrachtet.³⁶¹

Händel hat für jede einzelne Arie ein eigenes Klangbild gesucht und jede Arie hat nach ihrem jeweiligen Text ihren eigenen Klang bekommen.³⁶² Durch den individuellen Klang der Instrumente wird der Inhalt der Arie dargestellt.³⁶³ Händel gestaltet den Klang der Arien nach ihrem textlichen Inhalt und nicht für die jeweilige Person.³⁶⁴ Dies zeigt sich auch daran, dass

³⁵⁴ Hans Joachim Marx, *The Instrumentation of Handel's Early Italian Works*, in: *Early Music*, Vol. 16, No. 4, Oxford University Press 1988, S. 505.

³⁵⁵ ebda. S. 505.

³⁵⁶ ebda. S. 505.

³⁵⁷ ebda. S. 505.

³⁵⁸ ebda. S. 505.

³⁵⁹ ebda. S. 505.

³⁶⁰ ebda. S. 505.

³⁶¹ ebda. S. 505.

³⁶² Wolfgang Katschner, *Händels La Resurrezione – Seminar historische Aufführungspraxis, Studienkurs am Händel-Haus in Halle an der Saale, 26.-28. September 2012*.

³⁶³ ebda.

³⁶⁴ ebda.

Händel für jede Arie eine andere Kombination von Instrumenten verwendet.³⁶⁵

Händel hat versucht, seine Klangvorstellungen für die einzelnen Arien zu realisieren.³⁶⁶ Die Arien der einzelnen Personen sind sehr unterschiedlich vertont. Nicht nur auf Grund ihrer instrumentalen Besetzung, auch durch ihre musikalische Gestaltung.³⁶⁷

4.3 Die musikalische Gestaltung in Händels *La Resurrezione*

„Statt dessen bemühte sich Händel offenbar vor allem um die visuelle (und bisweilen auch auditive) Imaginationsmacht seiner Musik – in der *Resurrezione* ist das, auch dank eines metaphernreichen Librettos und starker Szenerien, vielleicht noch ausgeprägter, als im *Trionfo* –, um ein Prägnanz der Melodienerfindung und – wohl mit am wichtigsten – um eine ausnehmend farbige und abwechslungsreiche Instrumentierung.“³⁶⁸

Händel versuchte vor allem die optische Vorstellungskraft seiner Musik genauestens auszuarbeiten. In *La Resurrezione* hatte er ein Libretto zu seiner Verfügung, in dem ihm dies noch besser gelang, als in seinem ersten Oratorium *Il Trionfo*. Zusätzlich dazu versuchte er klare Melodien zu komponieren und die einzelnen Klangfarben der Instrumente gezielt einzusetzen.

Händel wollte jedoch keine formale Gestaltung verwenden, die über Rezitativ und Arie hinausging, verwenden.³⁶⁹ Der Schwerpunkt liegt bei Händel eindeutig auf den Arien, diese gestaltet er um einiges umfangreicher, als z. B. Scarlatti.³⁷⁰ Händel ging es nicht darum, die Formen des Oratoriums neu zu erfinden. Vor allem war er bemüht, den Ausdruck und das Drama in den Arien möglichst authentisch und mitreißend darzustellen.³⁷¹

³⁶⁵ Wolfgang Katschner, Händels *La Resurrezione* – Seminar historische Aufführungspraxis, Studienkurs am Händel-Haus in Halle an der Saale, 26.-28. September 2012.

³⁶⁶ ebda.

³⁶⁷ ebda.

³⁶⁸ Melanie Wald, Verführung zur Konversion – Scarlatti, Händel und das italienische Oratorium um 1700, in: Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Mainz u. a. 2010, S. 119-120.

³⁶⁹ ebda. S. 120.

³⁷⁰ ebda. S. 120.

³⁷¹ ebda. S. 120.

Die meisten seiner Arien sind in Da-Capo-Form gestaltet, allerdings schöpft Händel auch hier schon alle Gestaltungsmöglichkeiten aus.

Die Relation von A- und B-Teil ist immer eine andere und auch die Ritornelle gestaltet Händel nie in gleicher Weise.³⁷²

In *La Resurrezione* ist nahezu das ganze Drama opernhafte realisiert.³⁷³ Dies geschieht nicht in den eher oberflächlichen Chören, sondern vor allem in den Arien.³⁷⁴ In der damaligen Zeit gab es jedoch kaum einen Unterschied zwischen der Gattung Oper und Oratorium, was die Bestandteile und die Techniken betrifft.³⁷⁵ Die Arien sind nicht nur fast alle in der Da-Capo-Form angelegt, sondern sie verwenden auch einige sehr alte und besondere Opernkonventionen ihre Art betreffend.³⁷⁶

In *La Resurrezione* sind folgende Arien-Typen vertreten: eine Schlaf-Arie oder ein Schlaflied von Maddalena „Ferma l’ali“,³⁷⁷ zwei Lamentos (Wehklagen), das erste von Cleofe „Piangete, si piangete“ im ersten Teil und Maria Maddalenas „Per me già di morire“ in Teil zwei.³⁷⁸ Eine Anrufung oder Beschwörung der Unterwelt von Luzifer in seiner Arie „O voi dell’Erebo“ und ein Liebesduett von Maria Maddalena und Maria Cleofe „Dolci chiodi, amate spine“,³⁷⁹ eine Wutarie von Lucifero „Per celare il nuovo scorno“ und ein Liebeslied von Maria Maddalena „Ho un non so che nel cor“.³⁸⁰

Dieses Liebeslied schöpft die doppeldeutige Mischung von geistlichem und weltlichem, das traditionell für die Repräsentation der reuigen Heiligen steht,

³⁷² Melanie Wald, Verführung zur Konversion – Scarlatti, Händel und das italienische Oratorium um 1700, in: Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Mainz u. a. 2010, S. 120.

³⁷³ Ellen Rosand, Handel paints the Resurrection, in: Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 13.

³⁷⁴ ebda. S. 13.

³⁷⁵ Michael Zywiets, Händels Charakterisierungskunst in *La Resurrezione*, in: Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 61.

³⁷⁶ Ellen Rosand, Handel paints the Resurrection, in: Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 13.

³⁷⁷ ebda. S. 13.

³⁷⁸ ebda. S. 13.

³⁷⁹ ebda. S. 13.

³⁸⁰ ebda. S. 13.

komplett aus.³⁸¹ In dem Fall ist es eine gefallende Frau, die von Christus zur Gnade erhoben wird.³⁸² So eine Überschneidung von geistlichem und weltlichem ist genau das, was im Oratorium zugelassen ist, um die sinnlichen Erwartungen des Publikums während der Fastenzeit zufrieden zu stellen.³⁸³

Das Publikum der damaligen Zeit verlangte auf Grund des Fehlens von Opernaufführungen auch vom Oratorium eine „sinnliche“ Erfahrung.³⁸⁴ Außerdem war es auf religiöser Ebene gewünscht, die Menschen durch solche Inhalte zu fesseln.³⁸⁵

Einige der Arien sind sogenannte Abgangsarien, weil sie das Ende einer Szene bilden, dies ist ein weiteres opernhafte Element.³⁸⁶ Da das Werk jedoch nicht szenisch aufgeführt wurde, ging natürlich niemand von der Bühne ab.³⁸⁷

Das Opernhafteste an *La Resurrezione* ist wohl der Aspekt, dass die Charaktere durch ihre Arien zum Leben erweckt werden.³⁸⁸ Text und Musik verbinden sich und können dadurch die Leidenschaft des biblischen Geschehens abbilden und dies mit einer vorbedachten Eindringlichkeit, der den Zuhörer als Teilhabenden an der Handlung fesselt.³⁸⁹

Der auffallendste Aspekt der Partitur ist nicht die Charakterisierung als solche, obwohl diese sicherlich davon begünstigt wird.³⁹⁰ Es ist die Art, wie Händel die Emotionen des Textes schildert. Er erreicht dies unter Verwendung aller ihm zur Verfügung stehenden Ressourcen, um ein Werk zu schaffen, das abwechslungsreich und ausdrucksstark ist.³⁹¹

³⁸¹ Ellen Rosand, *Handel paints the Resurrection*, in: *Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow*, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 13.

³⁸² ebda. S. 13.

³⁸³ ebda. S. 13.

³⁸⁴ ebda. S. 13.

³⁸⁵ ebda. S. 13.

³⁸⁶ ebda. S. 13.

³⁸⁷ ebda. S. 13.

³⁸⁸ ebda. S. 13.

³⁸⁹ ebda. S. 13.

³⁹⁰ ebda. S. 19.

³⁹¹ ebda. S. 19.

Alle musikalischen Entscheidungen von Händel, die Form, Stil und Orchestrierung betreffen, sind von der Vielfalt der Struktur und dem Reichtum der Bildsprache des Librettos inspiriert.³⁹² Schon das Libretto von Capece ist äußerst vielschichtig gestaltet und er hatte sich auch hier schon bemüht, eine große Vielfalt bereit zustellen.³⁹³ Dies griff Händel in seiner Vertonung auf.

Ein Großteil der 20 Arien von *La Resurrezione* sind Da-Capo-Arien. Dies würde man auch in jedem anderen Vokalwerk der Zeit egal, ob Oper, Kantate oder Oratorium, erwarten.³⁹⁴ Jedoch ist Händels Umgang damit komplett unerwartet.³⁹⁵ Das Werk liefert ein wahrhaftiges Handbuch an formalen Möglichkeiten für die Da-Capo-Arie.³⁹⁶ Das Verhältnis zwischen A- und B-Teil ist selten in mehreren Arien dasselbe.³⁹⁷ Die zwei Teile können vom musikalischen Material her gleich sein oder ganz unterschiedlich. Dieser Aspekt ist abhängig von den Bedürfnissen des Dramas oder der zentralen Emotion des Textes.³⁹⁸ Der A-Teil kann länger sein als der B-Teil oder kürzer, aber auch gleichlang in Länge und Bedeutung. Beide Teile können von instrumentalen Ritornellen eingeleitet werden oder aber auch nur der A-Teil. Eine Arie kann aber auch ganz ohne instrumentale Ritornelle gestaltet sein. Solch ein Entschluss ist für die Wirkung jeder Arie von großer Bedeutung.³⁹⁹

³⁹² Ellen Rosand, Handel paints the Resurrection, in: *Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow*, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 19-20.

³⁹³ ebda. S. 20.

³⁹⁴ ebda. S. 20.

³⁹⁵ ebda. S. 20.

³⁹⁶ ebda. S. 20.

³⁹⁷ ebda. S. 20.

³⁹⁸ ebda. S. 20.

³⁹⁹ ebda. S. 20.

Die Form der Arien ist also durchaus unterschiedlich und abwechslungsreich.

Interessanter als die Form der Arien und noch unterschiedlicher, ist ihre instrumentale Besetzung. Händel schöpft alle orchestralen Ressourcen, die er zu seiner Verfügung hat, aus. Dies erreicht er mit Raffinesse, Geschicklichkeit und Sorgfalt.⁴⁰⁰

4.4 Verwendung der Instrumente

Das Orchester ist Händels führendes Werkzeug in der Kommunikation des textlichen Dramas und der Bildsprache.⁴⁰¹

Er setzt die einzelnen Instrumente nicht nur sehr gezielt in einzelnen Arien ein, sondern er ist auch sehr sparsam mit der Verwendung des gesamten Orchesters.⁴⁰² Das gesamte Orchester bedeutet, alle Instrumente inklusive der Trompeten.⁴⁰³ Das gesamte Orchester verwendet Händel nur in drei Sätzen mit speziellen dramatischen Bestandteilen. Der Anfang des Engels „Disserratevi, o porte d’Averno!“ („Öffnet euch, ihr Tore des Avernus!“) mit seiner Kampfansage an die Hölle, Cleofes Feier des Lichts „Vedo il Ciel, che piú sereno“ („Ich sehe, wie der Himmel sich erhellt“), welche der Niederlage von Lucifero folgt, und im Chorfinale „Diasi lode in cielo in terra“ („Himmel und Erde mögen ihn preisen“).⁴⁰⁴

Händel ist auch sehr kritisch in seiner Verwendung von bestimmten instrumentalen Farben.⁴⁰⁵ Die Blockflöten und die Traversflöte werden von ihm nur in vier Sätzen eingesetzt. Diese stehen meist in Verbindung mit pastoralen Symbolen.⁴⁰⁶

Die Vielfalt des Orchesters ist eines der „Wunder der Partitur“.⁴⁰⁷

⁴⁰⁰ Ellen Rosand, Handel paints the Resurrection, in: Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 20.

⁴⁰¹ ebda. S. 20.

⁴⁰² ebda. S. 20.

⁴⁰³ ebda. S. 20.

⁴⁰⁴ ebda. S. 20.

⁴⁰⁵ ebda. S. 20.

⁴⁰⁶ ebda. S. 20.

⁴⁰⁷ ebda. S. 20.

Hoch übertrifft das Orchester von *La Resurrezione*, was seine Größe und Vielfalt angeht, jedes Orchester eines Opernhauses der Zeit.⁴⁰⁸ Man kann sagen, dass keine zwei Arien und Accompagnati in *La Resurrezione* die gleiche instrumentale Zusammenstellung besitzen.⁴⁰⁹ Dies ist jedoch nicht die einzige Besonderheit von Händels Instrumentation. Er findet auch einen Weg, die einzelnen Instrumente in jeder Arie auf eine andere Art und Weise zu verwenden.⁴¹⁰ Die Klangfarbe der einzelnen Instrumente nutzt Händel nicht nur für die Charakterisierung und Darstellung einzelner Stimmungen und Affekte, sondern sie sind ein akustisches Zeichen am Anfang jeder Arie.⁴¹¹ Dadurch wird die Eigenart und Besonderheit der nachfolgenden Szene dargestellt.⁴¹² Auch die Besetzung jeder Arie ist unterschiedlich. In *La Resurrezione* sind Arien mit kunstvoll durchdachten, obligaten Solopartien, andere haben eine vollstimmige, orchestrale Besetzung, welche die Einleitung und die Zwischenspiele zwischen den Vokalen Teilen bestreiten.⁴¹³ Manche Arien werden nur vom Basso Continuo, andere von den Streichern unisono begleitet. Händel erreicht dadurch den Effekt, dass die Arien einen fast unbegleiteten Charakter haben.⁴¹⁴ Händel wählt die Instrumentation der einzelnen Arien nach dem Bild, der durch den Text vermittelt wird, aus.⁴¹⁵ Händel will mit seinen Entscheidungen, die Instrumentation betreffend, dem Libretto von Capece nachkommen.⁴¹⁶

⁴⁰⁸ Ellen Rosand, *Handel paints the Resurrection*, in: *Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow*, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 20.

⁴⁰⁹ Michael Zywietz, *Händels Charakterisierungskunst in La Resurrezione*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 60.

⁴¹⁰ Ellen Rosand, *Handel paints the Resurrection*, in: *Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow*, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 21.

⁴¹¹ ebda. S. 21.

⁴¹² Michael Zywietz, *Händels Charakterisierungskunst in La Resurrezione*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 60.

⁴¹³ Ellen Rosand, *Handel paints the Resurrection*, in: *Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow*, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 21.

⁴¹⁴ ebda. S. 21.

⁴¹⁵ ebda. S. 21.

⁴¹⁶ ebda. S. 21.

Ihm ist es sehr wichtig, die Handlung und die Gefühle der einzelnen Arien zu repräsentieren.⁴¹⁷

In *La Resurrezione* sind zwei Gleichnis-Arien vorhanden:⁴¹⁸ die Arie der Maria Cleofe „Naufragando va per l'onde“⁴¹⁹ und San Giovannis „Cosi la tortorella“⁴²⁰. Diese beiden Arien sind bemerkenswert für die Klarheit und Lebendigkeit ihrer Bildsprache.⁴²¹ Auch wenn der emotionale Ausdruck nicht unmittelbar stattfindet, reproduziert Händel die Gefühle, die in den Gleichnissen aufgehen.⁴²² In *La Resurrezione* ist die Musik nicht nur dazu da um Gefühle zu rekonstruieren, sie gestaltet optische Bilder, Kulissen, Beleuchtung und sogar Handlung.⁴²³ Dies sind Elemente von Dramen, die nicht in der repräsentativen Ambition der Gattung Oratorium vorhanden zu sein scheinen.⁴²⁴

Händel beschreibt, zusätzlich zu den Gesten, auch Veränderungen des Schauplatzes auf der Bühne. Luciferos stürmisch, kraftvoll, furchterregende Arie „O voi dell' Erebo“ bildet das Ende der ersten allegorischen Szene und ist im Wesentlichen eine Abgangsarie.⁴²⁵ Ihr folgt ein Wechsel des Schauplatzes zu den weltlichen Bereichen der menschlichen Charaktere. Hier erklingen zum ersten Mal die Holzblasinstrumente in diesem Stück.⁴²⁶ Den starken Kontrast in der Besetzung, mit dem Schwerpunkt auf den Blockflöten, erklärt wahrscheinlich die Veränderung des Gerichtsstands.⁴²⁷ Händel schöpft alle Möglichkeiten der musikalischen Gestaltung aus und schafft ein opernhafes, faszinierendes, dramatisches Oratorium.

⁴¹⁷ Ellen Rosand, *Handel paints the Resurrection*, in: *Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow*, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 21.

⁴¹⁸ ebda. S. 21.

⁴¹⁹ ebda. S. 21.

⁴²⁰ ebda. S. 29.

⁴²¹ ebda. S. 34.

⁴²² ebda. S. 34.

⁴²³ ebda. S. 34.

⁴²⁴ ebda. S. 34.

⁴²⁵ ebda. S. 46.

⁴²⁶ ebda. S. 46.

⁴²⁷ ebda. S. 46.

5. Die Analyse der Sonata, der Arien, der Introduzione des zweiten Teils und der Chöre

5.1 Sonata

Die Sonata am Anfang des Oratoriums ist mit den Instrumenten Oboe I+II, Trompete I+II, Posaune, Violine I+II+III, Viola, Viola da Gamba und Bassi besetzt. Sie ist wie ein Concerto-Grosso-Satz gestaltet.⁴²⁸ Für die Sonata von *La Resurrezione* hat Händel die Ouvertüre aus seinem Oratorium *Il Trionfo*, aus dem Jahr 1707, entnommen.⁴²⁹ Diese hat er in anderer Form gestaltet und instrumental besetzt.⁴³⁰ Die Oboe I beginnt die Sonata im „Forte“ mit einer aufsteigenden Linie in Achtelnoten, in Takt 3 gehen diese in einen Sechzehntellauf über. In Takt 4 setzt auch die Oboe II ein und spielt das gleiche Motiv auf anderer Tonstufe. In Takt 7 kommen die Streichinstrumente dazu und verdoppeln die Oboen. Violine und Oboe II werden hier teilweise von Violine und Oboe I imitiert. In Takt 11 setzen die Bassinstrumente und die Posaune ein. Auch die Posaune übernimmt an dieser Stelle die Motive der Oboen und Violinen. Zwei Takte später, in Takt 13, setzen erstmals die Trompeten ein. In Takt 16 ist der erste Abschnitt zu Ende. Hier beginnt die Violine I ein Solo zu spielen, dass aus einem Sechzehntellauf besteht. Dieses wird einen Takt später von der Viola da Gamba imitiert. In Takt 18 spielt erneut die Violine I ein Solo. Ab Takt 19 spielen Violine I und Viola da Gamba gleichzeitig wilde Sechzehntelläufe. Von Takt 22 bis in die Mitte von Takt 24 spielen alle Instrumente. In Takt 24 setzt erneut die Violine I mit einem Solo ein und wird auch hier von der Viola da Gamba imitiert. Der weitere Verlauf der Sonata besteht aus, sich abwechselnden, Solo- und Tutti-Stellen. Als Soloinstrumente treten vor allem die Violinen, die Viola da Gamba und die Oboen in Erscheinung. Ihre Partien bestehen aus konzertierenden und sich imitierenden Elementen. Die Solo-Stellen werden immer wieder durch ein Tutti des gesamten Orchesters unterbrochen.

⁴²⁸ Dieter Gutknecht, *Vokale Aufführungspraxis: Sängereische Verzierungs-kunst und Virtuosität in Georg Friedrich Händels La Resurrezione (1708)* in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 68.*

⁴²⁹ Hans Joachim Marx, *La Resurrezione di Nostro Signor Gesù Cristo (HWV 47)*, in: *Händels Oratorien, Oden und Serenaten, Göttingen 1998, S. 182.*

⁴³⁰ ebda. S. 182

Der erste Teil der Sonata ist äußerst prunkvoll und virtuos gestaltet. In Takt 60 endet der dieser Teil der Sonata. Als Tempoangabe ist hier „Adagio“ vorgeschrieben. Der zweite Teil der Sonata beginnt mit einem Septakkord der Streicher, Oboen und Bassinstrumente, der als Viertelnote auf den ersten Schlag des 4/4 Taktes gespielt wird. Der Klang dieses Akkordes ist sehr offen und frei, er lässt die Zuhörer aufhorchen und hinhören, was nun folgt. Im weiteren Verlauf spielen die Streich- und Bassinstrumente immer eine Viertelnote auf den ersten Schlag des Taktes, während die Oboe I eine lyrische, liebevolle Melodie darüber spielt. Der Prunk und die stürmische Art des ersten Teils sind verschwunden.

Der zweite Teil ist durchgehend ruhig und melodios gestaltet. Die Sonata endet mit einem D-Dur Akkord in Takt 78. Daran schließt direkt die erste Arie von Angelo „Disserratevi, o porte d´Averno!“ an.

5.2 Erster Teil, erste Szene: Angelo und Lucifero

Am Höllentor

Schauplatz sind die Tore der Hölle während dem Morgengrauen des Karntags. In der Szene werden die Nummern 1-6 vorgetragen: Inhalt dieser Szene ist das Aufeinandertreffen von Angelo, einem Engel und Lucifero, dem Teufel. Der Engel reißt das Höllentor mit Gewalt auf, dadurch kommt gleißendes Licht hinein, was Lucifero natürlich erheblich stört. Diese Szene zeichnet sich durch die Verwendung von vielen Instrumenten aus, vor allem in der ersten Arie des Angelo.

1. Aria: Angelo

„Disserratevi, o porte d´Averno!“ („Öffnet euch, ihr Tore des Avernus“) ist die erste Arie von Angelo und gleichzeitig auch die erste Arie des Oratoriums.

Die Arie ist mit den Instrumenten Oboe I+II, Trompete I+II, Posaune, Violine I+II, Viola und Bassi, welche von einem Cembalo und einem Violoncello ausgeführt werden, besetzt. Die Besetzung ist eine ausgesprochen große, wahrscheinlich auch dadurch bedingt, dass die Arie direkt an die Anfangs-sonata anschließt und teilweise deren Charakter und Instrumentation übernimmt.

Die erste Arie ist eine der schönsten und kunstvollsten des ganzen Stücks und sie kommt gleich am Anfang. Sie ist eine Bravour-Arie mit vielen Koloraturen.⁴³¹ So eine Arie hat ihren Platz meistens am Ende eines Werks.⁴³² Sie stellt eine große Herausforderung für den Sänger dar. Diese Arie fordert vom Interpreten allergrößtes und virtuoses Können.⁴³³

Andere Arien von Angelo hingegen haben einen sehr lyrischen Charakter und verlangen vom Sänger, auch diese Technik zu beherrschen.

Sie ist eine der wenigen Arien, in denen Händel eine sehr große Orchesterbesetzung verwendet. Die Arie beginnt mit einem instrumentalen Ritornell von 14 Takten, welches direkt an die Sonata vom Beginn des Werks anschließt. Der erste Ton der Arie kann als Signal oder als Zeichen der Aufmerksamkeit verstanden werden, so plötzlich und direkt erscheint er. Der Engel befindet sich vor dem Höllentor und reißt dessen Tore gewaltsam auf. Die Oboe spielt die Melodiestimme und wird teilweise von den 1. Violinen unterstützt. Auch die Trompeten haben am Anfang der Arie eine sehr wichtige Rolle. Sie spielen nicht nur einzelne Akkordtöne, sondern ebenfalls Achtelläufe. Außerdem beginnt die Trompete die Arie mit zwei Sechzehntelnoten auf dem gleichen Ton und einer aufsteigenden Akkordzerlegung in D-Dur. In Takt 15 setzt Angelo mit den Worten „Disseratevi, o pote d´Averno“ („Öffnet euch, ihr Tore des Avernus“) auf dem a´ ein, dies singt der Engel auf einer absteigenden, aus Sechzehntelnoten bestehenden, raschen Linie. Hierbei ist er gänzlich ohne Begleitung. So kann sein Ruf an den Teufel, „öffnet euch, ihr Tore des Avernus“, gut zu diesem durchdringen. Auf diesen ersten Ausruf folgt ein Zwischenspiel von zwei Takten. Alleine schon dieser Einsatz des Engels mit der Silbe „Di“ auf dem hohen a´ erfordert ein unglaubliches Können der Sängerin.⁴³⁴

⁴³¹ Wolfgang Katschner, Händels La Resurrezione – Seminar historische Aufführungspraxis, Studienkurs am Händel-Haus in Halle an der Saale, 26.-28. September 2012.

⁴³² ebda.

⁴³³ Dieter Gutknecht, Vokale Aufführungspraxis: Sängerbische Verzierungs-kunst und Virtuosität in Georg Friedrich Händels La Resurrezione (1708) in: Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 75.

⁴³⁴ Dieter Gutknecht, Vokale Aufführungspraxis: Sängerbische Verzierungs-kunst und Virtuosität in Georg Friedrich Händels La Resurrezione (1708) in: Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 75

Der Text des A-Teils der Arie:

Disseratevi, o porte d´Averno,	Öffnet euch, ihr Tore des Avernus,
e al bel lume	und das Grauen löse sich
d´un Nume ch´é eterno	im herrlichen Licht eines ewigen Gottes
tutto in lampi si sciolga l´orror.	ganz in Leuchten auf. ⁴³⁵

Nach diesem Zwischenspiel folgt noch einmal die erste Zeile des Textes, diesmal jedoch mit einer langen, kunstvollen Koloratur auf dem Wort „Avernus“. Auch hier wird der Engel nur von den Bassinstrumenten, Cembalo und Violoncello, begleitet, während die Oboen, Violinen und Trompeten erneut schweigen. In Takt 21 endet die lange Koloratur des Engels, gleichzeitig setzen Oboe I+II ein und spielen eine aufsteigende Skala in Sechzehntelnoten. Danach setzen die Violinen ein, während die Oboen wieder pausieren. Sie spielen ein Motiv, das sie über die nächsten Takte sequenzieren, während die Oboe I dazwischen immer wieder ein Motiv aus Sechzehntelnoten einwirft, bis sie einen längeren Lauf von Sechzehntelnoten beginnt. Hier haben die Bässe durchgehend eine Pause. Angelo hat inzwischen die 2. und 3. Zeile des Textes gesungen. Auf dem Wort „eterno“ (ewig) singt er eine Koloratur, die sich über fünf Takte erstreckt. In Takt 28 setzt auch die Oboe II mit einem Lauf aus Sechzehntelnoten ein. Die Streicher haben bereits in Takt 26 eingesetzt und unterstützen die Oboen. In Takt 28 beginnt Angelo mit der vierten Zeile seines Textes. Hier wird er von allen Instrumenten, die für die Arie vorgesehen sind, begleitet. Auf dem Wort „Lampi“ (Leuchten) singt Angelo zuerst einen lang ausgehaltenen Ton e´´. Als er anschließend beginnt, Koloraturen zu singen, hat das ganze Orchester eine Pause. Zwei Takte später, in Takt 33, singt er wieder einen langen Ton über zwei Takte, diesmal auf dem a´´. An dieser Stelle setzt das Orchester wieder ein. Angelo singt zwei Takte später wieder Koloraturen und auch diesmal ohne jegliche Begleitung. In den Takten 36-39 wiederholt Angelo noch einmal die vierte Zeile des Textes. Danach beginnt die Solo-Oboe mit einer aufsteigenden Skala in Sechzehntelnoten, einen Takt später setzten Violine I+II ein und spielen die gleiche Skala wie die Oboe.

⁴³⁵ Terence Best, Der Text, in: La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, deutsche Übersetzung von Teresa Ramer-Wünsche, S. XXXII.

Auf der vorletzten Achtelnote von Takt 40 beginnt Angelo wieder mit „Disseratevi, o porte d’Averno“. Zwischen Takt 41 und Takt 50 singt Angelo eine sehr lange Koloratur auf dem Wort „Disseratevi“ (Öffnet euch). Die Begleitung erfolgt hier durch eine Solo-Oboe, die die Stimme imitiert, und durch die Violinen und Bässe. In Takt 44 beginnt auch die Oboe, eine lange Koloratur zu spielen. In diese steigen ab Takt 47 auch die Streicher und die zweite Oboe ein. Diese Phrase endet in Takt 51. Hier singt Angelo die zweite, dritte und vierte Zeile seines Textes und eine Koloratur auf dem Wort „Lampi“ (Leuchten). Am Anfang dieses Abschnitts begleiten ihn die Violinen I +II über drei Takte im „Piano“, dann wird er ausschließlich von der Solo-Oboe begleitet, welche die gleichen Koloraturen spielt. In Takt 60 haben Angelo und die Oboe einen langen Halteton über drei Takte auf fis^ˆ bzw. a^ˆ. An dieser Stelle werden sie von den Streichern begleitet. In Takt 67 und 68 singt Angelo noch einmal die 4. Zeile des Textes „Tutto in lampi si sciolga l’orror“ (Ganz in Leuchten auf). Diese Worte singt er ohne jegliche Begleitung. Hier beginnt ein instrumental Ritornell über 14 Takte, welches das Ende des A-Teils markiert. Der A-Teil umfasst 82 Takte, ist instrumental sehr reich besetzt und zeichnet sich durch große Virtuosität aus. Die Partie des Sängers ist äußerst kraftvoll, imposant und schwierig. Dennoch verwendet Händel die Orchesterbesetzung sehr differenziert. Auch in dieser sehr reich besetzten Arie findet man Stellen, an denen Angelo ohne jegliche Begleitung singt oder auch nur von einem Instrument begleitet wird. Oft handelt es sich nur um wenige Takte, welche Händel unterschiedlich instrumentiert. Dadurch gelingt es ihm jedoch, einzelne Stellen zu betonen und von den anderen abzuheben.

Der Text des B-Teils der Arie:

Cedete, orride porte,	Gebt nach, grauenhafte Tore,
cedete al Re di gloria	weicht vor dem König der Ehren
ché della sua vittoria	denn ihr seid der Anfang
voi sete il primo onor.	seines ehrenvollen Siegeszugs. ⁴³⁶

⁴³⁶ Terence Best, Der Text, in: La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, deutsche Übersetzung von Teresa Ramer-Wünsche, S. XXXII.

Im Vergleich zum A-Teil ist der B-Teil mit seinem Umfang von 20 Takten äußerst kurz gehalten. Er beginnt mit einem instrumentalen Vorspiel von Oboe, Violine I+II und Cembalo. Vier Takte später setzt Angelo ein. Der Charakter des B-Teils ist milder, sanfter und hat etwas Flehendes. Die Besetzung ist auch schlichter als im A-Teil. Das Soloinstrument ist die Oboe, welche von Violine I+II unisono begleitet wird.

Diese Arie ist eine der virtuosesten des ganzen Oratoriums. Angelo hat lange Koloraturen, aber auch lang ausgehaltene Töne zu singen. Auf der anderen Seite jedoch zeichnet sich seine Melodie auch durch viele Sprünge, bestehend aus Oktaven, Septimen oder großen Sexten, aus. Diese Sprünge befinden sich teilweise mitten in einer Koloratur, wodurch sie noch schwieriger zu singen sind.⁴³⁷ Für diese Arie benötigt Angelo eine starke Stimme, die sich gegen das ganze Orchester durchsetzen kann.⁴³⁸

3. Aria: Lucifero

Die Arie „Caddi, é ver, ma nel cadere“ („Ich fiel, es ist wahr, aber ich verlor“) ist nach der Arie „Disseratevi, o porte d’Averno“ die zweite von *La Resurrezione*. Der Schauplatz ist immer noch vor dem Höllentor. Angelo hat das Tor aufgerissen und diese Arie ist Luciferos Antwort darauf. Die Arie zeichnet sich durch ihre instrumentale Schlichtheit aus. Sie ist nur mit Violine I+II, welche während der ganzen Arie unisono spielen, und Bassi (Cembalo und Cello) besetzt. Im Gegenteil dazu ist der Gesangspart von Lucifero äußerst virtuos gestaltet, so wie in allen seinen Arien.⁴³⁹ Die Arie wird von einem 17 Takte langen instrumental Ritornell eingeleitet. Bassi und Violinen beginnen im „Forte“, vor allem „fallende“ und absteigende Achtelbewegungen, zu spielen. In Takt 18 beginnt Lucifero mit einer fallenden Sext auf dem Wort „Caddi“ (Fallen) zu singen.

⁴³⁷ Dieter Gutknecht, Vokale Aufführungspraxis: Sängerbische Verzierungskunst und Virtuosität in Georg Friedrich Händels *La Resurrezione* (1708) in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 75.

⁴³⁸ ebda. S. 75.

⁴³⁹ ebda. S. 69.

Immer wenn sich das Wort im weiteren Verlauf der Arie wiederholt, erscheint auch ein fallendes Intervall, meistens die fallende Sext.⁴⁴⁰ Eine Tätigkeit wird in der Sprache ausgeführt und wird entsprechend mit einem musikalischen Motiv dargestellt, welches als Zeichen für den Fall von Lucifero gedeutet werden kann.⁴⁴¹

Der Text des A-Teils:

Caddi, é ver, ma nel cadere
non perdei forza né ardire.

Ich fiel, es ist wahr, aber ich verlor
dabei weder Kraft noch Mut.⁴⁴²

Die Melodie von Lucifero zeichnet sich durch viele Sprünge und große Intervalle aus, wie z.B. eine kleine Sext von Takt 23 auf Takt 24.⁴⁴³ Sie wirkt sehr unsänglich und nicht sehr melodisch. In Takt 24 bei den Worten „Non perdei“ (nicht verlieren) ist „Piano“ vorgeschrieben. Lucifero singt eine absteigende Linie, um dann in Takt 29 auf den gleichen Worten eine Koloratur zu singen. Diese Verzierung scheint die Bedeutung „Sich-Verlieren“ auszudrücken.⁴⁴⁴ In Takt 35 beginnt eine kurze instrumentale Überleitung. Für diese Takte ist wieder „Forte“ vorgeschrieben. In den Takten 40-51 wiederholt Lucifero einige Male das Wort „Caddi“, immer mit dem gleichen musikalischen Motiv, das die Violine imitiert. Noch ausdrucksstärker ist die folgende Stelle.

Lucifero singt dreimal das Wort Caddi (T. 40-44) und bei der letzten Wiederholung hat er eine Dezime zu singen.⁴⁴⁵

⁴⁴⁰ Michael Zywietz, Händels Charakterisierungskunst in La Resurrezione, in: Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 58.

⁴⁴¹ ebda. S. 58.

⁴⁴² Terence Best, Der Text, in: La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, deutsche Übersetzung von Teresa Ramer-Wünsche, S. XXXII.

⁴⁴³ Dieter Gutknecht, Vokale Aufführungspraxis: Sängerbische Verzierungskunst und Virtuosität in Georg Friedrich Händels La Resurrezione (1708) in: Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 71.

⁴⁴⁴ ebda. S. 71.

⁴⁴⁵ ebda. S. 71.

Auch die Motive auf den Worten „nel cadere“ (aber ich verlor) werden von der Violine wiederholt. Ab Takt 52 schreibt Händel wieder „Piano“ vor, und zwar wieder bei den Worten „Non perdei“ (nicht verlieren). In Takt 72 beginnt ein instrumentales Zwischenspiel, welches den A-Teil der Arie in Takt 87 beendet.

Der Text des B-Teils:

Per scacciarmi dalle sfere
se più forte allor fu Dio,
or fatto uomo al furor mio
pur ceduto ha con morire.

Auch wenn Gott damals stärker war
und mich aus den Sphären verdrängte,
ist er, Mensch geworden, jetzt im Tode
vor meiner Wut gewichen.⁴⁴⁶

Der B-Teil der Arie ist etwas ruhiger, auch die Melodie von Lucifero ist nicht mehr ganz so unsanglich, wie im A-Teil. Dennoch enthält sie viele schwierige Sprünge. Der gesamte B-Teil ist im „Piano“ gehalten. Am Anfang, in Takt 88, beginnt Lucifero, begleitet von den Bassinstrumenten, Cembalo und Violoncello, zu singen. Die Violinen setzen erst in Takt 95 ein. Da es sich um eine Da-Capo-Arie handelt wird der A-Teil der Arie im Anschluss wiederholt und sie endet am Ende dieses Teils.

Die Arie ist relativ kurz und schlicht gestaltet. Der Kontrast zwischen A- und B-Teil ist nicht besonders groß. Diese Arie von Lucifero ist nicht eine von seinen „wilden“, wütenden Arien. Für eine Arie des Teufels ist sie eigentlich ziemlich ruhig und schlicht. Der Gesangspart ist jedoch sehr virtuos und schwierig gestaltet. Er zeichnet sich durch wüste Sprünge aus und der Ambitus von Lucifero beträgt beinahe zwei Oktaven. Möglicherweise teilt Händel dem Teufel solch einen, fast unmöglich zu singenden, Part zu, da er eben „Lucifero“ ist und Händel zeigen möchte, wie unmenschlich er ist. Sehr oft hat Lucifero sehr große Intervalle zu singen, wie z.B. eine kleine Sext wie von Takt 23 auf Takt 24.

⁴⁴⁶ Terence Best, Der Text, in: La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, deutsche Übersetzung von Teresa Ramer-Wünsche, S. XXXII.

5. Aria: Angelo

Die Arie „D´amor fu consiglio“ („Es war ein Beschluss aus Liebe“) ist nur mit Streichinstrumenten besetzt, welche sich in folgende Einzelstimmen aufteilen: Violine I+II+III+IV, Viola, Bassi. Die Bassstimme wird hier durch die Laute bzw. Theorbe und ein Cello gespielt.

Der Text der Arie:

D´amor fu consiglio	Es war ein Beschluss aus Liebe,
che al Padre nel Figlio	die den Sohn dem Vater
l´offesa pagó,	für die Kränkung bezahlen ließ,
per render all´uomo	um dem Menschen das Leben
la vita che und pomo	zurückzugeben, das ein Apfel,
gustato involó.	den er kostete ihm raubte. ⁴⁴⁷

Angelo beginnt hier bereits im ersten Takt der Arie die erste Zeile seines Textes „D´amor fu consiglio“ (Es war ein Beschluss aus Liebe) zu singen. Es gibt keine instrumentale Einleitung. Er beginnt seine Melodie mit einer fallenden Sept. Begleitet wird er hier von der Laute (Theorbe) und dem Cello, welche seine Melodie verdoppeln. Die Dynamik ist hier mit „Forte“ angegeben. Im 3. Takt, nachdem Angelo aufgehört hat zu singen, beginnt die Violine I gemeinsam mit der Laute und dem Cello zu spielen. Sie wiederholt das Motiv von Angelo und sequenziert es. Hier hat Angelo angefangen, die zweite und dritte Zeile seines Textes „Che al Padre nel Figlio l´offesa pago“ (die den Sohn dem Vater für die Kränkung bezahlen ließ), zu singen und wird auch hier wieder von der Laute und dem Cello begleitet. Nachdem Angelo seine dritte Textzeile beendet hat, folgt ein zweitaktiges Zwischenspiel aller beteiligter Instrumente. Am Ende von Takt 11 beginnt Angelo wieder den Anfang des Textes zu singen. Diesmal ist sein Motiv etwas verändert. Es ist ein fallender D-Dur Dreiklang, der auf der Silbe „fu“ wieder hinauf zum c´´ geht. Angelo singt hier noch einmal die ersten Zeilen des Textes, begleitet wird er wieder von der Laute, dem Cello und der Solo-Violine, die seine Motive imitiert. Ab Takt 17 wiederholt er den Text noch einmal.

⁴⁴⁷ Terence Best, Der Text, in: La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, deutsche Übersetzung von Teresa Ramer-Wünsche, S. XXXIII.

Diesmal wird er jedoch zum ersten Mal von allen vorgeschriebenen Instrumenten begleitet und dies geschieht alles mit der Dynamikangabe „Piano“. Nachdem Angelo seinen Gesang beendet hat, folgt eine instrumentale Überleitung, zuerst einen Takt in „Forte“, um dann erneut ins „Piano“ überzugehen. Am Ende von Takt 25 beginnt der B-Teil der Arie und Angelo singt die vierte bis sechste Zeile des Textes. Hier verwendet Händel ein neues motivisches Material. Die melodischen Verläufe klingen sehr seufzerhaft. Auch hier wird Angelo wieder nur von der Laute, dem Cello und der Solo-Violine begleitet, die abermals seine Motive aufgreift und seinen Gesang imitiert. Diese Takte sind wiederum sehr schlicht gestaltet. In Takt 37 beginnt er noch einmal, den Text des B-Teils zu singen. Diesmal wird er von allen Streichern begleitet, aber immer noch ist die Lautstärke „Piano“. Und noch einmal wird der Text des B-Teils wiederholt. In Takt 49 beginnt das instrumentale Nachspiel mit der Solo-Violine, zwei Takte später setzt die Violine II mit dem gleichen Motiv ein und wiederum kommen, zwei Takte später, die übrigen Streicher hinzu. In Takt 61 endet die Arie im „Pianissimo“.

In der Arie „D’amor fu consiglio“ finden sich viele konzertierende Elemente. Sie ist wie ein langsamer Satz eines Concerto-Grosso aufgebaut.⁴⁴⁸ Dieser Satz ist keine Da Capo Arie. Es sind zwei Sopranen (Angelo und Violine I) dargestellt, die miteinander sprechen.⁴⁴⁹ Darunter legt sich ein Teppich aus Violinen.⁴⁵⁰ Die Arie hat einen sehr ruhigen, getragenen und traurigen Charakter, lässt aber den Zuhörer auch eine gewisse Stärke und Zuversicht spüren.

Das Säuseln von Angelo, alles aus Liebe getan zu haben, löst bei Lucifero eine noch größere Wut aus als bisher.⁴⁵¹

⁴⁴⁸ Wolfgang Katschner, Händels La Resurrezione – Seminar historische Aufführungspraxis, Studienkurs am Händel-Haus in Halle an der Saale, 26.-28. September 2012.

⁴⁴⁹ ebda.

⁴⁵⁰ ebda.

⁴⁵¹ ebda.

6. Aria: Lucifero

Die Arie „O voi, dell'Erebo“ („Oh ihr grauenvollen Mächte“) ist, wie schon die erste Arie von Lucifero, nur mit Violine I+II und den Bassinstrumenten, Cembalo und Violoncello, besetzt. Diese Arie hat hingegen einen ganz anderen Charakter, als der erste Auftritt des Teufels.

Lucifero beginnt direkt im ersten Takt der Arie, ohne instrumentale Einleitung, in „Forte“ von c aus einen aufsteigenden und danach absteigenden c-Moll Dreiklang auf die Worte „O voi dell'Erebo“ (Oh ihr grauenvollen Mächte) zu singen.

Der Text des A-Teils:

O voi dell'Erebo	O ihr grauenvollen Mächte
potenze orribili,	des Erebus,
su, mecu armatevi	auf bewaffnet euch, wie ich es tat,
d'ira e valor	mit Zorn und Mut! ⁴⁵²

Begleitet wird er von den Violinen I+II und den Bassi. Er erreicht das Es und startet einen neuen Aufstieg, diesmal mit einem Es-Dur Dreiklang. Danach singt er eine Sechzehntelfolge bis zum g. Von dort singt er ein absteigendes Motiv, welches er sequenziert. Die Bassi spielen ein ähnliches Motiv dazu, nur ist ihres zusätzlich noch punktiert. Lucifero ist nun mit dem Wort „Valor“ (Mut) auf dem G angekommen. An dieser Stelle, in Takt 8, beginnen die Streicher und Bässe mit einer aufsteigenden, wirbelnden Tonleiter unisono über zwei Oktaven ein instrumentales Zwischenspiel. In dieser Arie setzt sich der Zorn und das Poltern von Lucifero fort. An dieser Stelle wird es jedoch vor allem durch die Instrumente mit eben erwähntem Motiv dargestellt.⁴⁵³ Zwei Takte später spielen sie das Gleiche noch einmal, nur diesmal in einer absteigende Tonleiter. Das Zwischenspiel endet in Takt 18 und in Takt 19 beginnt Lucifero wieder zu singen, diesmal jedoch im „Piano“. Lucifero wiederholt noch einmal den gleichen Text und auch seine Melodie bleibt unverändert.

⁴⁵² Terence Best, Der Text, in: La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, deutsche Übersetzung von Teresa Ramer-Wünsche, S. XXXIII.

⁴⁵³ Dieter Gutknecht, Vokale Aufführungspraxis: Sängersiche Verzierungskunst und Virtuosität in Georg Friedrich Händels La Resurrezione (1708) in: Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 72.

Lediglich die Bässe spielen als Begleitung nicht mehr das punktierte Motiv, sondern unisono mit Luciferos Melodie. In Takt 27 beginnt Lucifero die 3. und 4. Zeile des Textes noch einmal zu wiederholen, diesmal jedoch musikalisch ganz anders gestaltet. Auf dem Wort „Armatevi“ (Bewaffnet euch) singt Lucifero eine lange Koloratur, welche immer aus sechs absteigenden Sechzehntelnoten besteht und sequenziert wird. Auch die Bassstimme hilft oft mit, das „Poltern“ von Lucifero darzustellen. Ab Takt 30 singt Lucifero ein „tobendes“, absteigendes Sechzehntelmotiv, bei dem immer zwei Noten wiederholt werden. Auch dieses Motiv wird vom Bass imitiert und Lucifero übernimmt aus dem instrumentalen Zwischenspiel der Streicher. In Takt 39 endet Lucifero mit dem Wort „Valor“ (Mut) auf dem G und die Streicher beginnen erneut mit ihren aufsteigenden unisono Tonleitern. Diesmal jedoch beginnt Lucifero, während die Streicher ihre zweite, die absteigende, Tonleiter spielen, wieder zu singen. Die Streicher führen ihr Motiv fort und spielen diesmal dreimal eine aufsteigende und absteigende wirbelnde Tonleiter, die auf unterschiedlichen Tonstufen beginnen. Lucifero lässt sich dadurch nicht beirren und singt weiter, bis er seinen wütenden tobenden Gesang in Takt 56 mit dem Wort „Valor“ (Mut) beendet. In Takt 57 schließt sich in „Forte“ ein instrumentales Nachspiel an, welches dem Anfang der Arie sehr ähnlich ist. In Takt 71 beginnt der B-Teil der Arie.

Der Text des B-Teils:

E dell'Eumenidi	Und die furchterregenden Schlangen
gli angui terribili	der Eumeniden
con fieri sibili	sollen mit wildem Zischen
ai cieli mostrino	dem Himmel zeigen,
ch' hanno i suoi fulmini	dass die Hölle noch
gli abissi ancor.	ihre Blitze hat. ⁴⁵⁴

Der B-Teil der Arie ist wesentlich kürzer als der A-Teil. Der Text wird, bis auf die letzten zwei Zeilen, welche zweimal gesungen werden, nur einmal vorgetragen. Dieser Abschnitt ist wesentlich ruhiger gestaltet. Dies zeigt sich schon an der dynamischen Angabe „Piano“.

⁴⁵⁴ Terence Best, Der Text, in: La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, deutsche Übersetzung von Teresa Ramer-Wünsche, S. XXXIV.

Lucifero beginnt, nur vom Cembalo begleitet, zu singen. Auch ist sein Gesang wesentlich ruhiger und melodioser als zuvor. In Takt 72 setzen die Violinen mit dem aufsteigenden Tonleitermotiv ein, diesmal allerdings nur über eine Oktave. Auch dieses Motiv wirkt, obwohl es mit dem aus dem A-Teil identisch ist, wesentlich ruhiger und ist auch im „Piano“. Die Aggression von Lucifero scheint sich beruhigt zu haben, auch wenn der Text immer noch aufbrausend ist. In Takt 85 hören die Violinen auf zu spielen. Lucifero wird erneut ausschließlich vom Cembalo begleitet und singt noch einmal den Text „Ch´ hanno i suoi fulmini gli abissi ancor“ (Dass die Hölle noch ihre Blitze hat). Die Begleitung tritt stark in den Hintergrund und die Worte von Lucifero sind ganz deutlich zu vernehmen. Hier endet der B-Teil der Da-Capo-Arie und Lucifero beginnt noch einmal, die Unterwelt zu beschwören und zum Kampf aufzurufen.

Diese Arie von Lucifero ist sehr lebendig gestaltet. Als Zuhörer fühlt man seinen Zorn, aber auch seinen Mut, mit dem er sich selbst und die Seelen der Unterwelt zu stärken versucht.

Händel stellt mit der Musik die körperlichen Gesten von Lucifero dar und versucht damit die Tatsache auszugleichen, dass die Sänger vermutlich still auf der Bühne standen, während sie sangen.⁴⁵⁵ Luciferos Beschwörung der Mächte der Unterwelt wird, wie schon beschrieben, von kräftigen, wirbelnden Tonleitern der Streicher unisono begleitet. Diese deuten seine wütenden Gesten und seinen stürmischen Charakter an.⁴⁵⁶

Händel beschreibt, zusätzlich zu den Gesten, auch Veränderungen des Schauplatzes auf der Bühne. Luciferos stürmisch, kraftvoll, furchterregende Arie „O voi dell´ Erebo“ bildet das Ende der ersten allegorischen Szene und ist im Wesentlichen eine Abgangsarie.⁴⁵⁷ Ihr folgt ein Wechsel des Schauplatzes zu den weltlichen Bereichen der menschlichen Charaktere, wo zum ersten Mal in diesem Stück die Holzblasinstrumente erklingen.⁴⁵⁸

⁴⁵⁵ Ellen Rosand, *Handel paints the Resurrection*, in: *Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow*, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 40.

⁴⁵⁶ ebda. S. 40.

⁴⁵⁷ ebda. S. 46.

⁴⁵⁸ Ellen Rosand, *Handel paints the Resurrection*, in: *Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow*, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 46.

5.3 Erster Teil, zweite Szene: Maria Maddalena und Maria Cleofe

Schauplatz der zweiten Szene ist Jerusalem. Hier kommen die Nummern 7-10 vor: Maria Maddalena und Maria Cleofe grämen sich über den Verlust ihres Herrn und Meisters.

Die erste Nummer der zweiten Szene ist das Accompagnato „Notte, notte funesta“ („Nacht der Schmerzen“). Schon beim ersten Ton dieses Accompagnato wird klar, dass sich der Schauplatz und die handelnden Personen verändert haben. Hier werden zum ersten Mal die Holzblasinstrumente und die Gambe verwendet. Es steht nicht mehr der Kampf von Lucifero und Angelo im Raum, sondern die Trauer der beiden Marien um Jesus Christus. Dieses Gefühl der Trauer und des Schmerzes wird dem Zuhörer augenblicklich vermittelt.

8. Aria: Maria Maddalena

Maria Maddalenas erste Arie ist „Ferma l’ali in e sui miei lumi“ („Lass deine Flügel ruhen, o unwillkommener Schlaf“).

Sie tritt erstmals in der zweiten Szene des ersten Teils auf, nachdem Lucifero in der ersten Szene die Dämonen der Unterwelt entfesselt hat.⁴⁵⁹ Nach der Finsternis der Unterwelt folgt nun eine pastorale Szene in der Nacht.⁴⁶⁰ Die Szene beginnt mit Accompagnato Rezitativ „Notte, notte funesta“ („Nacht der Schmerzen“) in f-Moll (notiert in dorisch). Die Begleitung des Rezitativs erfolgt durch die Blockflöten und die Gambe, die übrigen Continuo Spieler setzen dabei aus.⁴⁶¹

Dieser schlichte, pastorale Klang wird in der Arie von Maddalena noch stärker.⁴⁶² Diese Arie ist nach den Opernkonventionen in die Art einer Schlaf-Arie einzuordnen.⁴⁶³

⁴⁵⁹ Susanne Fontaine, *Liebreiz statt Zerknirschung: Die Figur der Maddalena in Händels La Resurrezione*, in: *Händel Jahrbuch 52*, Kassel, Basel u. a. 2006, S. 219.

⁴⁶⁰ ebda. S. 219-220.

⁴⁶¹ ebda. S. 220.

⁴⁶² Susanne Fontaine, *Liebreiz statt Zerknirschung: Die Figur der Maddalena in Händels La Resurrezione*, in: *Händel Jahrbuch 52*, Kassel, Basel u. a. 2006, S. 220.

⁴⁶³ Ellen Rosand, *Handel paints the Resurrection*, in: *Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow*, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 13.

Die Arie ist mit den Instrumenten Flauto dolce I+II, Violine I+II und Viola da Gamba besetzt. Der Bass wird nur von den Violoni mit zusätzlicher Angabe „senza Cembalo“ ausgeführt.⁴⁶⁴

Der Rahmenteil der Da-Capo Arie in F-Dur ist geprägt durch ein über 39 Takte lang erklingendes *f* als Orgelpunkt. Darüber spielen die erste und zweite Flöte mit der zweiten Violine unisono.⁴⁶⁵ Die Melodiestimme der Maddalena wird von der Viola da Gamba unterstützt, welche die Melodie eine Oktave tiefer spielt.⁴⁶⁶ Der Mittelteil der Arie ist noch spärlicher besetzt. Hier spielen die beiden Gamben und die beiden Blockflöten fast ausschließlich unisono. Händel schafft hier mit vier Instrumenten einen zweistimmigen Satz.⁴⁶⁷ Auch der Vokalpart, wird über viele Takte „colla parte“ zu den Instrumenten geführt.⁴⁶⁸ Im Mittelteil der Arie fehlt der Bass häufig komplett. Hierfür ist der Text verantwortlich, welcher in der geistlichen Andachtslyrik seit dem 16. Jahrhundert verwendet wurde.⁴⁶⁹ Im Text wird das Blut, welches Jesus am Kreuz vergossen hat, mit den Tränen der Personen, die über dieses Leiden nachdenken und es nachvollziehen, gleichgesetzt.⁴⁷⁰

Der Text der Arie lautet:

Ferma l'ali, e su miei lumi
non volar, o sonno ingrato.

Se presumi
asciugarne il mesto pianto
lascia pria che piangan tanto
quanto sangue ha sparso in fiumi

Lass deine Flügel ruhen, o unwillkommener Schlaf
und fliege nicht über meine Augen

Wenn du dir anmaßt
die kummervollen Tränen zu trocknen,
dann lass meine Augen zuvor viel weinen,
wie mein Gott, der für mich gestorben ist,

⁴⁶⁴ Terence Best, *La resurrezione: oratorio in due parti*, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, S. 33.

⁴⁶⁵ Susanne Fontaine, *Liebreiz statt Zerknirschung: Die Figur der Maddalena in Händels La Resurrezione*, in: *Händel Jahrbuch 52*, Kassel, Basel u. a. 2006, S. 220.

⁴⁶⁶ ebda. S. 220.

⁴⁶⁷ ebda. S. 220.

⁴⁶⁸ ebda. S. 220.

⁴⁶⁹ ebda. S. 220.

⁴⁷⁰ ebda. S. 220.

In diesem lyrischen Stück komponiert Händel für die Blockflöten punktierte Figuren. Dies ist eine kompositorische Technik für die Vertonung von schmerzerfüllten Affekten.⁴⁷² Diese gestaltet Händel durch drei wichtige Bestandteile: durch eine Sphäre aus pastoralen Elementen, wie die der Instrumentation, einer Satzart mit einem Orgelpunkt und Fauxbourdon und der Tonart F-Dur.⁴⁷³

Die Arie beginnt mit einer kurzen instrumentalen Einleitung. Blockflöte I und Violine I spielen unisono und werden von Flöte II und Violine II imitiert. In Takt 8 setzt Maria Maddalena ein und auch sie imitiert das fallende Motiv, das die Violinen spielen. Ab diesem Moment imitieren sich die Instrumente nicht mehr, sondern spielen eine Begleitung, bestehend aus fast ausschließlich durchgehenden Achtelnoten. In Takt 26 beginnt Maria Maddalena eine lange Koloratur zu singen. Zu dem Zeitpunkt ändern auch die Instrumente ihre Motive und spielen die von Maddalenas Gesang, bestehend aus immer zwei Sechzehntel- und zwei darauf folgenden Achtelnoten. In Takt 40 wird der Bass nicht nur vom Violone gespielt, sondern hier setzt das Cembalo ein. Ab Takt 48 spielt die Viola da Gamba „arpeggierte“ Akkorde, während Maddalena singt und die anderen Streicher Motive aus durchgehenden Achtelnoten spielen. Hier spielt wieder nur der Violone einen Orgelpunkt auf C, als Bassstimme. Nach einigen Takten erscheinen punktierte Motive in den Streichern. Das Cembalo setzt in Takt 52 wieder ein und in Takt 61 endet der A-Teil der Arie.

Der B-Teil beginnt mit den Blockflöten I+II, die ein punktiertes Motiv spielen. Dieses besteht aus zweimal einer punktierten Achtel- und einer Sechzehntelnote, auf die eine Viertelnote und eine Viertelpause folgen. Sie spielen dieses Motiv auf unterschiedlicher Tonstufe, meistens im Abstand einer Terz. Dazu spielt die Viola da Gambe durchgehende Halbenoten.

⁴⁷¹ Terence Best, Der Text, in: La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, deutsche Übersetzung von Teresa Ramer-Wünsche, S. XXXIV.

⁴⁷² Susanne Fontaine, Liebreiz statt Zerknirschung: Die Figur der Maddalena in Händels La Resurrezione, in: Händel Jahrbuch 52, Kassel, Basel u. a. 2006, S. 220.

⁴⁷³ ebda. S. 220.

In Takt 68 setzt Maria Maddalena mit einer wundervollen, eindringlichen und bewegenden Melodie ein. Der B-Teil endet in Takt 92. Danach wird der A-Teil der Da-Capo-Arie wiederholt. Der B-Teil ist durch seine schlichte Instrumentation sehr zurückhaltend, obwohl er sehr bewegend ist. Eindringlich kann der Zuhörer die Worte von Maria Maddalena vernehmen. Der A-Teil dagegen glänzt durch seine verschiedenen musikalischen Mittel und differenzierten Gestaltung. Sehr gezielt setzt Händel die einzelnen Instrumente ein, schön zu sehen an der Verwendung des Cembalos, das Händel immer wieder nur für einige bestimmte Takte einsetzt.

9. Aria: Cleofe

Die erste Arie von Maria Cleofe „Piangete, si, piangete“ („Weinet, Ja, weinet“) hat mit den Instrumenten Viola mit Viola da Gamba unisono und Bassi, welche von Cello und Laute ausgeführt werden, eine sehr schlichte instrumentale Besetzung. Diese Arie ist nach den Konventionen der Oper in den Typus einer Wehklage einzuordnen.⁴⁷⁴

Die Arie beginnt mit einer 3 Takte langen instrumentalen Einleitung. Viola und Viola da Gamba beginnen im „Forte“ eine absteigende Linie zu spielen, welche einen Takt später von Cello und Laute imitiert wird. Es folgt ein, aus hintereinander gespielten Oktaven, bestehendes Motiv in der Gambe und Viola. Anschließend werden die absteigenden Akkorde in beiden Stimmen wiederholt. In Takt 4 setzt Maria Cleofe mit einer tiefen, durch größere Intervalle geprägten, absteigenden Melodie ein und singt „Piangete, sí piangete“ (Weinet, ja weinet), welche sie im darauf folgenden Takt wiederholt. Maria Cleofe greift hier das Motiv auf, mit dem die Viola und die Viola da Gamba die Arie begonnen haben.

Der Text der Arie:

Piangete, sí, piangete,
dolenti mie pupille,
e con amare stille
al morto mio Signor
tributo di dolor
meste rendete.
Ché mentr'egli spargea

Weint, ja weint,
meine traurigen Augen
und erweist meinem
toten Herrn
mit bitteren Tränen klagend
den Tribut des Schmerzes.
Denn als er am Kreuze

⁴⁷⁴ Ellen Rosand, Handel paints the Resurrection, in: Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 13.

tutt' il suo sangue in croce,
morendo sol dicea:
di pianto ho sete.
Piangete, sí, piangete.

all sein Blut vergoss,
sprach er sterbend nur:
Mich dürstet nach Tränen.
Weint, ja weint.⁴⁷⁵

Dieses absteigende Motiv, welches Maria Cleofe bei den Worten „Piangete, sí, piangete“ (Weinet, ja weinet) singt, bleibt in der ganzen Arie ein fester Bestandteil ihrer Melodie und wiederholt sich immer, wenn sie diese Worte singt. Auch die Stimmen der Viola und der Viola da Gamba sind durch dieses Motiv geprägt, welches immer nach Maria Cleofes Gesang als Imitation erklingt. Die Bassstimme hat, abgesehen von den ersten Takten, eine sehr schlichte und zurückhaltende Begleitung. Im „Piano“ gehalten, scheint sie lediglich manche Punkte zu akzentuieren.

Der Text der Arie ist ausgesprochen lang, der größte Teil davon wird jedoch nur einmal vorgetragen. Lediglich die erste Zeile wird am Anfang zweimal vorgetragen und nach dem ersten Teil der Arie, welcher mit den Worten „meste rendete“ (den Tribut des Schmerzes) endet. Die vorletzte Zeile der Arie „di pianto ho sete“ (Mich dürstet nach Tränen) ist, abgesehen von der ersten, die einzige, die wiederholt wird. Am Ende der Arie werden noch zweimal die Worte „Piangete, sí piangete“ (Weinet, ja weinet) vorgetragen.

Der zweite Teil der Arie, ab Takt 15, ist musikalisch anders gestaltet, als der erste. Hier wird Maria Cleofe nur von den Bassinstrumenten begleitet, während Viola und Viola da Gamba schweigen. Hier haben die Bassinstrumente eine etwas bewegtere Begleitung, als an anderen Stellen der Arie.

Diese Arie zeichnet sich besonders durch ihre „Tiefe“ aus. Händel verwendet ausschließlich tiefe Instrumente für die Begleitung der Maria Cleofe. Violinen und Bläser werden nicht verwendet. Auch die Partie der Maria Cleofe besteht aus sehr tiefen Tönen, welche dem Stück eine große Traurigkeit und Sanftheit verleihen.⁴⁷⁶ Auch die tiefen Instrumente zeichnen ein trauerndes Gefühl und eine tiefe Bedrücktheit nach.

⁴⁷⁵ Terence Best, Der Text, in: La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, deutsche Übersetzung von Teresa Ramer-Wünsche,, S. XXXIV-XXXV.

⁴⁷⁶ Susanne Fontaine, Liebreiz statt Zerknirschung: Die Figur der Maddalena in Händels La Resurrezione, in: Händel Jahrbuch 52, Kassel, Basel u. a. 2006, S. 220.

„Weinen, Bitternis und Schmerzen werden in der folgenden Arie *Piangete, si piangete* viel sinnfälliger vertont, die jedoch eben nicht von Maddalena, sondern von Cleofe gesungen wird.“⁴⁷⁷

In der Arie „*Piangete, si piangete*“ begegnet uns ein schönes Bild der Traurigkeit. Es ist ein trauriges Stück mit tiefer Stimmlage. Die Blockflöte und die Gambe ergeben zusammen einen schillernden Klang, welcher gut zu dem Affekt der Traurigkeit passt.⁴⁷⁸ Am Anfang der Arie singt Maria Cleofe in sehr großen Intervallen.

Die Arie ist ausnahmsweise keine Da-Capo-Arie. Durch diesen Umstand ist sie sehr kurz. Der Ausdruck der Arie wird vor allem durch die Kombination von Violoncello und Viola da Gamba erreicht, die miteinander konzertieren.⁴⁷⁹

10. Duetto: Dolci Chiodi

Das Duett „*Dolci chiodi, amate spine*“ („Süße Nägel, teure Dornen“) von Maddalena und Cleofe ist mit Violine I+II und Bassi besetzt. Hier greift Capece auf eine bekannte Bildsprache aus der geistlichen Dichtung zurück.⁴⁸⁰

Der Text handelt von süßen Nägeln und geliebten Dornen, die zuerst die Füße und den Kopf von Jesus Christus und nun auch die eigene Brust durchbohren.⁴⁸¹ Außerdem wird er als Geliebter besungen.⁴⁸²

⁴⁷⁷ Susanne Fontaine, *Liebreiz statt Zerknirschung: Die Figur der Maddalena in Händels La Resurrezione*, in: *Händel Jahrbuch 52*, Kassel, Basel u. a. 2006, S. 220.

⁴⁷⁸ Wolfgang Katschner, *Händels La Resurrezione – Seminar historische Aufführungspraxis, Studienkurs am Händel-Haus in Halle an der Saale, 26.-28. September 2012*.

⁴⁷⁹ Michael Zywietz, *Händels Charakterisierungskunst in La Resurrezione*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9*, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 64.

⁴⁸⁰ Susanne Fontaine, *Liebreiz statt Zerknirschung: Die Figur der Maddalena in Händels La Resurrezione*, in: *Händel Jahrbuch 52*, Kassel, Basel u. a. 2006, S. 220.

⁴⁸¹ Susanne Fontaine, *Liebreiz statt Zerknirschung: Die Figur der Maddalena in Händels La Resurrezione*, in: *Händel Jahrbuch 52*, Kassel, Basel u. a. 2006, S. 220.

⁴⁸² ebda. S. 221.

Der Text der Arie:

Maddalena

Dolci chiodi, amate spine,
da quei piedi e da qual crine,
deh passate nel mio sen

Cleofe, Maddalena

Cara effigie addolorata,
bensché pallida e piagata,
sei mia vita, sei mio ben.

Maddalena

Süße Nägel, geliebte Dornen
ach, kommt von seinen Füßen und seinem Haar
und durchbohrt mein Herz.

Cleofe, Maddalena

Geliebtes Schmerzensbild,
wenn auch blass und mit Wunden bedeckt,
du bist mein Leben, du bist mein Heil.⁴⁸³

Händel geht hier nicht näher auf die Schmerzen und Qualen ein, im Gegenteil, er komponiert ein Liebesduett.⁴⁸⁴ Es wird zwar von den beiden Marien gesungen, doch repräsentiert es die Liebe zwischen Jesus Christus und den gläubigen Seelen.⁴⁸⁵

Das Duett beginnt mit einem Solo der Violine I mit einer absteigenden Achtellinie und einem darauf folgenden Sechzehntellauf im „Forte“. In Takt 5 setzt die Violine II ein. Sie spielt über vier Takte hinweg lange übergebundene Noten, um dann die Motive der Violine I aufzugreifen. Gleichzeitig mit der Violine II setzen auch die Bassinstrumente ein, die eine Begleitung aus durchgehenden Achtelnoten spielen. Ab Takt 18 spielt die Violine I lange Haltenoten, die Violine II durchgehende Achtelnoten und die Bassinstrumente legen sich mit einem Sechzehntellauf darunter. In Takt 32 endet das lange einleitende instrumental Ritornell. Einen Takt später beginnt Maddalena mit ihrem Gesang. Ab dem Moment, wo Maddalena begonnen hat zu singen, werden die Violinen unisono geführt, während die Bassinstrumente sie hauptsächlich mit durchgehenden Achtelnoten begleiten. Maddalena singt den ersten Teils des Textes „Dolci chiodi, amate spine, da quei piedi e da qual crine, deh passate nel mio sen“ (Süße Nägel, geliebte Dornen ach, kommt von seinen Füßen und seinem Haar und durchbohrt mein Herz) bis zum Ende von Takt 77.

⁴⁸³ Terence Best, Der Text, in: La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, deutsche Übersetzung von Teresa Ramer-Wünsche, S. XXXV.

⁴⁸⁴ Ellen Rosand, Handel paints the Resurrection, in: Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 13.

⁴⁸⁵ Susanne Fontaine, Liebreiz statt Zerknirschung: Die Figur der Maddalena in Händels La Resurrezione, in: Händel Jahrbuch 52, Kassel, Basel u. a. 2006 S. 221.

Einen Takt später setzt Maria Cleofe ein und beginnt ihren, den zweiten Teil des Textes, „Cara effigie addolorata, bensché pallida e piagata, sei mia vita, sei mio ben“ (Geliebtes Schmerzensbild, wenn auch blass und mit Wunden bedeckt, du bist mein Leben, du bist mein Heil), zu singen. Die instrumentale Begleitung ist in diesem Abschnitt die gleiche, wie bei Maria Maddalena. Cleofe singt bis Takt 115, anschließend beginnt Maddalena erneut mit „Dolci chiodi...“. Nachdem sie in Takt 19 auf dem Wort „spine“ (Dornen) angekommen ist, beginnt Cleofe einen Takt später mit „Cara effigie addolorata“ (Geliebtes Schmerzensbild). Fünf Takte später setzt auch Maddalena mit „Cara effigie...“ ein. Beide singen in weiterer Folge über vier Takte gleichzeitig, jedoch einen unterschiedlichen Text. Auch in den Takten 133-136 imitieren sich Maddalena und Cleofe mit ihrem Gesang. In Takt 139 kommen sie beide mit dem Wort „addolorata“ an. Anschließend wiederholen sie zweimal die Worte „Sei mia vita, sei mio ben“ (Du bist mein Leben, du bist mein Heil). Hier folgt ein instrumentales Nachspiel und das Duett endet in Takt 159. Dieses Duett der beiden Marien ist alles andere als traurig, auch wenn es sehr wohl mit einem ernsten Text unterlegt ist. Das Gefühl, das Musik und Gesang vermitteln, ist jedoch ein ganz anderes. Es klingt nach Zufriedenheit, Innigkeit und Liebe. Solch ein Duett der Liebe könnte sich genau so in der Liebesszene einer Oper der damaligen Zeit wiederfinden.

Der liebevolle Charakter dieser Arie soll die Gräueltat der Kreuzigung von Jesus Christus mildern und in eine erbarmende und lindernde Anschauung umwälzen.⁴⁸⁶

Dieses Duett lässt sich von einem Liebesduett einer „Opera seria“ der Zeit in keinsten Weise unterscheiden.⁴⁸⁷

⁴⁸⁶ Michael Zywiets, Händels Charakterisierungskunst in *La Resurrezione*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 63.

⁴⁸⁷ ebda. S. 63.

5.4 Erster Teil, dritte Szene: Maria Maddalena, Maria Cleofe, San Giovanni

Die dritte Szene spielt am gleichen Schauplatz wie die zweite, nämlich in Jerusalem. In ihr kommen das Rezitativ „O Cleofe, o Maddalena“ und die Nummern 11-14 vor: San Giovanni, der Evangelist, überbringt den beiden Marien eine frohe Botschaft.

11. Aria: San Giovanni

Die Arie „Quando é parto dell'affetto“ („Wenn er das Kind der Liebe ist“) ist die erste Arie von San Giovanni und gleichzeitig auch seine am schlichtesten besetzte. Die Angabe der Instrumentation lautet „Bassi colla Viola da Gamba“⁴⁸⁸. Laut Kritischem Bericht bedeutet dies vermutlich Viola da Gamba und Cembalo.⁴⁸⁹

Nach einem ersten Akkord beginnt die Viola da Gamba, eine absteigendes und teilweise punktiertes Motiv zu spielen. In Takt drei beginnt San Giovanni, zuerst unbegleitet, ebenfalls eine absteigende Melodie zu singen.

Der Text des A-Teils

Quando é parto dell'affetto,	Wenn er das Kind der Liebe ist,
il dolore in nobile petto	löscht der Schmerz in einem edlen Herzen
non estingue la costanza.	die Treue nicht aus. ⁴⁹⁰

In der Mitte des Taktes setzen die Instrumente wieder ein. An dieser Stelle beginnt die Viola da Gamba ein Motiv, bestehend aus zwei aufsteigenden Sechzehntel-, einer aufsteigende Achtelnote und einem anschließenden Achtel Quartfall, zu spielen, welches sie sequenziert. San Giovanni singt währenddessen eine Melodie, die aus absteigenden Tonfolgen besteht und eine Verzierung aus vier Zweiundreißigstelnoten auf dem Wort „Petto“ (Herz). In Takt 6 beginnt er mit dem Wort „Costanza“ (Treue), eine lange Koloratur aus verschiedenen Notenwerten zu singen.

⁴⁸⁸ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, S. 48.

⁴⁸⁹ ebda. S. 48.

⁴⁹⁰ Terence Best, Der Text, in: La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, deutsche Übersetzung von Teresa Ramer-Wünsche, S. XXXVI.

Dies vermittelt ein Gefühl des Ziellosen, da er die Sechzehntel- und Zweiunddreißigstellläufe immer wieder durch langsamere Notenwerte unterbricht. Während seiner Koloratur spielt die Viola da Gamba nur vereinzelte Viertelnoten dazu. In Takt 8 ist San Giovanni auf der Silbe „za“ von „Costanza“ (Treue) angekommen und die Viola da Gamba spielt eine eintaktige Überleitung. In Takt 9 beginnt San Giovanni wieder zu singen. Der Text ist noch einmal der gleiche wie am Anfang, die Musik hat sich hingegen verändert. San Giovannis Melodie ist jetzt punktiert, besteht aber, wie auch schon am Anfang, aus sich immer abwechselnden Notenwerten. Hier wird jedoch die Achtelnote punktiert. Auf dem Wort „Costanza“ (Treue) beginnt Giovanni wieder eine Koloratur zu singen. Diesmal besteht sie aus Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelnoten und wirkt dadurch zielführender als beim ersten Mal.

In Takt 14 beginnt die Viola da Gamba einen tiefen Orgelpunkt zu spielen. Darüber singt San Giovanni „il dolore in nobile petto, quando é parto dell' affetto“ (Löscht der Schmerz in einem edlen Herzen, wenn er das Kind der Liebe ist), diesmal in einer schlichten Melodie in relativ tiefer Lage. Auffallend ist die Verwendung von kleinen Sekunden in der Melodie. Lediglich die erste Silbe von „nobil“ (edel) und „dell' affetto“ (Liebe, des Gefühls) werden durch einen Quartsprung nach oben betont. Danach singt San Giovanni noch einmal eine lange Koloratur auf dem Wort „Costanza“ (Treue) und wiederholt noch einmal den Text der dritten Zeile des A-Teils. Am Ende von Takt 20 beginnt ein instrumentales Zwischenspiel, welches den ersten Teil der Arie beendet.

In Takt 22 beginnt der B-Teil der Da-Capo-Arie.

Der Text des B-Teils

Quando é figlia della fede,
mai non cede
al timore la speranza.

Wenn die Hoffnung das Kind des Glaubens ist,
gibt sie niemals
der Angst nach.⁴⁹¹

Dieser ist in der instrumentalen Begleitung noch schlichter gestaltet, als der erste Teil.

⁴⁹¹ Terence Best, Der Text, in: La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, deutsche Übersetzung von Teresa Ramer-Wünsche,, S. XXXVI.

Die melodischen Verläufe von San Giovannis Partie haben sich verändert. Er singt nicht mehr hauptsächlich absteigende Phrasen, wie im ersten Teil, sondern hier strebt die Melodie eher nach oben, obwohl es zum größten Teil absteigende Linien sind, die jedoch immer wieder nach oben führen. Auch finden sich hier die typischen Notenaufteilungen von San Giovanni aus dem A-Teil, bestehend aus punktierten Achtel-, Achtel- und Sechzehntelnoten, wieder. Die aufstrebend wirkenden Tonfolgen könnte man auf das Wort „Speranza“ (Hoffnung) zurückführen, die für San Giovanni trotz der Situation noch besteht.

12. Aria: Cleofe

Die Arie „Naufragando va per l'onde“ („Droht das schwache Boot zu scheitern“) ist mit den Instrumenten Oboe I+II, Violine I+II+III, Viola und Bassi, welche von Cembalo und Violoncello⁴⁹² ausgeführt werden, besetzt. Diese bildet einen starken Kontrast zu der ersten Arie „Piangete, sie piangete“ von Maria Cleofe und spiegelt ein typisches Bild einer Barockarie wieder.⁴⁹³ In dieser Arie ist deutlich zu sehen, wie Händel mit musikalischem Material ein inhaltliches und textliches Bild gestaltet.⁴⁹⁴ Die Arie „Naufragando va per l'onde“ ist eine der beiden Gleichnis-Arien des Oratoriums.⁴⁹⁵

„These arias are, by definition, only indirect expressions of emotion; they communicate a character's feeling only by analogy. And yet, the analogy is often so concrete that the feeling that inspired it becomes actually palpable to the listener.“⁴⁹⁶

Oft ist die Übereinstimmung so fassbar, dass sie das Gefühl, welches sie initiieren, für die Zuhörer wirklich wahrnehmbar darstellen.⁴⁹⁷

⁴⁹² Terence Best, *La resurrezione: oratorio in due parti*, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, S. 51.

⁴⁹³ Wolfgang Katschner, *Händels La Resurrezione – Seminar historische Aufführungspraxis*, Studienkurs am Händel-Haus in Halle an der Saale, 26.-28. September 2012.

⁴⁹⁴ Ellen Rosand, *Handel paints the Resurrection*, in: *Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow*, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 21.

⁴⁹⁵ ebda. S. 21.

⁴⁹⁶ ebda. S. 21.

⁴⁹⁷ ebda. S. 21.

In dieser Arie vergleicht Maria Cleofe ihre wieder auflebende Hoffnung zur Befreiung, mit einem Steuermann, von einem in einen Sturm geratenen Schiffes, welches plötzlich Land entdeckt.⁴⁹⁸

Der Text der Arie:

Naufragando va per l'onde
debol legno, e si confonde
nel periglio anco il nocchier.

Ma se vede poi le sponde,
la conforta nova speme,
e del vento piú non teme
né del ma l'imeto fier.

Das schwache Schiff droht in den Wogen
zu scheitern, und sogar der Steuermann
gerät in der Gefahr durcheinander.

Aber wenn er dann das Ufer sieht,
tröstet ihn neue Hoffnung,
und nun fürchtet er weder den Wind
noch die rohe Gewalt des Meeres.⁴⁹⁹

Die Arie beginnt mit einem Ritornell über 12 Takte für Oboe und Streicher, welche am Anfang durch den Basso Continuo unterstützt wird. Die Oboe I+II beginnen im „Forte“ eine Sechzehntelfolge zu spielen. Einen halben Takt später kommt die Violine III hinzu, welche die Bewegung der Oboen übernimmt. Die Bassstimme wird durch Cello und Cembalo ausgeführt und besteht ausschließlich aus wilden Sechzehntelläufen. In dem instrumentalen Teil werden die Wellen, die durch den Sturm entstehen, mit großen Sprüngen, gegen einen schneller bewegten Strudel geschildert.⁵⁰⁰ Ab Takt 4 spielen die Oboen und die Violinen Tonfolgen mit großen Sprüngen. In Takt 11 verändert sich die Dynamik zum „Piano“ und einen Takt später setzt Maria Cleofe mit ihrem Gesang ein. An dieser Stelle ist plötzlich ein „Pianissimo“ vorgeschrieben. Maria Cleofe singt eine stürmische, wilde, durch Sechzehntelnoten geprägte absteigende Linie auf die Worte „Naufragando va per l'onde“ (Das schwache Schiff droht in den Wogen). Hier wird sie nur von den Bassinstrumenten begleitet. Danach setzen in Takt 14 die anderen Instrumente im „Forte“ ein und spielen ein viertaktiges Zwischenspiel, in welchem sie ihre Lautstärke stetig reduzieren und am

⁴⁹⁸ Ellen Rosand, *Handel paints the Resurrection*, in: *Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow*, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 21.

⁴⁹⁹ Terence Best, *Der Text*, in: *La resurrezione: oratorio in due parti*, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, deutsche Übersetzung von Teresa Ramer-Wünsche, S. XXXVII.

⁵⁰⁰ Ellen Rosand, *Handel paints the Resurrection*, in: *Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow*, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 21.

Ende wieder „Pianissimo“ erreichen. Die vokalen Teile wechseln sich mit den instrumentalen Zwischenspielen ab, bis sie sich schließlich am Ende des A-Teils miteinander verbinden.⁵⁰¹ Maria Cleofe hat während ihrem Gesang nie die volle instrumentale Begleitung. Es bleibt immer eine Abwechslung zwischen Gesangs- und Instrumentalteilen, aber die beiden nähern sich gegen Ende des A-Teils an. Der Stil des Gesangs und auch die Art der instrumentalen Zwischenspiele ändert sich während des ganzen ersten Teils nicht.

Dafür stellt der B-Teil einen großen Kontrast zum A-Teil dar. Hier wird die Ruhe nach dem Sturm dargestellt. Sowohl Taktart als auch Tempo haben sich geändert und der bebende Rhythmus hat sich beruhigt.⁵⁰² Die instrumentale Besetzung bleibt erhalten, doch die einzelnen Instrumente werden ganz anders eingesetzt. Jeglicher Gegensatz zwischen der vokalen Stimme und den Instrumenten ist verschwunden.⁵⁰³ Der A-Teil dieser Arie ist sehr wild und stürmisch, darauf folgt ein langsamer B-Teil.⁵⁰⁴

Die Oboe I+II spielen unisono die Melodiestimme, während sie von den anderen Instrumenten in durchgehenden Viertelnoten begleitet werden. Sie spielen immer vier Viertelnoten hintereinander (in einem 3/4 Takt) und haben anschließend zwei Viertelpausen. Dieses Muster wiederholt sich. In Takt 49-51 übernehmen die Violine I und die Viola kurzfristig ein ruhiges wellenartiges Motiv. Nach einem sehr langen instrumentalen Vorspiel setzt Maria Cleofe in Takt 54 mit ihrem Gesang ein, welcher aus langen getragenen Notenwerten besteht und ein friedliches, zuversichtliches Gefühl vermittelt. Hier wird sie ausschließlich von der Erzlaute begleitet. Nachdem Maria Cleofe aufgehört hat zu singen, setzen in Takt 61 die anderen Instrumente mit ihren vorherigen Motiven ein. In Takt 62 beginnt sie mit ihrem Gesang und wird diesmal von allen Instrumenten begleitet. Ihre Melodien sind hier bewegter als zuvor, besitzen aber immer noch denselben Charakter.

⁵⁰¹ Ellen Rosand, *Handel paints the Resurrection*, in: *Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow*, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 21.

⁵⁰² ebda. S. 21.

⁵⁰³ ebda. S. 21.

⁵⁰⁴ Wolfgang Katschner, *Händels La Resurrezione – Seminar historische Aufführungspraxis*, Studienkurs am Händel-Haus in Halle an der Saale, 26.-28. September 2012.

In Takt 72 haben die Instrumente ein eintaktiges Zwischenspiel im „Forte“, in Takt 73 beginnt Maria Cleofe wieder zu singen. Die Instrumente gehen zurück ins „Piano“ und die Bassstimme wird ab hier ausschließlich von der Laute gespielt. Im weiteren Verlauf wird Maria Cleofes Gesang immer bewegter und sie hat auch einige Koloraturen zu singen, die allerdings ein ruhigeres Gefühl vermitteln. Nach dem Ende des B-Teils in Takt 97, wo Maria Cleofe ihren Gesang nur mit Begleitung der Laute beendet, wird der stürmische A-Teil der Da-Capo-Arie wiederholt.

Zwischen diesen Teilen findet ein extrem starker musikalischer Wechsel statt. Außerdem stellt er, auf Grund seiner vielen schnellen Noten, eine große Herausforderung an das Ensemble dar. Die Instrumentation ist sehr verschwenderisch.⁵⁰⁵ Die Oboen dominieren eindeutig, da sie während der ganzen Arie die Melodiestimme übernehmen. Im B-Teil sind sie noch durchdringender. Im A-Teil spielen auch die Streicher eine wichtige Rolle, mit ihren schnellen, tosenden Läufen, während sie im B-Teil lediglich eine begleitende Funktion einnehmen und der Klang der Oboen umso besser wahrzunehmen ist. Im B-Teil wird Maria Cleofe häufig nur von der Laute begleitet, somit ist auch ihr Klang in dieser Arie sehr präsent.

Der Zuhörer identifiziert sich mit dem Steuermann und in Folge mit Maria Cleofe.⁵⁰⁶ Durch die Verunsicherung des wilden stürmischen A-Teils wird der Hörer fähig, die Erleichterung von Cleofe im B-Teil wahrzunehmen.⁵⁰⁷ Der Kontrast zwischen den beiden Teilen der Arie ist so stark, dass er dies ermöglicht.⁵⁰⁸

Die Musik des A-Teils dieser Arie wurde von Händel aus dem, ein Jahr vorher entstanden, Oratorium *Il Trionfo del Tempo* wiederverwendet und ein Jahr später in einer Arie der Oper *Agrippina* wieder aufgegriffen.⁵⁰⁹

⁵⁰⁵ Wolfgang Katschner, Händels *La Resurrezione* – Seminar historische Aufführungspraxis, Studienkurs am Händel-Haus in Halle an der Saale, 26.-28. September 2012.

⁵⁰⁶ Ellen Rosand, *Handel paints the Resurrection*, in: *Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow*, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 21

⁵⁰⁷ ebda. S. 21.

⁵⁰⁸ ebda. S. 21.

⁵⁰⁹ ebda. S. 27.

13. Aria: San Giovanni

Die Arie „Cosi la tortorella“ („So weint und klagt das Turteltäubchen“) von San Giovanni ist mit den Instrumenten Flauto traverso, Violine I+II, Viola da Gamba, Theorbe und Bassi besetzt.

Die Arie ist nach „Naufragando va per l'onde“ von Maria Cleofe die zweite Gleichnis-Arie in *La Resurrezione*. Diese Arie verwendet eines der pastoralen Bilder und ist eine herausragende im Libretto.⁵¹⁰

Der Text des A- Teils:

Così la tortorella	So weint und klagt
talor piange si lagna,	das Turteltäubchen
perché la sua compagna	wenn es bemerkt, dass ein Raubvogel
vede ch'augel feroce	ihm seinen Gefährten
dal nido gli rubó.	aus dem Nest geraubt hat. ⁵¹¹

Giovanni vergleicht hier die Freude der Jungfrau Maria bei der Auferstehung ihres Sohnes mit einer Turteltaube, welche fürchtete, ihr Gefährte sei von einem Raubvogel getötet worden und ihn schließlich lebend wiedersieht.⁵¹²

Die Arie wird von einem instrumental Ritornell eingeleitet, welches sich über fünf Takte erstreckt.

Im A-Teil spielen hier Traversflöte und Viola da Gamba im Echo miteinander und imitieren dabei das Gurren des Vogels.⁵¹³ Der Rhythmus ist regelmäßig, trällernd und relativ langsam bewegt. Plötzlich in Takt 4 erscheint der Raubvogel mit einer erschreckenden, raschen, absteigenden Tonleiter in den Bässen, welche von den Violinen in der Oktave verdoppelt werden.⁵¹⁴

⁵¹⁰ Ellen Rosand, Handel paints the Resurrection, in: Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 29.

⁵¹¹ Terence Best, Der Text, in: La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, deutsche Übersetzung von Teresa Ramer-Wünsche, S. XXXVII.

⁵¹² Ellen Rosand, Handel paints the Resurrection, in: Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 29.

⁵¹³ ebda. S. 29.

⁵¹⁴ ebda. S. 29.

Diese Tiraden der Violinen und Bässe wurden in der Quelle B gestrichen und in Händels Aufführungen vermutlich nicht gespielt.⁵¹⁵ Als die Tiraden beendet sind, spielen die Traversflöte und die Viola da Gamba eine Melodie, bestehend aus Triolen, bis die Einleitung am Anfang des sechsten Taktes endet. Hier beginnt San Giovanni, mit einer Tonwiederholung des Tones d´, in abwechselnden Achtel- und Viertelnoten, die Worte „Cosi la trotorella“ (das Turteltäubchen) zu singen. Auf der Silbe „rel“ singt er zum g´ hinauf und im weiteren Verlauf einen c-Moll Akkord abwärts. Mit dem Wort „talor“ beginnt Giovanni auf dem es´ und singt eine absteigende Skala bis zum d´, wo er mit dem Wort „lagna“ (Klage) ankommt. Nach einem kurzen Nachspiel der Instrumente beginnt er, in der Mitte des nächsten Taktes, noch einmal diese Phrase zu wiederholen. Mit den Worten „perché la sua compagna“ geht es wieder in Abwechslung von Viertel- und Achtelnoten weiter. Im weiteren Verlauf ist seine Melodie durch punktierte Notenwerte geprägt. In Takt 13 spielen Violine und Bassi wieder Tiraden, während San Giovanni seine Phrase weitersingt. Am Ende von Takt 13 beendet San Giovanni seinen Gesang mit den Worten „nido gli rubó“ (Aus dem Nest geraubt hat). In Takt 14 werden die Tiraden wiederholt, diesmal beginnt San Giovanni erst nach deren Ende wieder zu singen. Noch einmal wiederholt er die vierte und fünfte Zeile des Textes. In Takt 15 beginnt San Giovanni den Text noch einmal vom Anfang des A-Teils an zu singen. In Takt 19 spielen die Violinen und die Bässe ihre erschreckenden Tiraden, während er das Wort „Compagna“ (Gefährte) singt. In Takt 21 beginnt ein kurzes instrumentales Zwischenspiel, welches den A-Teil der Arie beendet. Im Verlauf des A-Teils erscheinen mehrmals die Tiraden in den Streichern, am Anfang nur während San Giovanni nicht singt. Später treten sie auch auf, während er singt und sie werden generell häufiger. Man spürt, dass die Bedrohung durch den Raubvogel immer stärker wird.

⁵¹⁵ Terence Best, *La resurrezione: oratorio in due parti*, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, S. 60.

Diese Bedrohung, die während des A-Teils stetig zunimmt, verschwindet komplett im kontrastierenden B-Teil. Eine Veränderung des Metrums, des melodischen Stils und der Orchestrierung stellt die Freude der Turteltaube über die Rückkehr ihres Gefährten dar.⁵¹⁶

Der Text des B-Teils:

Ma poi, libera bella	Aber dann, wenn es ihn
se ritornar la sente,	frei und anmutig zurückkommen hört,
compensa in lieta voce	hebt es mit froher Stimme
quel gemito dolente	das schmerzvolle Klagen auf,
che mesta già formo.	das es einst traurig von sich gab. ⁵¹⁷

Im B-Teil ändert sich das Tempo von Largo zu Andante, die Besetzung wird schlichter und von den Streichern dominiert. Hier verwendet Händel nur noch die Violine I+II unisono, die Viola da Gamba und die Theorbe als Bassinstrument.

Der Charakter des B-Teils ist fröhlich und tänzerisch. San Giovanni scheint mit seiner Melodie fast einen Freudensprung oder -tanz nachzuahmen. Seine Melodie enthält viele Sprünge und ist durch aufsteigende Achtelverläufe gekennzeichnet. Im weiteren Verlauf der Arie erscheinen auch immer mehr Sechzehntelnoten in seinem Gesang. Die Theorbe und die Gambe spielen während des ganzen B-Teils eine durchgehend fließende, fröhliche Begleitung aus Achtelnoten. Die Violinenstimme wird von Achtelnoten dominiert, hat aber auch Sechzehntelläufe zu spielen. Der B-Teil der Arie endet ohne instrumentales Nachspiel. Anschließend wird der A-Teil er Da-Capo-Arie wiederholt.

Besonders zu beachten ist hier die obligate Traversflöte, welche den erleichterten, befreiten Vogelgesang darstellt.⁵¹⁸

⁵¹⁶ Ellen Rosand, Handel paints the Resurrection, in: Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 29.

⁵¹⁷ Terence Best, Der Text, in: La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, deutsche Übersetzung von Teresa Ramer-Wünsche, S. XXXVII.

⁵¹⁸ Ellen Rosand, Handel paints the Resurrection, in: Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 29.

Die Traversflöte verleiht der Arie nicht nur eine einzigartige Klangfarbe, sondern an dieser Stelle wird die Flöte auch zum einzigen Mal im ganzen Oratorium eingesetzt. Damit erreicht Händel, dass sich diese Arie in besonderem Maße von den anderen abhebt.

14. Aria: Maria Maddalena

Die zweite Arie von Maria Maddalena „Ho un non so che nel cor“ („Ich fühle etwas Unbekanntes im Herzen“) ist mit den Instrumenten Oboe I+II, Violine I +II, und Bassi besetzt.

Das Maddalena die eigentliche Hauptfigur des Oratoriums ist, wird nicht nur durch die Anzahl ihrer Arien verdeutlicht.⁵¹⁹ Maddalena ist es auch, die als erste die Umkehr der Geschichte realisiert.⁵²⁰

Der Text der Arie:

Ho un non so che nel cor,
ch invece di dolor
gioia mi chiede.

Mal il core, uso a temer,
le voci del piacer
o non intende ancor,
o inganno del pensier
forsi le crede.

Ich fühle etwas Unbekanntes im Herzen
das mich statt zum Schmerz
zur Freude ruft.

Aber entweder versteht mein Herz,
das gewohnt ist zu fürchten,
Die Stimme der Freude noch nicht,
Oder es glaubt vielleicht,
sie sei eine Täuschung des Geistes.⁵²¹

Am Ende des ersten Teils machen sich Maddalena und Cleofe auf den Weg zum Grab von Jesus Christus, während San Giovanni, wie vorher von ihnen besprochen, die Gottes Mutter trösten soll.⁵²²

„Für die Befindlichkeit Maddalenas halb bewusst, aber dennoch sicher zu sein, das Richtige zu tun, hat Capece die Formulierung vom <Non so che>, dem <Ich-weiß-nicht-was> gefunden, das in dieser Situation von Maddalena Freude statt Schmerz verlangt - Freude über etwas, was sie bisher nicht weiß, sondern nur

⁵¹⁹ Susanne Fontaine, Liebreiz statt Zerknirschung: Die Figur der Maddalena in Händels La Resurrezione, in: Händel Jahrbuch 52, Kassel, Basel u. a. 2006, S. 221.

⁵²⁰ ebda. S. 221.

⁵²¹ Terence Best, Der Text, in: La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, deutsche Übersetzung von Teresa Ramer-Wünsche, S. XXXVIII.

⁵²² Susanne Fontaine, Liebreiz statt Zerknirschung: Die Figur der Maddalena in Händels La Resurrezione, in: Händel Jahrbuch 52, Kassel, Basel u. a. 2006, S. 221.

erahnt: dass sie mit ihrer Gefährtin das Grab leer und den Herrn auferstanden vorfinden wird“.⁵²³

Diese Arie lässt sich nach den traditionellen Konventionen der Oper in den Bereich der „flirtenden Liebesarie“ einordnen.⁵²⁴

Der Text dieser Arie ist äußerst auffallend und extravagant und genauso ist auch die Musik von Händel. Er gestaltet diese Arie der Maddalena als Unisono Arie.⁵²⁵

„Auch hier weichen Capece und Händel von den Gepflogenheiten der Maddalena-Vertonung ab, wenn sie die Figur zart, anmutig und heiter zeigen.“⁵²⁶

Maria Maddalena beginnt schon im ersten Takt der Arie ohne instrumentales Vorspiel, zu singen und wird unisono von den Violinen I+II begleitet. Dadurch erreicht Händel den Effekt, dass der Zuhörer glauben könnte, die Arie sei unbegleitet. In Takt 5 folgt ein instrumentales Zwischenspiel, das von Violine I+II und dem Bassinstrument Violoncello gespielt wird. In Takt 9 beginnt Maria Maddalena wieder, nur von den Violinen unisono begleitet, zu singen. Instrumentale Teile, in denen Violoncello und die Violinen spielen, wechseln sich mit den vokalen Stellen, wo Maria Maddalena von den Violinen begleitet wird, ab. Am Ende von Takt 40 ist die Angabe „dal segno“ und die ersten 22 Takte werden wiederholt. In Takt 41 geht die Arie mit einem instrumentalen Nachspiel weiter. Dieses ist vom Charakter identisch mit der Arie, außer das hier zum ersten Mal die Oboe I+II spielen. Diese Arie ist eine Tanzarie im Stil einer Gavotte. Sie ist die letzte Arie im ersten Teil.⁵²⁷

⁵²³ Susanne Fontaine, *Liebreiz statt Zerknirschung: Die Figur der Maddalena in Händels La Resurrezione*, in: *Händel Jahrbuch 52*, Kassel, Basel u. a. 2006, S. 221.

⁵²⁴ Ellen Rosand, *Handel paints the Resurrection*, in: *Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow*, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 13.

⁵²⁵ Susanne Fontaine, *Liebreiz statt Zerknirschung: Die Figur der Maddalena in Händels La Resurrezione*, in: *Händel Jahrbuch 52*, Kassel, Basel u. a. 2006, S. 221.

⁵²⁶ ebda. S. 221.

⁵²⁷ Michael Zywiets, *Händels Charakterisierungskunst in La Resurrezione*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 65.

5.5 Erster Teil, vierte Szene: Angelo, Ensemble

Schauplatz dieser Szene sind wiederum die Tore der Hölle. In dieser Szene kommen das Rezitativ „uscite pur“ und die Nummer 15 vor. Angelo fordert die „ersten Eltern“ der Menschheit“ (Adam und Eva) und die anderen Gerechten auf, die Hölle zu verlassen, worauf ein Jubelchor des Ensembles folgt, der den ersten Teil beschließt.

15. Coro:

Der Schlusschor des ersten Teils von *La resurrezione* „Il Nume vincitor“ („Der siegreiche Gott“) ist mit den Instrumenten Oboe I+II, Violine I+II, Viola und Basso und den Sängern Angelo, Maddalena, Cleofe, San Giovanni und Lucifero besetzt.

Der Text des Chores:

Il Nume vincitor

trionfi, regni e viva!

Viva e trionfi il Dio così grande

che il cielo spande,

che al sol dà splendor,

per cui Cocito

geme atterrito,

da chi fu vinta la morte ancor.

Der siegreiche Gott

triumphiere, lebe und herrsche!

Es lebe und triumphiere der herrliche Gott,

der die Himmel ausbreitet

und der Sonne ihren Glanz gibt,

um dessentwillen der Kozytus

erschrocken stöhnt,

der sogar den Tod bezwang.⁵²⁸

Angelo und Maddalena beginnen, nur von den Oboen und den Bassinstrumenten begleitet, im ersten Takt zu singen. In Takt 5 setzen alle anderen Sänger und alle vorgeschriebenen Streichinstrumente ein. Die Vokalstimmen bestehen aus jubelnden, aufsteigenden Dreiklängen in Viertelnoten, die von den Instrumenten verdoppelt werden. Die Sänger tragen noch einmal den Text „Il Nume vincitor trionfi, regni e viva!“ (Der siegreiche Gott, triumphiere, lebe und herrsche!) vor. Ab Takt 11 wiederholen sie ihn zum dritten Mal, hierbei singen jedoch Maddalena, Angelo und Cleofe eine lange Koloratur auf dem Wort „trionfi“ (triumphiere). Bis Takt 29, in dem der erste Teil der Arie endet, werden diese ersten und sehr wichtigen Worte immer und immer wieder vorgetragen.

⁵²⁸ Terence Best, Der Text, in: *La resurrezione: oratorio in due parti*, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, deutsche Übersetzung von Teresa Ramer-Wünsche, S. XXXVIII.

Der Teil endet hier mit einem A-Dur Akkord. Der anschließende zweite Teil steht in a-Moll und im 3/4 Takt statt dem vorherigen 4/4 Takt. Angelo beginnt am Anfang des zweiten Teils ein Solo der 3.-5. Textzeile zu singen und wird hier ausschließlich von der Oboe und den Bassinstrumenten begleitet. Angelos Gesang ist eindringlich, liebevoll und dennoch strahlend und fröhlich. Neun Takte später setzen alle anderen Sänger und Instrumente wieder ein und der Text, den Angelo bereits vorgetragen hat, wird wiederholt. In Takt 45 endet der erste Teil des Chores. Im zweiten Teil singen zuerst Cleofe und San Giovanni, die von Violoncello I+II und den Bassi „senza Violoncello“⁵²⁹ begleitet werden. Die Melodie der beiden Sänger ist lieblicher, ruhiger und eindringlicher, als die aus dem ersten Teil der Arie. Cleofe wird unisono von Violoncello I, San Giovanni von Violoncello II begleitet. In Takt 54 setzen alle anderen Sänger wieder ein. Die begleitenden Instrumente sind hier Oboe I+II, Violine I+II, Viola und Bassi „con Violoncello“⁵³⁰. Anschließend wiederholt sich der Teil, in dem Angelo die Solo-Melodie gesungen hat. Danach wird der erste Teil bis Takt 29 wiederholt. An dieser Stelle endet der erste Teil des Oratoriums.

5.6 Zweiter Teil, 16. Introduzione:

Der zweite Teil des Oratoriums beginnt mit einer *Introduzione*. Dafür hat Händel den zweiten Teil der Ouvertüre seines Oratoriums *Il Trionfo*, aus dem Jahr 1707, verwendet.⁵³¹ Diese ist folgendermaßen besetzt: Oboe I+II, Trompete I+II, Posaune, Violine Concertino, Violine Ripieno, Viola, Violoncello und Bassi. Hier macht Händel davon Gebrauch, die Violinen in eine Concertino- und eine Ripieno-Gruppe einzuteilen. Der Charakter dieser Einleitung ist dem der Sonata am Beginn der ersten Teils sehr ähnlich. Die Oboen spielen über weite Strecken eine Solostimme. Die Violinen Concertino spielen virtuose Sechzehntelläufe, während die Violinen Ripieno eine sehr zurückhaltende, schlichte Begleitfunktion einnehmen.

⁵²⁹ Terence Best, *La resurrezione: oratorio in due parti*, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, S. 70, Takt 46.

⁵³⁰ Terence Best, *La resurrezione: oratorio in due parti*, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, S. 70, Takt 54.

⁵³¹ Hans Joachim Marx, *La Resurrezione di Nostro Signor Gesù Cristo* (HWV 47), in: *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*, Göttingen 1998, S. 182

In den Takten 1-5 haben die Oboen ein Solo, in Takt 6 setzen alle anderen Instrumente ein und spielen ein bebendes, erschreckendes Motiv über vier Takte. Ab Takt 10-19 spielen die Violinen Concertino ihr Solo. Auch in ihr Motiv mischen sich die anderen Instrumente mit zwei „Schlägen“, bestehend aus zwei Achtelnoten, jeweils auf dem ersten Viertel jedes zweiten Taktes. Anschließend werden die ersten 19 Takte wiederholt. Der zweite Teil beginnt wieder mit einem Solo der Oboen, dreieinhalb Takte später setzen die Violinen Concertino und die anderen Streichinstrumente ein. Der Charakter dieses Teils ist lieblicher und ruhiger als der des Ersten, auch durch das Fehlen der unterbrechenden „Schläge“ und des bebenden Motivs der anderen Instrumente. Erst in Takt 31 setzen die Blechblasinstrumente wieder ein, unterbrechen jedoch die Violinen und Oboen, die miteinander konzertieren nicht, sondern verstärken ihre Stimmen. Auch dieser Teil wird anschließend wiederholt.

Die beiden Teile sind sehr unterschiedlich gestaltet. Als Zuhörer bekommt man das Gefühl, als würde der erste Teil der Introduziona noch zum ersten Teil des Oratoriums gehören. Teilweise erinnert er noch an die Nacht, die Finsternis und die Verzweiflung, die im ersten Teil des Oratoriums präsent sind. Im Laufe der Einleitung verändert sich der Charakter. Die Musik wird lieblicher. Als Zuhörer kann man schon erahnen, dass sich die Handlung im zweiten Teil zum „Guten“, zum Licht hinwendet.

5.7 Zweiter Teil, erste Szene: San Giovanni

Schauplatz ist Jerusalem am frühen Morgen des Ostersonntags. Das Rezitativ „Di quai novi portentanti“, die Nummer 17 und das Rezitativ „Ma ove Maria dimora“ kommen in dieser Szene vor. San Giovanni kommentiert das Erdbeben und die Vorzeichen, die die Kreuzigung begleiten, und erwartet den neuen Tag.

17. Aria: San Giovanni

Die Arie „Ecco il sol, ch'esce dal mare“ („Sieh hier die Sonne, die vom Meer aufsteigt“) ist die erste Arie des zweiten Teils von *La Resurreziona*, in der San Giovanni den Sonnenaufgang beschreibt.

Es ist der Sonnenaufgang am Ostersonntag, der schon lange gespannt erwartet wurde.⁵³² Die Arie ist mit Violine I+II, Viola und Bassi, welche vom Cembalo und den Kontrabässen gespielt werden, besetzt.

Händels Sonnenaufgang beginnt als ein tiefes Brummen im Orchester, anfangs nur in den Bässen, das stetig höher wird.⁵³³ Dieser Ostinato-Bass zieht sich durch den gesamten A-Teil und, in etwas variiertes Form, auch durch den B-Teil der Arie.

Der aufgeschriebene musikalische Sonnenaufgang in der Begleitung der Arie ist wahrscheinlich das am meisten faszinierende Bild in der gesamten Partitur.⁵³⁴ Über 7 Takte hinweg spielen lediglich die Kontrabässe im „Forte“ diesen Ostinato-Bass, ehe San Giovanni zu singen beginnt. Wenn er anfängt zu singen, ist die Sonne schon ein wenig aufgegangen.⁵³⁵ Händels Musik erzeugt im Wesentlichen die Wirkung der Bühnenbeleuchtung und Maschinerie, wie man sie in einem Opernhaus erwarten würde.⁵³⁶ Solche Effekte waren Standardkunststücke im Instrumentarium von barocken Szenografen, seit Gian Lorenzo Bernini im Jahr 1639 die Sonne auf der Bühne aufgehen ließ.⁵³⁷

In Takt 8 beginnt San Giovanni, im Echo mit den Bässen, eine sehr langsam aufsteigende Linie zu singen. Er singt ein Mal die erste Zeile des Textes.

Der Text des A-Teils:

Ecco il sol ch' esce dal mare
e piu chiaro che non suole
smalta i prati, i colli indora.

Sieh hier die Sonne, die vom Meer aufsteigt,
und glänzender als gewöhnlich
die Wiesen schmückt und die Hügel vergoldet.⁵³⁸

⁵³² Wolfgang Katschner, Händels La Resurrezione – Seminar historische Aufführungspraxis, Studienkurs am Händel-Haus in Halle an der Saale, 26.-28. September 2012.

⁵³³ Ellen Rosand, Handel paints the Resurrection, in: Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 48.

⁵³⁴ ebda. S. 48.

⁵³⁵ Wolfgang Katschner, Händels La Resurrezione – Seminar historische Aufführungspraxis, Studienkurs am Händel-Haus in Halle an der Saale, 26.-28. September 2012.

⁵³⁶ Ellen Rosand, Handel paints the Resurrection, in: Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 48.

⁵³⁷ Ellen Rosand, Handel paints the Resurrection, in: Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 48.

⁵³⁸ Terence Best, Der Text, in: La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, deutsche Übersetzung von Teresa Ramer-Wünsche, S. XXXIX.

Nach drei Takten Pause, in der nur der Ostinato-Bass erklingt, beginnt Giovanni wieder, denselben Text zu singen, jedoch auf höherer Tonstufe als zuvor. Diesmal singt er weiter, auf dem Wort „prati“ (Wiesen) eine lange aufstrebende Koloratur und noch einmal den Text der dritten Zeile. Direkt anschließend beginnt er erneut, den Text zu wiederholen. Auch hier singt er wieder eine noch längere Koloratur auf dem Wort „prati“ (Wiesen), welche durch abwechselnde lange Haltetöne und Sechzehntelläufe gestaltet ist. In Takt 42 hat Giovanni seinen Gesang beendet und ein instrumentales Zwischenspiel beginnt. Dieses beinhaltet auch den Ostinato-Bass, welcher sich hier unter die Violine I+II und die Viola legt, die hier zum ersten Mal in dieser Arie erklingen. Dies ist die Stelle, an der sich schließlich die Strahlen bis in die oberen Streicher ausbreiten um die Welt zu beleuchten.⁵³⁹ Das instrumentale Zwischenspiel erstreckt sich über 11 Takte und endet in Takt 52. Der Ostinato-Bass der tiefen Streicher ist im ganzen A-Teil sehr präsent, auch während San Giovanni singt, scheint er fast auf gleicher Ebene mit dem Gesang zu stehen.

An dieser Stelle beginnt der B-Teil der Arie, in dem San Giovanni wieder ausschließlich von den Bassinstrumenten Cembalo und Kontrabass begleitet wird.

Der Text des B-Teils:

Ma chi sa che di quel sole,
ch'oggi in vita ha da tornare,
questo sol non sia l'aurora.

Aber wer weiß, ob diese Sonne
Nicht Vorbotin jener Sonne ist,
die heute in das Leben zurückkehren wird.⁵⁴⁰

Dieser Abschnitt der Arie ist ruhiger gestaltet, als der erste. Die Sonne ist vollständig aufgegangen. Der Ostinato-Bass tritt etwas variiert auf und strebt nicht so sehr nach oben, wie im ersten Teil. Er tritt immer mehr in den Hintergrund, vermutlich deshalb, weil die Sonne bereits am Himmel leuchtet. San Giovannis Melodie erstrahlt in vollem Glanze und steht eindeutig im Vordergrund, während der Bass zurücktritt.

⁵³⁹ Ellen Rosand, *Handel paints the Resurrection*, in: *Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow*, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 49.

⁵⁴⁰ Terence Best, *Der Text*, in: *La resurrezione: oratorio in due parti*, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, deutsche Übersetzung von Teresa Ramer-Wünsche, S. XXXIX.

Am Ende des B-Teils wird der Ostinato-Bass wieder dominanter und die Arie wird von Takt 2 bis Takt 52 wiederholt.

„The choice of accompaniment - basses alone during the aria, full string group during the ritornello - contributes powerfully to the visual illusion...“⁵⁴¹

Händel verwendet in der Arie ausschließlich die Bässe als Begleitung von San Giovannis Gesang, während des Ritornells spielt jedoch die volle Streichergruppe. Dieser Aspekt hilft ihm dabei, die visuelle Illusion zu unterstützen.

5.8 Zweiter Teil, zweite Szene: Angelo und Lucifero

Schauplatz dieser Szene sind die Tore der Hölle. In der Szene kommen die Nummern 18-21 vor: Das zweite Aufeinandertreffen von Angelo und Lucifero. Der Engel triumphiert und verspottet den Teufel, in dem er seine musikalischen Figuren verwendet.

18. Aria: Angelo

Die Arie „Risorga il mondo“ („Heiter und fröhlich soll die Welt“) hat wieder eine größere Besetzung, als die vorige Arie von Angelo, nämlich Oboe I+II, Fagotto, Violine I+II, Viola und Bassi. Sie ist sowohl mit Streichern als auch mit Holzblasinstrumenten besetzt. Die Arie beginnt mit einem instrumental Ritornell, welches sich über 16 Takte erstreckt. Die Holzbläser beginnen im „Forte“, ohne Bass, mit einem Motiv, welches aus 4 Sechzehntel- und einer Achtelnote besteht und einen zentralen Ton umspielt. Oboe I+II spielen die gleiche Tonfolge nur auf anderer Tonstufe und das Fagott spielt, für die Dauer eines Taktes, den Bass dazu. Einen Takt später haben die Bläser Pause und Violine I+II imitieren das Motiv und werden von der Viola begleitet. Dies wiederholt sich ein Mal. In Takt 5 beginnen wieder die Bläser. Diesmal kommen einen Takt später die Streicher dazu und die Bassi setzen ein. Dies wiederholt sich leicht variiert. In Takt 17 beginnt Angelo, plötzlich im „Piano“, eine schlichte Melodie zu singen. Er wird nur von den Bassi und vom Fagott mit durchgehenden Achtelnoten begleitet.

⁵⁴¹ Ellen Rosand, Handel paints the Resurrection, in: Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 49.

Der Text:

Risorga il mondo lieto e giocondo col suo Signor. Il ciel festeggi, il suol verdeggi, scherzino, ridano l'aure con l'onde, l'erbe coi fior.	Heiter und fröhlich soll die Welt mit ihrem Herrn zu neuem Leben erstehen. Der Himmel soll feiern, die Erde soll grünen, scherzen und lachen sollen die Lüfte mit den Wellen, die Gräser mit den Blumen. ⁵⁴²
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Nachdem Angelo die ersten drei Zeilen des Textes gesungen hat, setzen wieder die Oboen mit ihrem Sechzehntel-Motiv ein und wieder werden sie von den Streichern imitiert. Dies geschieht dreimal, hier allerdings im „Piano“ nicht im „Forte“, wie am Anfang der Arie. In Takt 28 beginnt Angelo wieder zu singen und auch hier wird er wieder nur von dem Fagott und von den Bassi, in durchgehenden Achtelnoten, begleitet. In Takt 35 beginnen die Oboen wieder mit ihrem Motiv, die Violinen imitieren es. Als die Oboen in Takt 37 erneut ihr Motiv spielen, setzt jedoch Angelo mit den Worten „Col suo Signor“ (Mit ihrem Herrn) ein. Die Instrumente lassen sich nicht beirren und spielen ihre Motivfolge weiter wie bisher. In Takt 43 singt Angelo noch einmal die zweite und dritte Textzeile, nur wird er jetzt zum ersten Mal von allen vorgeschriebenen Instrumenten im „Piano“ begleitet. Hier spielen alle Instrumente, außer Oboe I und Violine I, wieder durchgehende Achtelnoten. Die Soloinstrumente spielen etwas andere Motive, verhalten sich aber auch eher ruhig und einfach. Nachdem Angelo aufgehört hat zu singen, schreibt Händel auf einmal ein „Forte“ vor. Hier folgt ein instrumentales Zwischenspiel von 14 Takten, das hauptsächlich aus durchgehenden Achtelnoten und dem imitatorischen Element der Bläser und Streicher besteht. In Takt 60 beginnt der B-Teil der Arie. Dieser ist instrumental noch schlichter gestaltet als der A-Teil. Angelo beginnt unmittelbar in Takt 60 zu singen und wird ausschließlich von dem Fagott im „Piano“ begleitet. Der Unterschied zum A-Teil ist, dass hier auch die Bassinstrumente pausieren. Die Motive des A-Teils werden weitgehend übernommen und auch der Charakter der Arie ändert sich hier nicht wesentlich.

⁵⁴² Terence Best, Der Text, in: La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, deutsche Übersetzung von Teresa Ramer-Wünsche, S. XXXIX.

Das Fagott begleitet Angelo hier immer noch mit durchgehenden Achtelnoten. Angelo singt hier hauptsächlich absteigende Motive. Ab Takt 72 beginnen sich Bläser und Streicher wieder zu imitieren, dies ist jedoch auch schlichter und kürzer gestaltet, als im A-Teil. Der ganze B-Teil trägt die dynamische Bezeichnung „Piano“. Danach wird der A-Teil der Da-Capo-Arie wiederholt.

20. Aria: Lucifero

Die dritte und letzte Arie von Lucifero „Per celare il nuovo scorno“ („Um die neue Schande zu verbergen“) ist in der zweiten Szene des zweiten Teils, nachdem er wiederholt auf den Engel getroffen ist, der versucht hat, ihm begreiflich zu machen, dass sein Kampf vergebens ist.

Auch diese Arie von Lucifero ist nur mit Violine I+II und Bassi besetzt, dennoch gestaltet Händel diese Arie wieder ganz anders als die anderen Arien von ihm. Diese Arie lässt sich nach den Traditionen der Oper in dem Typus einer „Wutarie“ einordnen.⁵⁴³

Bereits in Takt 1 beginnt Lucifero, begleitet von den Violinen I+II und den Bassinstrumenten, Cembalo und Violoncello, im „Piano“ zu singen.

Der Text des ersten Teils:

Per celare il nuovo scorno	Um die neue Schande zu verbergen,
le sue faci ancora al giorno	werde ich das Licht des Tages
con un soffio io smorzerò.	mit einem Atemzug löschen. ⁵⁴⁴

Die erste Phrase der Arie erstreckt sich über sieben Takte. Die Melodie von Lucifero besteht, abgesehen von den letzten beiden Takten, durchgehend aus Viertelnoten, welche von den Bässen verdoppelt werden. Das erste Intervall der Gesangsstimme und der Bässe ist eine Terz, alle anderen Intervalle dieser ersten Phrase, die aus Viertelnoten besteht, sind Sexten. Die Arie besteht zu Beginn in Luciferos Melodie aus großen Intervallsprüngen.

⁵⁴³ Ellen Rosand, Handel paints the Resurrection, in: Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 13.

⁵⁴⁴ Terence Best, Der Text, in: La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, deutsche Übersetzung von Teresa Ramer-Wünsche, S. XL.

Darüber legt sich die Solo-Violine II mit einer Aneinanderreihung von Achtel-Triolen, die eine wellenartige Bewegung darstellen. Die Violine I spielt Viertelnoten darüber, welche durch Überbindungen zu Synkopen werden, und dadurch den zweiten und vierten Schlag der Takte betonen und einen besonderen Akzent ergeben. In Takt 6 wird die Tempobezeichnung auf Adagio geändert. Alle Instrumente spielen hier eine ganze Note, wodurch die Bewegung völlig versiegt. *Lucifero* endet hier mit dem Wort „*Smorzeró*“ (Auslöschen). Auch am Anfang von Takt 7 scheint, durch die langen Notenwerte und die langsame Tempobezeichnung, alles still zu stehen. Am Ende des Taktes geht es „a tempo“ weiter. *Lucifero* beginnt auf den vierten Schlag dieses Taktes von *d´* aus eine absteigende Skala, bestehend aus fünf Tönen auf den Worten „con un soffio“ (Mit einem Atemzug) zu singen. Die Violine I imitiert dieses Motiv, als *Lucifero* seines gerade beendet. Er hat eine Viertelpause und beginnt nun wieder mit dem Motiv, diesmal jedoch von *c´* aus und auch hier wird sein Motiv imitiert, jedoch von der Violine II. Danach beginnt die Violine I wieder ihr Synkopen-Motiv zu spielen, die Violine II spielt eine absteigende Tonfolge in Form von Halbennoten. *Lucifero* beginnt mit den Worten „io scmorzeró“ (werde ich auslöschen), eine aufsteigende Tonfolge und auf der Silbe „ró“ eine lange, aus Triolen bestehende Koloratur, zu singen. Dieses Motiv übernimmt *Lucifero* von den zweiten Violinen, die die Arie damit begonnen haben.⁵⁴⁵ In der zweiten Hälfte des Taktes 11 spielen die Violinen I+II und die Bässe ein punktiertes tänzerisches Motiv, während *Lucifero* seine Koloratur beendet und noch einmal die Worte „io smorzeró“ wiederholt. Hier endet diese Phrase mit einer Kadenz, wobei die Violine I und die Bässe unmittelbar fortfahren. In Takt 12 beginnt *Lucifero* noch einmal, die ersten drei Zeilen seines Textes zu singen, diesmal jedoch mit anderen musikalischen Motiven. Er singt eine absteigende Tonfolge von *d´* aus bis zum *c*, beginnt dann auf dem höheren *e´* und singt hinunter bis zum *d*. Das dritte Mal beginnt er wieder auf dem hohen *d´* und singt auf dem Wort „smorzeró“ eine Kadenz, welche er auf dem *g* beendet.

⁵⁴⁵ Dieter Gutknecht, *Vokale Aufführungspraxis: Sängereische Verzierungskunst und Virtuosität in Georg Friedrich Händels La Resurrezione (1708)* in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 74.*

Gleichzeitig beginnen alle beteiligten Instrumente der Arie mit einem instrumentalen Zwischenspiel. An dieser Stelle ist zum ersten Mal in dieser Arie die dynamische Angabe „Forte“ zu finden. Die Violine II und die Bässe spielen hier vorwiegend Triolen und punktierte Motive auf unterschiedlicher Tonstufe, während die Violine I wieder ihr Synkopen-Motiv erklingen lässt. Das instrumentale Zwischenspiel endet in Takt 20 und auch der erste Teil der Arie.

Der Text des zweiten Teils:

E con tenebre nocenti	Und ich werde jeden Gedanken
delle inferne umane menti	des schwachen menschlichen Geistes
ogni odea confonderó	durch schädliche Finsternis verwirren. ⁵⁴⁶

Auf dem dritten Schlag des Taktes setzt der Solobass ein und spielt wieder durchgehende Viertelnoten. Lucifero beginnt ein Motiv zu singen, welches durch die Abwechslung von punktierten Achtel- und Sechzehntelnoten gestaltet ist.

Die Violinen beginnen versetzt ein Motiv, bestehend aus einer Viertelnote und Achteltriolen, zu spielen. Am Ende von Takt 23 singt Lucifero eine aufsteigende, triolische Skala, um in der Mitte des nächsten Taktes wieder sein vorheriges Motiv aufzugreifen. In Takt 26 endet dieser kurze zweite Teil der Arie. Bei einer Da-Capo Arie würde hier der A-Teil wiederholt werden. Bei dieser Arie ist jedoch kein Da-Capo angegeben, sondern es ist in Noten ausgeschrieben. Von Takt 27-42 erklingt der Anfang der Arie eins zu eins noch einmal. In Takt 42 beginnt ein instrumentaler Schlussteil. Dieser ist durch die schon vorgekommenen Triolen-Motive und das Synkopen-Motiv gestaltet, welche hier jedoch zum ersten Mal von der Violine II gespielt werden.

⁵⁴⁶ Terence Best, Der Text, in: La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, deutsche Übersetzung von Teresa Ramer-Wünsche, S. XL.

21. Duetto: Angelo und Lucifero

Das zweite Duett in *La Resurrezione* „Impedirlo sapró“ („Das will ich vereiteln“) wird von Lucifero und Angelo gesungen, die in dem ganzen Oratorium das gegensätzliche Paar bilden und an dieser Stelle erneut aufeinandertreffen. Dies ist der vorletzte Auftritt von Lucifero. Das Duett ist ausschließlich mit Bassinstrumenten besetzt, die vom Cembalo und Violoncello ausgeführt werden.

In dem Duett geht es wieder um den Kampf von Engel und Teufel, nachdem Lucifero seine „Wutarie“ gesungen hat. Angelo soll den Marien berichten, dass Jesus auferstanden ist. Lucifero will das verhindern, was ihm natürlich nicht gelingt.

Der Text:

<i>Lucifero</i>	<i>Lucifero</i>
Impedirlo sapró, ho ardir che basta.	Ich werde es zu verhindern wissen, ich besitze genügend Mut.
<i>Angelo</i>	<i>Angelo</i>
Duro é il cimento, lo dirá l'evento.	Es ist ein schwerer Kampf, Das Ergebnis wird es erweisen. ⁵⁴⁷

Das Duett ist mit seinem Umfang von lediglich 13 Takten sehr kurz gehalten. Anders als bei dem Duett von Maria Maddalena und Maria Cleofe singen Angelo und Lucifero nicht hintereinander oder gemeinsam, sie unterbrechen sich gegenseitig in ihrem Gesang und singen gleichzeitig, aber nicht gemeinsam. Lucifero beginnt das Duett mit einem kraftvollen Ausruf von „Impedirlo sapró“ (Ich werde es zu verhindern wissen). Hierauf singt Angelo eine lyrische Melodie „Ho ardir che basta“ (Ich besitze genügend Mut), um sich selbst zu stärken und Mut zuzusprechen. In Takt 4 setzt Lucifero erneut mit denselben Worten ein, während Angelo noch singt. Häufig haben beide ein Motiv, das aus drei aufsteigenden Achtelnoten und einem anschließenden Quintfall besteht. Obwohl dieses Motiv von Angelo und Lucifero gesungen wird, wirken ihre Partien dennoch sehr verschieden. Lucifero wirkt wütend, aufbrausend, kraftvoll und rachsüchtig.

⁵⁴⁷ Terence Best, Der Text, in: *La resurrezione: oratorio in due parti*, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, deutsche Übersetzung von Teresa Ramer-Wünsche, S. XL.

Angelo zeigt sich ebenfalls stark und selbstbewusst, dennoch ist die Wirkung seines Gesangs auch liebevoll und harmonisch und nicht ausschließlich kämpferisch.

Die Melodieführung von Lucifero zeichnet sich erneut durch die Verwendung von großen Intervallen aus. Im Gegensatz dazu hat Angelo ruhige, gesangliche Linien zu singen. An dieser Stelle gelingt es Händel am besten in seinem ganzen Oratorium die Personen darzustellen.⁵⁴⁸

Die Darstellung von Lucifero als polternden Bass mit schwieriger Stimmführung, großem Stimmumfang und vielen Intervallsprüngen ist in der damaligen Zeit üblich gewesen.⁵⁴⁹ Auch bei anderen Basspartien in anderen Werken von Händel oder einem anderen Komponisten der Zeit, lassen sich solche Erscheinungen finden.⁵⁵⁰ Wie z. B. in der Serenate *Acì, Galatea, e Polifemo* von Händel oder in Caldaras Oratorium *Il martirio di S. Caterina*, wo der Part von Lucifero ähnlich gestaltet ist wie Händels.⁵⁵¹ Einen unglaublich großen Stimmumfang, wie ihn auch Händels Lucifero hat, findet man in Alessandro Scarlattis Oratorium *Il Giardino di Rose*.⁵⁵²

5.9 Zweiter Teil, dritte Szene: Maria Maddalena, Maria Cleofe und Lucifero

Schauplatz dieser Szene ist Jerusalem. Es kommen das Rezitativ „Amica, troppo tardo“, Nummer 22 und das Rezitativ „Ahi, abborrito nome“ vor. Die Frauen beschließen das Grab aufzusuchen, während Lucifero schließlich seine Niederlage akzeptiert und in die Hölle hinabstürzt.

⁵⁴⁸ Dieter Gutknecht, Vokale Aufführungspraxis: Sängersische Verzierungskunst und Virtuosität in Georg Friedrich Händels *La Resurrezione* (1708) in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 74

⁵⁴⁹ ebda. S. 74.

⁵⁵⁰ ebda. S. 75.

⁵⁵¹ ebda. S. 75.

⁵⁵² ebda. S. 75.

22. Aria: Maddalena

Die Arie „Per me già di morire“ („Jesus fürchtete sich nicht davor, für mich zu sterben“) ist die erste Arie von Maria Maddalena im zweiten Teil des Oratoriums. Sie ist mit den Instrumenten Flauto dolce, Oboe solo con sordino (Autograph: Tutti Flaut. e un Oboe sordo)⁵⁵³ Violine solo, Viola da Gamba, Violine I+II, Viola, Violoncello, Cembalo und Kontrabass besetzt. In dieser Arie verwendet Händel die Praxis des Concerto-Grosso für die Violinen, dagegen stellt er die Instrumente Violine-Solo, Viola da Gamba, Flöten und die Oboe.⁵⁵⁴ Die Arie wird von Händel sehr prunkvoll und auserlesen vertont.⁵⁵⁵

„Charakteristisch ist jedoch, dass auch sie zugleich klanglich ausgedünnt ist.“⁵⁵⁶

Die Bassstimme ist hier ausdrücklich mit Cembalo und Kontrabass instrumentiert.⁵⁵⁷ Diese Arie ist nach der Tradition der Oper eine „Wehklage“.⁵⁵⁸ Die Arie beginnt mit einem 12 Takte langen instrumental Ritornell, das mit einem Solo der Viola da Gamba beginnt. Vier Takte später kommt die Solo-Violine dazu und imitiert die Stimme der Gambe eine Oktave höher. In Takt 7 setzen Blockflöte und Oboe mit einem zweiten Motiv ein, dessen Charakteristikum eine eindrucksvolle fallende Chromatik ist.⁵⁵⁹ Der Bass ist am ganzen Ritornell der Arie nicht beteiligt, auch spielt er im weiteren Verlauf der Arie oft nicht mit.⁵⁶⁰ Dies ist sehr auffällig.⁵⁶¹

⁵⁵³ Terence Best, *La resurrezione: oratorio in due parti*, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, S. 91.

⁵⁵⁴ Michael Zywietz, *Händels Charakterisierungskunst in La Resurrezione*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 64.

⁵⁵⁵ Susanne Fontaine, *Liebreiz statt Zerknirschung: Die Figur der Maddalena in Händels La Resurrezione*, in: *Händel Jahrbuch 52*, Kassel, Basel u. a. 2006, S. 221.

⁵⁵⁶ ebda. S. 221.

⁵⁵⁷ Terence Best, *La resurrezione: oratorio in due parti*, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, S. 91.

⁵⁵⁸ Ellen Rosand, *Handel paints the Resurrection*, in: *Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow*, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 13.

⁵⁵⁹ Susanne Fontaine, *Liebreiz statt Zerknirschung: Die Figur der Maddalena in Händels La Resurrezione*, in: *Händel Jahrbuch 52*, Kassel, Basel u. a. 2006, S. 221.

⁵⁶⁰ Susanne Fontaine, *Liebreiz statt Zerknirschung: Die Figur der Maddalena in Händels La Resurrezione*, in: *Händel Jahrbuch 52*, Kassel, Basel u. a. 2006, S. 221.

⁵⁶¹ ebda. S. 221.

Im weiteren Verlauf verstummen die Solo-Violine und die Viola da Gamba beinahe und es ist nur noch die chromatische Linie der Blockflöte und der Oboe zu hören. Die instrumentale Einleitung hat einen starken klagenden Charakter. Dieser wird besonders durch die Blasinstrumente und die Gambe, aber vor allem durch ihre Motive ausgedrückt. In Takt 13 beginnt Maria Maddalena zu singen, dafür greift sie das Anfangsmotiv der Gambe auf. Begleitet wird sie von allen Streichinstrumenten durch eine fließende Achtelbewegung.

Der Text der Arie:

Per me già di morire
non paventó Gesù.

Egli mi dá l'ardire,
per lui nulla pavento
né morte ne tormento,
quando ho Gesù nel cor, non tempo piú.

Jesus fürchtete sich nicht davor,
für mich zu sterben

Er gibt mir Mut
um seinetwillen fürchte ich nichts,
weder Tod noch Schmerz,
wenn ich Jesus im Herzen trage,
habe ich keine Angst mehr.⁵⁶²

Ab Takt 17 begleiten Oboe und Blockflöte mit ihrem chromatischen Motiv den Gesang von Maria Maddalena, die Gambe spielt eine Basslinie. Von Takt 23-29 begleiten sie erneut die Streicher, in demselben Takt setzen wieder Blockflöte und Oboe ein, während die anderen Instrumente eine Pause haben. Von Takt 34-38 ist ein instrumentales Nachspiel, welches den A-Teil beendet. Am Anfang des B-Teils konzertieren Violine und Gambe abwechselnd miteinander. In Takt 47 spielen alle anderen Instrumente bewegte Achtelnoten. In Takt 50 setzt Maria Maddalena wieder ein. Ihr Gesang ist hier noch ruhiger und getragener als im ersten Teil. Von Violine und Gambe wird sie mit Sechzehntelläufen begleitet, die anderen Instrumente spielen hier eine nicht so wichtige Rolle und haben meistens nur eine begleitende Funktion. Der B-Teil endet in Takt 73 mit der Angabe „Da-Capo“.

⁵⁶² Terence Best, Der Text, in: La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, deutsche Übersetzung von Teresa Ramer-Wünsche, S. XLI.

In dieser Arie entwickelt Maria Maddalena aus der Angst vor den Begleiterscheinungen der Natur und vor den Bewachern des Grabes eine starke Unerschrockenheit.⁵⁶³ Hierbei ist Jesus Christus ihr Vorbild.⁵⁶⁴

Wolfgang Katschner meint, dass mehrere Quellen sagen, dass man in dem Charakter der Arie von Maria Maddalena ihr Verhältnis zu Jesus zu spüren bekommt.⁵⁶⁵ Die Arie hat einen stärkenden Charakter mit einem großen Ausdruck der Gefühle, wie Zuversicht und Hoffnung.

Die Holzblasinstrumente, als einzige Begleitinstrumente der Maria Maddalena, spielen einen großen Teil der Arie ohne Basslinie und unisono.⁵⁶⁶ Dadurch erschafft Händel eine eindrucksvolle Klangfarbe, die äußerst auffällig ist.⁵⁶⁷

Er verwendet das chromatische Motiv im Mittelteil der Arie als Begleitung. Darüber konzertieren Solovioline und Gambe und dadurch erreicht er eine Verbindung der beiden Teile.⁵⁶⁸

„Das Besondere an dieser Arie ist das Spannungsverhältnis von Aufwand und Reduktion. Händel verlangt einerseits eine üppige Besetzung, schreibt einen kontrapunktischen, gedanken- und beziehungsreichen Satz, andererseits lässt er den Bass lange aussetzen und fasst alle Bläser zu einer Stimme zusammen. Zum Ernst und Schmerz dieser Arie treten in Händels Vertonung eine neue Zartheit und Zerbrechlichkeit.“⁵⁶⁹

Der A-Teil ist hier relativ langsam und würde noch stärker zur Geltung kommen, wenn der B-Teil ein viel schnelleres Tempo haben würde.⁵⁷⁰

Der Klang der Chalumeux wird hier durch die Blockflöten und durch die Solo-Oboe nachgeahmt.⁵⁷¹ Zu der Zeit wurde die Chalumeux häufig in Wien

⁵⁶³ Susanne Fontaine, *Liebreiz statt Zerknirschung: Die Figur der Maddalena in Händels La Resurrezione*, in: *Händel Jahrbuch 52*, Kassel, Basel u. a. 2006, S. 221.

⁵⁶⁴ ebda. S. 221.

⁵⁶⁵ Wolfgang Katschner, *Händels La Resurrezione – Seminar historische Aufführungspraxis, Studienkurs am Händel-Haus in Halle an der Saale*, 26.-28. September 2012.

⁵⁶⁶ Susanne Fontaine, *Liebreiz statt Zerknirschung: Die Figur der Maddalena in Händels La Resurrezione*, in: *Händel Jahrbuch 52*, Kassel, Basel u. a. 2006, S. 221.

⁵⁶⁷ ebda. S. 221.

⁵⁶⁸ ebda. S. 221.

⁵⁶⁹ ebda.S. 221-222.

⁵⁷⁰ Wolfgang Katschner, *Händels La Resurrezione – Seminar historische Aufführungspraxis, Studienkurs am Händel-Haus in Halle an der Saale*, 26.-28. September 2012.

⁵⁷¹ ebda.

verwendet.⁵⁷² Die Holzbläser haben hier einen schillernden, merkwürdigen Klang, welcher der Chalumeux sehr ähnlich ist.⁵⁷³

5.10 Zweiter Teil, vierte Szene: Maria Maddalena, Maria Cleofe, San Giovanni und Angelo

Der Schauplatz dieser Szene ist am Grab. Mit den Rezitativen „Cleofe, siam giunte lugo“, „Mio Gesù, mio Signore“, „Si, si cerchiamo pure“ und den Nummern 23-26: Die Frauen erfahren durch Angelo von der Auferstehung und beschließen Jesus zu suchen.

23. Aria: Cleofe

Die Arie „Vedo il Ciel, che piú sereno“ („Ich sehe den Himmel, der ringsherum klarer und leuchtender wird“) ist die dritte Arie von Maria Cleofe und ihre Erste im zweiten Teil von *La Resurrezione*. Sie ist mit den Instrumenten Oboe I+II, Trompete I+II, Posaune, Violine I+II und Bassi besetzt. Alle doppelt besetzten Stimmen werden unisono geführt. Diese Arie wird vom Klang der Blasinstrumente dominiert. Besonders zu bemerken ist die Verwendung der Trompeten und Posaunen, da Händel mit ihrer Verwendung sehr sparsam umgeht und sie nur an wenigen Stellen des Stücks einsetzt.

Diese Arie steht als ein Zeichen für Sieg, Erlösung und Licht.

Der Text der Arie:

Vedo il ciel, che piú sereno
si fa intorno, e piú risplende.

E di speme nel mio seno
piú bel raggio ancor s'accende.

Ich sehe den Himmel, der ringsherum
klarer und leuchtender wird.

Und in meinem Herzen entflammt
Immer mehr der süße Strahl der Hoffnung.⁵⁷⁴

⁵⁷² Wolfgang Katschner, Händels *La Resurrezione* – Seminar historische Aufführungspraxis, Studienkurs am Händel-Haus in Halle an der Saale, 26.-28. September 2012.

⁵⁷³ ebda.

⁵⁷⁴ Terence Best, Der Text, in: *La resurrezione: oratorio in due parti*, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, deutsche Übersetzung von Teresa Ramer-Wünsche, S. XLI.

Die Arie beginnt mit einem 10 taktigen imposanten, majestätischen instrumental Ritornell. Dieser Charakter wird vor allem durch die Dominanz der Blechbläser dargestellt. Wie ein Signal, ein „Ausrufezeichen“, ein „Achtung“, beginnt die Einleitung der Instrumente, welche die dynamische Bezeichnung „Forte“ hat und durch aufsteigende, bewegte Linien geprägt ist. Hier spielen alle Instrumente die gleichen Motive, auch die Trompeten, die Posaune und sogar die Bassstimme, und führen die aufwendigen Achtel- und Sechzehntelläufe aus. Ab Takt 5 wird die Einleitung über drei Takte hinweg nur von den Violinen und Bässen gespielt, in Takt 7 setzen die Oboen, in Takt 8 die Trompeten und die Posaune wieder ein. In Takt 11 setzt Maria Cleofe im „Piano“, begleitet von den Bässen, welche vom Cembalo und Cello ausgeführt werden, ein. Sie singt eine strahlende, klare Melodie auf den Worten „Vedo il ciel, che piú sereno, si fa intorno, e piú risplende“ (Ich sehe den Himmel, der ringsherum klarer und leuchtender wird). Bereits mit ihrem letzten Ton setzen alle Instrumente wieder im „Forte“, ein und spielen ein zweitaktiges Zwischenspiel. Cleofe wiederholt ihren Text noch einmal und auch hier wird sie wiederum nur von den Bassinstrumenten begleitet. Nachdem sie den Text beim ersten Mal durch klare deutliche Melodieverläufe vorgetragen hat, ist ihre Melodie beim zweiten Mal verziert und mit Koloraturen angereichert. In Takt 26 setzen die Oboen und Violinen mit Maria Cleofe ein, die erneut die Worte „e piú risplende“ (und leuchtender wird) wiederholt. Die Oboen spielen nur einen kurzen Lauf aus Sechzehntelnoten, während die Violinen ihren Gesang von hier an durchgehend, mit virtuosen Läufen und aufsteigenden Akkorden, begleiten. In Takt 36 beginnt ein instrumentales Zwischenspiel, das den A-Teil beschließt. Dieses wird wiederum von allen Instrumenten ausgeführt und ist identisch mit dem Anfangs-Ritornell. Im A-Teil wechseln sich instrumentale mit vokalen Teilen ab. Die instrumentalen Stellen sind sehr kämpferisch, leuchtend und glanzvoll durch die Verwendung der Blechblasinstrumente, während die vokalen Partien ausschließlich durch die Bässe und später durch die Violinen begleitet werden. Dadurch entsteht zwischen den jeweiligen Abschnitten ein starker Kontrast. Die instrumentalen Partien erregen durch ihren speziellen Klang Aufsehen, um hervorzuheben, was anschließend folgt.

In Takt 46 beginnt der ruhige, schlicht besetzte und wesentlich kürzere B-Teil der Arie. Maria Cleofe singt hier durchgehend und wird in schlichter Form von den Bässen, welche meistens nur Viertelnoten auf den ersten und dritten Schlag des Taktes spielen, begleitet. Darüber legen sich die Violinen mit aufsteigenden Akkorden in durchgehenden Achtelnoten. Der Charakter des B-Teils ist dramatisch und ernst, Maria Cleofes Gesang noch zusätzlich klagend. Der B-Teil endet in Takt 58, daraufhin wird der A-Teil der Da-Capo-Arie wiederholt.

Bei den drei Arien der Maria Cleofe „Piangete“, „Naufragando“ und „Vedo il ciel“ finden sich sehr viele verschiedene Affekte.⁵⁷⁵

24. Aria: Angelo

Die Arie „Se per colpa di donna infelice“ („Wenn durch die Sünde einer unglücklichen Frau“) ist mit einer äußerst schlichten Instrumentation versehen. Die Besetzung ist Violine I+II und Bassi, welche hier vom Cembalo und Cello oder der Viola da Gamba ausgeführt werden.

Der Text:

Se per colpa di donna infelice	Wenn durch die Sünde einer unglücklichen Frau
all'uomo nel seno	das grausame Gift des Todes in das Herz
il crudo veleno di morte sgorgó	des Menschen floss,
dian le donne la nuova felice,	dann sollen die Frauen die glückliche Nachricht
che chi vinse la morte già morto	verkünden, dass der, der im Tode den Tod besiegte
poi risorto la vita avvivó.	auferstand und das Leben erneuerte. ⁵⁷⁶

Die Arie beginnt mit den Bassi, Angelo setzt zwei Viertelnoten später ein und singt eine tänzerische, durch Seufzermotive und Koloraturen geprägte, Melodie. Der Vokalpart hat über die ganze Arie hinweg ähnliche Motive, es gibt kaum Veränderungen. Die Begleitung der Bässe besteht hauptsächlich aus durchgehenden Achtelnoten, unter die sich manchmal eine vereinzelte Sechzehntelnote einreicht.

⁵⁷⁵ Wolfgang Katschner, Händels La Resurrezione – Seminar historische Aufführungspraxis, Studienkurs am Händel-Haus in Halle an der Saale, 26.-28. September 2012.

⁵⁷⁶ Terence Best, Der Text, in: La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, deutsche Übersetzung von Teresa Ramer-Wünsche, S. XLII.

Nach Takt 21 wird der Anfang wiederholt. In Takt 22 beginnt das instrumentale Nachspiel und erst hier setzen Violine I+II ein. Diese übernehmen die Melodiestimme von Angelo, der bereits aufgehört hat zu singen, und spielen genau seine Motive weiter. Hier ist auf einmal „Forte“ vorgeschrieben, bis hierher war die Arie durchwegs im „Piano“ gehalten. Der ganze Satz ist instrumental äußerst schlicht gestaltet und besitzt einen tänzerischen Charakter. Der erste Teil der Da-Capo-Arie wird wiederholt, dennoch ist sie sehr kurz gehalten.

25. Aria: Maddalena

In der vierten Arie von Maria Maddalena „Del ciglio dolente“ („Der heftige Sturm“) in der vierten Szene des zweiten Teils geht es um die Wandlung von Trauer zur Freude.⁵⁷⁷ Die Arie ist mit den Instrumenten Oboe I+II, Violine I+II besetzt. Die Bassstimme wird von Violoncello und Cembalo gespielt. Die Violine I+II und Oboe I+II beginnen im „Forte“ unisono die instrumentale Einleitung der Arie. Nach einer Achtelpause setzen auch die Bassinstrumente ein, welche die Violinen und Oboen imitieren. Sie spielen eine Melodie, die einerseits aus Sprüngen, andererseits aus Sechzehntelläufen besteht und sehr stürmisch und prägnant ist. In Takt 13 setzt Maria Maddalena ein, sie nimmt die Motive des instrumental Ritornells in ihren Gesang auf, mischt diese jedoch mit Koloraturen. Ihr Gesang wird ausschließlich von den Violinen und der Bassstimme begleitet, die sich am Anfang abwechseln und erst im weiteren Verlauf der Arie beide gleichzeitig spielen. In Takt 20 singt Maria Maddalena eine lange Koloratur auf dem Wort „Cangiando“ (sich wandeln). Bevor sie diese beginnt, verändert Händel die Taktart von einem 3/8 zu einem 4/4 Takt.⁵⁷⁸ Einen Takt später kehrt er wieder zur ursprünglichen Taktart zurück. Auch als Maria Maddalena das zweite Mal dieses Wort, mit einer noch längeren Koloratur verziert, verändert sich die Taktart.⁵⁷⁹

⁵⁷⁷ Susanne Fontaine, Liebreiz statt Zerknirschung: Die Figur der Maddalena in Händels La Resurrezione, in: Händel Jahrbuch 52, Kassel, Basel u. a. 2006, S. 221.

⁵⁷⁸ ebda. S. 221.

⁵⁷⁹ Susanne Fontaine, Liebreiz statt Zerknirschung: Die Figur der Maddalena in Händels La Resurrezione, in: Händel Jahrbuch 52, Kassel, Basel u. a. 2006, S. 221.

Der Text der Arie:

Del ciglio dolente
l'ondosa procella
in iride bella
cangiando sen va.

E il cor che già sente
vicino il suo sole
da mesto e languente
sereno si fa.

Der heftige Sturm
des traurigen Auges
wandelt sich

In einen wunderschönen Regenbogen.

Und das Herz, das sich
seiner Sonne bereits nahe fühlt,
Wird nach Traurigkeit und Schwäche
nun heiter.⁵⁸⁰

Maria Maddalena singt den Text des A-Teils bis Takt 39, darauf folgt ein 12-taktiges instrumentales Zwischenspiel, das mit dem Anfang der Arie identisch ist und den A-Teil beschließt.

Die Wandlung von Trauer zu Freude wird hier durch den Librettisten festgelegt.

„Capece zieht hierzu die Naturmetapher des sich aufheiternden und stets verändernden Wolkenhimmels heran; Händel lässt sich von der Dichtung zum Wechsel aus dem 3/8- in den 4/4-Takt zum Wort <cangiar> anregen.“⁵⁸¹

Die Wandlung von Maria Maddalenas Gefühlen stellt Capece durch den sich verändernden Wolkenhimmel im Libretto dar. Gleichzeitig wird Händel durch diese Metapher dazu angeregt, die Veränderung durch einen Taktwechsel in der Musik zu verbildlichen.

In Takt 52 beginnt der 12 Takte lange, nicht sehr kontrastreiche, B-Teil der Arie. Die melodischen Verläufe bleiben im Wesentlichen erhalten, jedoch verändert sich der Charakter der Arie zu einem fröhlichen, gelösteren, als im A-Teil. Dies wird vor allem durch das Fehlen des wilden, stürmischen, instrumentalen Zwischenspiels deutlich, das den Sturm, die Traurigkeit und Verzweiflung dargestellt hat.

26. Aria: Cleofe

Die Arie „Augelletti, ruscelletti“ („Vöglein und Bächlein“) ist mit Violine I+II unisono und Bassi, welche von einem tiefen Streichinstrument und der Theorbe ausgeführt werden, besetzt.

⁵⁸⁰ Terence Best, Der Text, in: La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, deutsche Übersetzung von Teresa Ramer-Wünsche, S. XLII.

⁵⁸¹ Susanne Fontaine, Liebreiz statt Zerknirschung: Die Figur der Maddalena in Händels La Resurrezione, in: Händel Jahrbuch 52, Kassel, Basel u. a. 2006, S. 221-222.

Maria Cleofe beginnt bereits im ersten Takt im „Piano“, eine durch Triolen und punktierte Noten geprägte Melodie, zu singen. Es ist eine ruhige, liebliche, zufriedene Melodie. Maria Cleofe besingt die Natur, die Pflanzen und Tiere und bittet sie ihr den Weg zu Jesus Christus zu weisen.

Der Text der Arie:

Augeletti, ruscelletti,
che cantando, mormorando
date lodi al mio Signore,
insegnatemi dov'è.

Fiori et erbe, già superbe
di lambis le sacre piante,
deh mostrate a un cor amante
le bell'orme del suo pié.

Vöglein und Bächlein,
die ihr singend und murmelnd
meinen Herrn preist,
zeigt mir, wo er ist.

Blumen und Gräser, stolz genug jetzt,
die heiligen Sohlen zu streifen,
ach, zeigt einem liebenden Herzen
die herrlichen Spuren seiner Schritte.⁵⁸²

Begleitet wird sie von Violine I+II unisono, die exakt ihre Melodie verdoppeln. Dadurch wirkt die Arie fast unbegleitet, es scheint so als würde nur Maria Cleofe singen. In dieser Weise singt Cleofe den ganzen ersten Teil der Arie. In Takt 17 beginnt ein instrumentales Zwischenspiel, in welchem erstmalig die Bässe im „Forte“ erklingen. In Takt 24 beginnt der B-Teil der Arie. Maria Cleofe beginnt zu singen und wird auch hier wiederum nur von den Violinen begleitet. In Takt 30 beginnt das instrumentale Nachspiel.

Der Charakter der Arie ist in beiden Teilen im Wesentlichen identisch, die Begleitung bleibt erhalten und auch die musikalischen Motive ändern sich nicht. Die Bässe spielen nur in den instrumentalen Teilen, nicht wenn Maria Cleofe singt. Einen besonderen Charakter erhält diese Arie durch die unisono Begleitung der Streicher, welche Maria Cleofes Melodie verdoppeln.

5.11 Zweiter Teil, fünfte Szene: San Giovanni

Der Schauplatz ist immer noch am Grab. Maddalena ist gegangen und San Giovanni berichtet, dass Maria, die Mutter Jesu, ihren auferstandenen Sohn gesehen hat. In der Szene ist das Rezitativ „Dove si frettolosi“ und die Nummer 27.

⁵⁸² Terence Best, Der Text, in: La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, deutsche Übersetzung von Teresa Ramer-Wünsche, S. XLII-XLIII.

27. Aria: San Giovanni

Die Arie „Caro Figlio!“ („Teurer Sohn!“) ist mit Violine I+II, Viola und Bassi, welche von Solo-Violoncello und Cembalo gespielt werden, besetzt. Nach einem ersten Akkord von Cembalo und Solo-Violoncello beginnt San Giovanni ohne jegliche Begleitung ein punktiertes, absteigendes Motiv auf den Worten „Caro Figlio!“ zu singen. Dieses absteigende Motiv wirkt hingebungsvoll, traurig und voller Mitleid und Seufzer. San Giovanni schweigt in den nächsten Takten, während die Bassinstrumente eine instrumentale Einleitung in Form einer Wellenbewegung aus Sechzehntelnoten spielen. Erst in Takt 9 beginnt San Giovanni wieder zu singen, seine Melodie ist durch absteigende Linien geprägt, immer wieder setzt er höher an um erneut eine absteigende Tonfolge zu beginnen. Begleitet wird er auch hier nur von Solo-Violoncello und Cembalo.

Der Text der Arie:

Caro figlio, amato Dio,	Teurer Sohn, geliebter Gott,
già il cor mio	mein Herz springt aus der Brust,
nel vederti esce dal petto.	wenn ich dich sehe. ⁵⁸³

San Giovanni singt ein Mal den Text bis zum Wort „petto“ (Brust), mit dem er am Anfang von Takt 18 ankommt. Direkt anschließend beginnt er wieder, die absteigende Tonfolge mit den Worten „Caro Figlio!“, welche bereits am Anfang der Arie erklingen ist. Die Bassinstrumente beginnen erneut mit ihrer wellenartigen Bewegung, während San Giovanni wieder zu singen beginnt. Der Text ist noch einmal der Gleiche wie am Anfang, die musikalischen Motive haben sich jedoch stark verändert. Giovanni singt hier keine absteigenden Linien mehr und auch die Intervalle haben sich stark vergrößert. Er springt in Terzen aufwärts und seine Melodie ist durch Septsprünge geprägt. In Takt 29 endet diese Phrase und die Bässe beginnen ein viertaktiges Zwischenspiel.

Hier beginnt der zweite Teil der Arie, welche kein Da-Capo hat, sondern eine „prima volta“ und „seconda volta“ (1. und 2. Klammer). Bei der Wiederholung wird nur der erste Teil wiederholt, nicht jedoch der zweite.

⁵⁸³ Terence Best, Der Text, in: La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, deutsche Übersetzung von Teresa Ramer-Wünsche, S. XLIII.

Der Text des zweiten Teils der Arie:

E se lento	Und während der Schmerz
fu in rapirmelo il tormento,	mir das Herz langsam raubte,
me lo toglie ora il diletto.	entreißt es mir nun die Freude. ⁵⁸⁴

Am Anfang des zweiten Teils, in Takt 33, beginnt San Giovanni, abermals ohne Begleitung, mit seinem Anfangsmotiv. Dieses führt jedoch nicht sofort nach unten, sondern zu erst eine Terz nach oben. Auf den Worten „E se“ und auf „lento“ (langsam) singt er einen Quintfall. An dieser Stelle beginnen die Begleitinstrumente, ihr schon aus dem ersten Teil bekanntes Motiv, zu spielen. In diesem Abschnitt vermischen sich die unterschiedlichen melodischen Motive von San Giovanni. Einerseits ist seine Melodie wieder geprägt von absteigenden Linien, andererseits von größeren Intervallsprüngen. In Takt 47 singt San Giovanni einen Halteton über zwei Takte auf dem Wort „lento“ (langsam), um dann auf den folgenden Text eine absteigende Linie zu singen. In Takt 52 beginnt er auf dem Wort „toglie“ (entreißt) eine lange Koloratur. Sein Gesang endet in Takt 61 mit seinem typischen Motiv, welches direkt am Anfang der Arie erklingen ist, mit dem seufzerischen Charakter und der Worte „Caro Figlio!“. An dieser Stelle wird die Arie vom Anfang bis Takt 28 wiederholt, dann springt man zur zweiten Klammer in Takt 62. Hier beginnt das instrumentale Nachspiel der Arie, in der zum ersten Mal die Violinen und die Viola erklingen. Die Violine II beginnt mit San Giovannis charakteristischem Anfangs-Motiv, welches anschließend von der Violine I aufgegriffen wird. Die Viola spielt eine absteigende Linie, bestehend aus sich abwechselnden Achtel- und Viertelnoten. Die Violine I spielt in den Takten 65-72 hauptsächlich eine absteigende Linie in Form von punktierten Viertelnoten. Da es sich um einen 3/8 Takt handelt, spielt sie nur eine Note pro Takt. Die Violine II spielt ein absteigendes, synkopisches Motiv aus übergebundenen Achtelnoten. Die Violine I betont mit ihren langen Noten den ersten Schlag jedes Taktes, die Violine II den zweiten und dritten Schlag. In Takt 74 vollziehen Violine I+II einen Rollentausch und übernehmen jeweils den Part des anderen. Die Bassinstrumente spielen weiterhin ihre wellenartige Begleitung.

⁵⁸⁴ Terence Best, Der Text, in: La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, deutsche Übersetzung von Teresa Ramer-Wünsche, S. XLIII.

Die Arie endet in Takt 83. Äußerst interessant in dieser Arie ist die Tatsache, dass San Giovanni die Worte „Teurer Sohn“ singt, die eigentlich der Mutter von Jesus zugeordnet wären. Es scheint fast so, als würde er diese Arie an Stelle von der Mutter Maria singen. Durch diesen Aspekt wird auch deutlich, dass die Mutter Gottes seine Partnerin im Oratorium ist, die allerdings nicht auftritt.

5.12 Zweiter Teil, Sechste Szene: Maria Maddalena, Maria Cleofe, San Giovanni, Ensemble

In der letzten Szene kommen das Rezitativ „Cleofe, Giovanni“ und die Nummern 28-29 vor. Maddalena kehrt zurück und sagt, dass auch sie Jesus gesehen hat. Es folgt ein freudiger Schlusschor.

28. Aria: Maria Maddalena

Die fünfte und letzte Arie der Maria Maddalena ist gleichzeitig auch die letzte Arie des gesamten Oratoriums. „Se impassibile immortale“ („Wenn unerschütterlich und unsterblich“) steht in A-Dur und ist mit einem Streicher-Concerto-Grosso und einem Concertino aus zwei Oboen, Solo-Violine und zwei Gamben besetzt.⁵⁸⁵ Dies ist eine der Arien für die Händel eine sehr große instrumentale Besetzung verwendet, außerdem teilt er die Instrumentengruppen in eine Solo- und Concerto-Gruppe ein.⁵⁸⁶

Der Text der Arie:

Se impassibile, immortale

sei risorto, o Sole amato,

deh, fa ancor ch'ogni mortale

teco sorga dal peccato.

Wenn unerschütterlich und unsterblich

du auferstanden bist, o geliebte Sonne,

ach, lass auch geschehen, dass jeder Sterbliche

sich mit dir aus der Sünde erhebe.⁵⁸⁷

⁵⁸⁵ Susanne Fontaine, Liebreiz statt Zerknirschung: Die Figur der Maddalena in Händels La Resurrezione, in: Händel Jahrbuch 52, Kassel, Basel u. a. 2006, S. 222.

⁵⁸⁶ ebda. S. 222.

⁵⁸⁷ Terence Best, Der Text, in: La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel- Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, deutsche Übersetzung von Teresa Ramer-Wünsche, S. XLIV.

Die Arie beginnt mit einer 19 Takte langen instrumentalen Einleitung der gesamten instrumentalen Besetzung. Hier finden sich Punktierungen, welche man mit dem Wort prunkvoll bezeichnen könnte. Durchzogen werden diese mit Abschnitten, die in Terzen geführt werden.⁵⁸⁸ In Takt 7-9 spielen die Solo-Oboen eine absteigende Linie aus Achtelnoten, die in Terzen geführt werden. Dieses Motiv wird von der Solo-Violine und der Gambe aufgegriffen. Während dieser Passage haben alle anderen Instrumente eine Pause. In Takt 15 spielt das gesamte Orchester erneut ein punktiertes Motiv, in Takt 16 wiederholen Solo-Violine und Gambe ihr Motiv und in Takt 18 erscheint wieder das punktierte Motiv im gesamten Orchester. In Takt 19 setzt schließlich Maria Maddalena mit ihrem Gesang ein, begleitet wird sie von der gesamten Besetzung, außer der Oboen und dem Bass. Die Instrumente wechseln hier die punktierten Motive mit den Achtelläufen, welche in Terzen geführt werden, ab. Maria Maddalena übernimmt diese Motive in ihrem Gesang. In Takt 27 singt Maria Maddalena eine lange Koloratur auf dem Wort „amato“ (Geliebte). Hier ändert sich die instrumentale Begleitung zu durchgehenden Viertelnoten. In Takt 33 wird Maria Maddalena ausschließlich von der Oboe I begleitet, einen Takt später übernimmt die Violine I die Solobegleitung. In Takt 38 spielt die gesamte Besetzung ihr punktiertes Motiv zum ersten Mal, während Maddalena singt. In Takt 43 folgt ein instrumentales Nachspiel, das mit der Einleitung der Arie identisch ist und den A-Teil beendet. Der anschließende B-Teil ist mit 12 Takten wesentlich kürzer als der 60 Takte lange A-Teil. Diese Arie ist eine Tanzarie im Stil einer Gavotte.⁵⁸⁹

Auch diese Arie stellt Maria Maddalena nicht als zerknirschte und bußfertige Person dar.⁵⁹⁰ Im Gegenteil, Maddalena wirkt selbstbewusst, gestärkt und zuversichtlich.

⁵⁸⁸ Susanne Fontaine, *Liebreiz statt Zerknirschung: Die Figur der Maddalena in Händels La Resurrezione*, in: *Händel Jahrbuch 52*, Kassel, Basel u. a. 2006, S. 222.

⁵⁸⁹ Michael Zywietz, *Händels Charakterisierungskunst in La Resurrezione*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 65.

⁵⁹⁰ Susanne Fontaine, *Liebreiz statt Zerknirschung: Die Figur der Maddalena in Händels La Resurrezione*, in: *Händel Jahrbuch 52*, Kassel, Basel u. a. 2006, S. 222.

„Anschließend gibt Capece Maddalena mit der Aufforderung, die ganze Welt möge ihren Schöpfer loben, auch das letzte Wort, bevor der Schlusschor des Oratoriums mit eben jenem Lob einsetzt.“⁵⁹¹

29. Coro:

Der Schlusschor am Ende des zweiten Teils „Diasi lode in cielo in terra“ („Himmel und Erde mögen ihn preisen“) ist ein allgemeiner Lobpreis von Jesus Christus. Es ist ein Aufruf, dass im Himmel und auf der Erde ihn preisen mögen, der für sie auferstanden ist. Der Schlusschor ist mit Oboe I +II, Trompete I+II, Posaune, Violine I+II, Viola, Violoncello und Bassi besetzt. Die Vokalpartien werden von allen fünf Sängern übernommen.

Der Text des Chores:

Maddalena e Coro

Diasi lode in cielo, in terra,
a chi regna in terra, in ciel!

Cleofe e Coro

Ch´é risorto oggi alla terra
per portar la terra al ciel.

Maddalena und Chor

Lob sei im Himmel und auf Erden
dem, der auf Erden und im Himmel herrscht!

Cleofe und Chor

Denn er ist heute auf der Erde auferstanden,
um die Erde zum Himmel zu erheben.⁵⁹²

Maddalena beginnt im ersten Takt zu singen und wird von den Oboen I+II, die unisono geführt werden, begleitet. Ab Takt 5 singen alle fünf Sänger gemeinsam, sie wiederholen die ersten beiden Zeilen des Textes. Hier werden sie von den Streichern, Trompeten, der Posaune und den Oboen begleitet. Es ist zu bemerken, dass dieser Chor keine wirkliche Handlung mehr wiedergibt und keine Emotion in einer Entwicklung darstellt, sondern ausschließlich dem allgemeinen Lobpreis dient. Es gibt kaum konzertierende Elemente in den Instrumenten, sie werden fast ausschließlich unisono geführt und verdoppeln die Vokalpartien. In Takt 21 endet der erste Teil der Arie. Ab Takt 22 singt Maria Cleofe ein Solo mit den Worten „Ch´é risorto oggi alla terra per portar la terra al ciel“ (Denn er ist heute auf der Erde auferstanden, um die Erde zum Himmel zu erheben). An dieser Stelle wird sie nur von der Violine I und den Bassinstrumenten unisono begleitet.

⁵⁹¹ Susanne Fontaine, Liebreiz statt Zerknirschung: Die Figur der Maddalena in Händels La Resurrezione, in: Händel Jahrbuch 52, Kassel, Basel u. a. 2006, S. 222.

⁵⁹² Terence Best, Der Text, in: La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, deutsche Übersetzung von Teresa Ramer-Wünsche, S. XLIV.

In Takt 26 setzen die anderen Sänger wieder ein und sie werden von den Streichern begleitet. Anschließend wird der erste Teil des Chores wiederholt. Dieser Chor hat eine große instrumentale Besetzung, die Verwendung der Instrumente ist jedoch sehr einfach gehalten. Sie haben an dieser Stelle ausschließlich eine begleitende Funktion. Sie sollen hervorheben, was die Sänger mit ihren Worten vermitteln wollen, aber die Instrumente tragen zur Gestaltung des Schlusschores nicht bei.

6. Fazit:

Das Oratorium *La Resurrezione* entspricht den Konventionen der Gattung, wie sie in der damaligen Zeit gehandhabt wurden. Auch der Auftrag zu diesem Werk von Marchese Ruspoli entsprach durchaus der Zeit, in der die römischen Adeligen vermehrt begannen, sich durch ihre eigenen Aufführungen von Oratorien einen Namen zu machen und sich damit auf geistlicher Ebene einen guten Ruf zu verschaffen. Besonders ist die unglaublich große Besetzung, die Händel Dank der finanziellen Unterstützung von Marchese Ruspoli zu seiner Verfügung hatte. Ruspoli gewährte Händel diese Möglichkeit jedoch nicht nur, um seine musikalischen Vorstellungen ausdrücken zu können, sondern auch, um sich selbst einen Vorteil damit zu verschaffen. Ihm war es wichtig, sich vor dem Papst und allen anderen Mäzenen der Kunst bestmöglich darzustellen, um den Rang eines „Principe“ zu erreichen, was ihm mit dieser glanzvollen Aufführung auch gelang. Schon die Entscheidung, Carlo Sigismondo Capece mit dem Auftrag zur Erstellung eines Librettos zu betrauen, war von Ruspoli wohl überlegt. Capece war ein Meister seines Faches und bereits ihm war es wichtig, das Libretto von *La Resurrezione* durch große Differenziertheit und Vielschichtigkeit zu gestalten. Dies ist von großer Bedeutung, da das Libretto der Grundstein für Händels musikalische Gestaltung und seine Verwendung der Instrumente ist. Die Genauigkeit, die kunstvolle Ausarbeitung und differenzierte und unterschiedliche Verwendung einzelner Begriffe ist für Händels Umgang mit dem gezielten Einsatz einzelner Instrumente enorm wichtig. Händel bekam mit dem Libretto ein Kunstwerk in die Hand, welches ihm ermöglichte, diese Vorstellung der Handlung, die er dadurch bekam, in seiner Musik zu verwirklichen.

Die Wirkung der Musik wird in Händels Oratorium vor allem durch die Verwendung der einzelnen Instrumente erreicht. Er verwendet die Instrumente nicht, um die einzelnen Personen zu charakterisieren, viel mehr kleidet er jede Arie, nach deren Text, Ausdruck und Wirkung in ihr eigenes instrumentales und musikalisches Gewand.⁵⁹³ Wichtig ist Händel dabei, die sinnliche Wirkung der Musik bestmöglich für die Zuhörer erfahrbar zu machen.⁵⁹⁴ Die Zuhörer dieses Werks sollen durch die Musik, durch die Leidenschaft und den sinnlichen Ausdruck fasziniert und interessiert, andächtig und erwartungsvoll sein. Händel zeichnet in besonderem Maße die Dramatik der Handlung durch die Gestaltung der einzelnen Arien nach.

Wir können uns die gewaltige Wirkung vorstellen, die Händels *La Resurrezione* bei ihrer Premiere am Ostersonntag 1708 gehabt haben muss.⁵⁹⁵ Alle außergewöhnlichen Entscheidungen, die Ruspoli während der Vorbereitungen für die Konstruktion der Bühne, die Renovierung des Saals, die Herausgabe des Librettos, für die Musiker und die Dekoration getroffen hatte, waren wohl überlegt und trugen zu dem besonderen Ausdruck der Uraufführung bei. *La Resurrezione* lieferte sogar mehr, als das Publikum, welchem die Oper verboten wurde, gewünscht hatte.⁵⁹⁶

Dank Händels Fähigkeit, die menschlichen Emotionen in konkreten, greifbaren musikalischen Bildern zu repräsentieren, wird das Drama lebendig, anschaulich, fesselnd und aufwühlend, mehr als irgendein Drama, egal ob geistlich oder weltlich, hätte sein können.⁵⁹⁷ Es ist wohl kraftvoller als beide Opern, *Rodrigo* und *Agrippina*, die Händel in Italien komponierte. Er war kurz davor, Rom für immer zu verlassen, vergaß jedoch nie, was er hier gelernt hatte.

⁵⁹³ Wolfgang Katschner, Händels *La Resurrezione* – Seminar historische Aufführungspraxis, Studienkurs am Händel-Haus in Halle an der Saale, 26.-28. September 2012.

⁵⁹⁴ Ellen Rosand, *Handel paints the Resurrection*, in: *Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow*, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 51.

⁵⁹⁵ ebda. S. 51.

⁵⁹⁶ ebda. S. 51.

⁵⁹⁷ ebda. S. 52.

Der Komponist war Ruspoli und den Arkadiern, durch den Reichtum von musikalischen Mitteln, die sie ihm zur Verfügung stellten und der Klarheit und Lebendigkeit des Textes, den er bekam, dauerhaft verpflichtet.⁵⁹⁸

„Through the wealth of musical forces made available to him and the clarity and vividness of the texts he was given, Handel discovered ways of rendering images and emotions that were to culminate in the great biblical dramas of his maturity — dramas, too, in which all of the action was in the music.“⁵⁹⁹

Die Leistung von *La Resurrezione* ist in höchstem Maße spektakulär. Ein barocker Komponist, der in Resonanz zu den konkurrierenden Künsten Dichtung und Malerei steht, der von seiner Musik nicht nur verlangte Emotionen auszudrücken, sondern, um die Grenzen der Gattung Oratorium auszureizen, auch Licht, Aktion und Szenografie darstellte.⁶⁰⁰ Händel überschritt damit die Grenzen seiner eigenen Kunst.⁶⁰¹ Er akzeptierte die Herausforderung von Capeces plastischer, bilderreicher Dichtung und war sogar bemüht, einen höheren Grad an Bildhaftigkeit in seiner Musik zu erschaffen.⁶⁰² Durch den Text wurde die Musik sichtbar. Die Vision der Auferstehung, die er lieferte, mit der Verwendung seiner reichhaltigen instrumentalen Palette, mit den Kenntnissen und Differenzierungen eines perfekten Künstlers, ist ein vollkommenes theatralisches Erlebnis.⁶⁰³ Es kann als Paradebeispiel der Künste verwendet werden, in denen die Musik triumphierend regiert.⁶⁰⁴

„Through the ear alone, Handel’s *Resurrezione* reaches and satisfies the mind’s eye.“⁶⁰⁵

⁵⁹⁸ Ellen Rosand, *Handel paints the Resurrection*, in: *Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow*, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 52.

⁵⁹⁹ ebda. S. 52.

⁶⁰⁰ ebda. S. 52.

⁶⁰¹ ebda. S. 52.

⁶⁰² ebda. S. 52.

⁶⁰³ ebda. S. 52.

⁶⁰⁴ ebda. S. 52.

⁶⁰⁵ ebda. S. 52.

Händel erschafft mit *La Resurrezione* im Jahr 1708, in sehr jungen Jahren, nämlich mit 23 Jahren, ein glanzvolles, unglaubliches Erlebnis für alle Sinne.

Als Zuhörer dieses Werks wird man beinahe auf einer sinnlichen Ebene dazu gezwungen, fasziniert und davon begeistert zu sein, so eindringlich und verführerisch ist dieses Werk.

7. Bibliographie

Terence Best, *La resurrezione: oratorio in due parti*, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, 161 S.

Terence Best, *Der Text*, in: *La resurrezione: oratorio in due parti*, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010, deutsche Übersetzung von Teresa Ramer-Wünsche, S. XXXII-XLIV.

Terence Best, Editionsseminar zu *La Resurrezione*, Studienkurs am Händel-Haus in Halle an der Saale, 26.-28. September 2012.

Claus Bockmaier, *Händels Beiträge in der italienischen Tradition: <Il trionfo del tempo e del disinganno> und <La resurrezione>*, in: *Händel Oratorien- Ein musikalischer Werkführer*, München 2008, S.12-14.

Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione zu Ostern 1708 in Rom: Ein Ereignis der Superlative*, in: *Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 13-34.

Sabine Ehrmann-Herfort, *La Resurrezione*, in: Händels Oratorien, Oden und Serenaten, Das Handbuch, Band 3, hrsg. von Hans Joachim Marx und Michael Zywitz, Laaber 2010, S. 200-208.

Susanne Fontaine, Liebreiz statt Zerknirschung: Die Figur der Maddalena in Händels *La Resurrezione*, in: Händel Jahrbuch 52, Kassel, Basel u. a. 2006, S. 215-223.

Saverio Franchi, Ruspoli, Francesco Maria, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Band 14, Kassel, Basel u. a. 2005, Sp. 692-694.

Dieter Gutknecht, Vokale Aufführungspraxis: Sängerrische Verzierungskunst und Virtuosität in Georg Friedrich Händels *La Resurrezione* (1708) in: Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 67-81.

Christopher Hogwood, Die italienischen Jahre, in: Händel – Eine Biographie, Frankfurt am Main 2000, S. 49-85.

Wolfgang Katschner, Händels *La Resurrezione* – Seminar historische Aufführungspraxis, Studienkurs am Händel-Haus in Halle an der Saale, 26.-28. September 2012.

Hans Joachim Marx, The Instrumentation of Handel's Early Italian Works, in: *Early Music*, Vol. 16, No. 4, Oxford University Press 1988, S. 496-505.

Hans Joachim Marx, *La Resurrezione di Nostro Signor Gesù Cristo* (HWV 47), in: Händels Oratorien, Oden und Serenaten, Göttingen 1998, S. 181-187.

Günther Massenkeil, Oratorium und Passion Teil 1, Handbuch der musikalischen Gattungen 10/1, Laaber 1998, S. 99-120.

Günther Massenkeil, Oratorium, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Band 7, Kassel, Basel u. a. 1997, Sp. 741-811.

Juliane Riepe, Händels *La Resurrezione* – Bemerkungen zum Kontext von Werk und Aufführung, in: Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 35-49.

Juliane Riepe, „Händels *La Resurrezione* im Kontext seiner Italienreise“, Öffentlicher Vortrag am 26. 09. 2012 im Wilhelm-Friedemann-Bach-Haus in Halle an der Saale.

Ellen Rosand, Handel paints the Resurrection, in: Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow, Pendragon Press, Stuyvesant, New York 1995, S. 7-52.

E. Van der Straeten, Handel's Use of Uncommon Instruments and Combinations, in: The Musical Times, Vol. 67, No. 1001, London 1926, S. 607-610.

Melanie Wald, Verführung zur Konversion – Scarlatti, Händel und das italienische Oratorium um 1700, in: Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Mainz u. a. 2010, S. 99-122.

Michael Zywietz, Händels Charakterisierungskunst in *La Resurrezione*, in: Barockes Musiktheater in Geschichte und Gegenwart: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2005 bis 2007, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Nr. 9, hrsg. von Thomas Seedorf, Laaber 2010, S. 57-66.

8. Notenbeispiele: 8.1 Die Sonata⁶⁰⁶

PARTE PRIMA

Sonata

^{*)} Siehe Vorwort, Aufführungspraxis, 3. Die Instrumentation der Bass-Stimme. / See Preface, Performance Practice, 3. The instrumentation of the bass-line.
BA 4096 © 2010 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

Fortsetzung, Sonata:⁶⁰⁷

5

19

27

33

tutti

solo

solo

5

⁶⁰⁷ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 5-6.

Fortsetzung, Sonata: 608

61

solo

66

70

tr

tr

6

8.2 1. Aria: Angelo⁶⁰⁹

1. Aria

Angelo e Lucifero

Oboe I

Oboe II

Tromba I

Tromba II

Trombone

Violino I

Violino II

Viola

ANGELO

Bassi

Dis-ser-ra-te-vi, o por-te d'A-

ver-no!
dis-ser-ra-te-vi, o por-te d'A-ver
soli

⁶⁰⁹ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 11-12.

Fortsetzung, 1. Aria Angelo: 610

13

21 *soli*
soli
 no, e al bel lu - me d'un Nu-me ch'è e-ter

14

26 *tutti*
tutti
 - pi, tut-to in lam - pi si sciol - ga l'or -ror, si sciol - ga l'or -ror; dis - ser -

36 *solo*
 - pi, tut-to in lam - pi si sciol - ga l'or -ror, si sciol - ga l'or -ror; dis - ser -

140

Fortsetzung, 1. Aria Angelo:⁶¹¹

17

Musical score for measures 63-73. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "pi si sciol-ga l'or-ror, tut-to in lam pi si sciol-ga l'or-". The word "tutti" is written above the vocal line at measure 71.

18

Musical score for measures 73-78. The score continues the vocal and piano parts from the previous page. The lyrics are: "ror. pi si sciol-ga l'or-ror, tut-to in lam pi si sciol-ga l'or-".

141

Musical score for measures 60-69. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "ror. pi si sciol-ga l'or-ror, tut-to in lam pi si sciol-ga l'or-".

Musical score for measures 79-88. The score continues the vocal and piano parts from the previous page. The lyrics are: "ror. pi si sciol-ga l'or-ror, tut-to in lam pi si sciol-ga l'or-". The word "fine" is written at the end of the score.

⁶¹¹ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 17-18.

Fortsetzung, 1. Aria Angelo: 612

83 *Ob. I solo* *tr* *tr*

V. I, II

ANGELO

Bassi *Ce -*

87 *p*

de - te, or - ri - de por - te, ce - de - te, ce - de - te, or - ri - de por - te, ce -

91 *p*

de - te, ce - de - te, ce - de - te al Re di glo - ri - a, ché del - la sua vit - to - ri - a voi se - te il pri - mo o - nor

95

ce - de - te, ce - de - te, ce - de - te al Re di glo - ri - a, ché del - la sua vit - to - ri - a voi

99

se - te il pri - mo o - nor, voi se - te il pri - mo o - nor, voi se - te il pri - mo o - nor.

da capo

142

8.3 3. Aria: Lucifero ⁶¹³

22

3. Aria

Violino I, II *f*

LUCIFERO

Bassi *f*

14

p

Cad-di, è ver, cad-di, è ver, ma nel ca-de-re non per-de-i for-za né ar-

soli *tutti*

p

27

f

di-re, non per-de- i for-za né ar-di-re;

40

p

cad-di, cad-di, cad-di, è ver, ma nel ca-de-re, nel ca-de-re non per-

soli *tutti* *soli* *tutti* *soli*

p

53

soli

de-i for-za né ar-di-re, no, no, no, non per-de-i for-za né ar-di-re, nel ca-de-

soli

23

66

f

-re non per-de-i for-za né ar-di-re.

tutti

f

78

p

Per scac-

soli

fine *p*

89

p

ciar-mi dal-le sfe-re se più for-te al-lor fu Di-o, or fat-to uo-mo al fu-ror mi-o pur ce-

tutti

p

101

p

du-to ha con mo-ri-re, or fat-t'uo-mo al fu-ror mi-o pur ce-du-to ha con mo-ri-re, pur ce-

114

p

du-to ha con mo-ri-re, con mo-ri-re, con mo-ri-re.

da capo

143

⁶¹³ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 22-23.

8.4 5. Aria: Angelo⁶¹⁴

5. Aria

Violino I
Violino II
Violino III
Violino IV
Viola
ANGELO
Bassi

solo
f

D'a-mor fu con - si - glio che al Pa-dre nel Fi - glio l'of - fe - sa pa -

soli
f

9 *tutti* *f* *solo*
gò, d'a - mor fu con - si - glio, d'a-mor fu con - si - glio che al Pa - dre nel

tutti *f* *soli* *tutti* *soli* *tutti*
p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

17 *tutti* *f* *soli* *tutti* *soli* *tutti*
p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Fi - glio, che al Pa - dre nel Fi - glio l'of - fe - sa - pa - gò, per

tutti *f* *soli*
p *f* *p*

⁶¹⁴ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 25-26.

Fortsetzung, 5. Aria: Angelo⁶¹⁵

27

28

ren-der al-l'uo-mo la vi-ta che un po-mo gu-sta-to in-vo-lò, la vi-ta ch'un po-mo gu-sta-to in-vo-

lò, la vi-ta ch'un po-mo gu-sta-to in-vo-lò, gu-sta-to in-vo-lò.

145

lò, gu-sta-to in-vo-lò, per ren-der al-l'uo-mo la vi-ta ch'un po-mo gu-sta-to in-vo-

lò, gu-sta-to in-vo-lò, per ren-der al-l'uo-mo la vi-ta ch'un po-mo gu-sta-to in-vo-

⁶¹⁵ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 27-28.

8.5 6. Aria: Lucifero⁶¹⁶

6. Aria

Violino I, II

LUCIFERO

Bassi

f

O voi del - l'E - re - bo po - ten - ze or - ri - bi - li, su, me - co ar - ma - te - vi d'i - ra e va -

ma - te - vi d'i - ra e va - lor, su, me - co ar - ma -

sol^o

tutti

p

8

lo!

33

unis.

- te - vi d'i - ra e va - lor

solo

tutti

40

O voi del - - l'E - - re - bo - - po - ten - ze or - ri - - -

46

- bi - li, su, me - co ar - - ma - - - - te - vi, su, me - co ar -

^{*)} Siehe / See Critical Edition

Fortsetzung, 6. Aria: Lucifero⁶¹⁷

32

53

ma - te - vi d'i - ra e va - lor

solo tutti

62

E del - l'Eu -

soli fine p

72

p

me - ni - di gli an - gui ter - ri - bi - li con fie - ri si - bi - li ai cie - li mo - stri - no ch'han - no i suoi

80

ful - mi - ni gli a - bis - si an - cor ch'han - no i suoi ful - mi - ni gli a - bis - si an - cor

da capo

⁶¹⁷ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 32.

8.6 8. Aria: Maria Maddalena⁶¹⁸

8. Aria

Flauto dolce I *f*

Flauto dolce II *f*

Violino I con sordini *f*

Violino II appoggiato *) con sordini *f*

Viola da gamba *f*

MADDALENA

Bassi Violoni senza Cemb. **) *f*

Fer-ma l'a - li, fer-ma l'a - li, e

*) Siehe / See Critical Report.

**) Siehe Vorwort Aufführungspraxis. 3. / See Preface. Performance Practice. 3.

34

p

tr

p

p

p

su miei lu - mi non vo - lar, o son - no in - gra - to; fer-ma

p

32

f

p

f

p

f

p

f

p

f

p

l'a - li, e su miei lu - mi non vo - lar, non vo - lar, o

Fortsetzung, 8. Aria: Maria Maddalena⁶¹⁹

149

32

35

son - no in - gra - to; in - gra - to son - no, non - vo - lar
con Cemb.

36

52

non vo - la - re, o son - no in - gra - to
con Cemb.

69

Fl. dolce I
Fl. dolce II
Va. da gamba
MADDALENA
Se pre -
su - mi, se pre - su - mi a - sciu - gar - ne il mi - o pian - to, la - scia pria... che pian - gan

⁶¹⁹ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 35-36.

Fortsetzung, 8. Aria: Maria Maddalena⁶²⁰

37

75

tan - to quan - to san - gue, quan - to san - gue ha spar - so in fiu - mi il mio Dio per me sve - na - to;

81

se pre - su - mi a - sciu - gar - ne il me - sto pian - to, la - scia pria che pian - gan tan - to quan - to

87

san - gue ha spar - so in fiu - mi il mio Dio per me sve - na - to, il mio Dio per me sve - na - to. da capo

150

⁶²⁰ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 37.

8.7 9. Aria ⁶²¹

9. Aria

Viola
Viola da gamba

CLEOFE

Bassi

f *p*

f *p*

Pian-ge-te, sì, pian-ge-te, sì, pian-ge-te, sì, pian-ge-te, do-len-ti mie pu-pil-le, e con a-ma-re stil-le al mor-to mi-o Si-
gnor tri-bu-to di do-lor me-ste ren-de-te, pian-ge-te, sì, pian-ge-te, pian-ge-te, sì, pian-ge-te.
Ché men-tre e-gli spar-ge-a tut-t'il suo san-gue in cro-ce, mo-
ren-do sol-di-ce-a: di pian-to ho se-te, di pian-to ho se-te. Pian-ge-te, sì, pian-ge-te, pian-ge-te, sì, pian-ge-te.

8.8 10. Duetto: Maria Maddalena und Cleofe⁶²²

10. Duetto

solo
Violino I *f*

tutti
Violino II *f*

MADDALENA

CLEOFE

Bassi *f*

11

12

32

42

Dol - ci chio - di, a - ma - te spi - ne, da quei pie - die da quel cri - ne, deh pas -

sa - te nel mio sen - de, deh pas - sa -

Fortsetzung, Duetto: 623

153

43

te nel mio sen; dol - ci chio - di, a - ma - te spi - ne,

60

da quei pie - di e da quel cri - ne, deh pas - sa

69

te, deh pas - sa - te nel mio sen, deh pas - sa - te nel mio sen.

44

Ca - ra ef - fi - gie a - do - lo - ra - ta, ben - ché pal - li - da e pia - ga - ta, sei mia

87

vi - ta, sei mio ben, sei mia vi - ta, ca - ra ef - fi - gie,

96

sei mia vi - ta, sei mio ben, ca - ra ef - fi - gie a - do - lo - ra - ta,

Fortsetzung, Duetto: 624

154

45 46

105
 ben - ché pal - li - da e pia - ga - ta, sei mia vi - ta, sei mio ben, sei mia
 ca - ra ef - fi - gie, sei mio ben, ca - ra ef - fi - gie a - do - lo - ra - ta, sei mia
 vi - ta, ca - ra ef - fi - gie, ca - ra ef - fi - gie a - do - lo - ra - ta, sei mia

113
 Dol - ci chio - di, a - ma - te spi - ne,
 vi - ta, sei mio ben; ca - ra ef - fi - gie a - do - lo - ra - ta,

124
 ca - ra ef - fi - gie a - do - lo - ra - ta, sei mia vi - ta,
 ben - ché pal - li - da e pia - ga - ta, sei mio ben, sei mia

142
 vi - ta, sei mio ben, sei mia vi - ta, sei mio ben.
 vi - ta, sei mio ben, sei mia vi - ta, sei mio ben.

151

8.9 11. Aria: San Giovanni. 625

11. Aria
Adagio

SAN GIOVANNI

colla Va. da gamba
soli *) tr.

Bassi

Quan - do è par - to del - l'af - fet - to, il do - lo - re in no - bil pet - to non e - stin - gue la co - stan - za, la co - stan - za; quan - do è par - to del - l'af -

*) Vermutlich für Va. da gamba und Cemb., siehe Critical Report. / Probably for Va. da gamba and Cemb., see Critical Report.

49

fet - to, il do - lo - re in no - bil pet - to non e - stin - gue la co - stan - za, la co - stan - za; il do - lo - re in no - bil pet - to, quan - do è par - to del - l'af - fet - to, non e - stin - gue la co - stan - za, la co - stan - za, non e - stin - gue, non e - stin - gue la co - stan - za. Quan - do è fi - glia del - la fe - de, mai non ce - de al ti - mo - re la spe - ran - za; quan - do è fi - glia del - la fe - de, mai non ce - de al ti - mo - re la spe - ran - za, mai non ce - de la spe - ran - za.

dal segno

*) Ossia: Gekürzte Fassung der Takte 14-21; Shortened version of bars 14-21; Siehe / See Critical Report.

155

8.10 12. Aria: Cleofe.⁶²⁶

156

12. Aria

The musical score is for the 12th Aria, 'Cleofe', from Terence Best's oratorio 'La resurrezione'. It is in G major and 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-10) features Oboe I and II with 'solo' and 'tutti' markings, Violino I and II, Viola, CLEOFE (soprano), and Bassi. The second system (measures 11-17) continues the instrumental parts and includes the vocal line for Cleofe with lyrics: 'Nau - fra - gan - do va per l'on - de, nau - fra - gan - do va per l'on - de - bol le - gno, e si con - fon - de nel pe -'. The score includes various dynamics such as *f*, *p*, *pp*, and *f*, and performance instructions like 'solo', 'tutti', and 'con Comb.'. The page number '51' is visible at the top right of the score area.

⁶²⁶ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 51-52.

Fortsetzung, 12. Aria: Cleofe⁶²⁷

53

20
 ri - glio an - co il noc - chier, nel pe - ri - glio an - co il noc - chier;
 23
 solo tutti solo tutti
 p f p f p f p f
 nau - fra - gan -
 26
 do va per l'on - de de - bol - le - gno, e si con - fon - de,

54

29
 e si con - fon - de nel pe - ri - glio an - ch'il noc -
 32
 tutti tutti
 f f
 chier, nel pe - ri - glio an - ch'il noc - chier, nel pe - ri - glio an - ch'il noc - chier.
 35
 tutti tutti
 p f p f p f p f

⁶²⁷ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 53-54.

Fortsetzung, 12. Aria: Cleofe⁶²⁸

158

Andante

39

Ob. I

Ob. II

V. I

V. II

V. III

Va.

Vc.

CLEOFE

Bassi *)

fine

7

55

54

Ma se ve - de poi le spon - de, lo con - for - ta no - va spe - me,

Arciliuto solo

46

solo

tutti

solo

tutti

62

solo

p

p

p

p

p

p

lo con - for - ta no - va spe - me, e del ven - to più non te -

p

*) Vermutlich / Presumably: Cbb., Cemb., Arciliuto.

⁶²⁸ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 55-56.

8.11 13. Aria: San Giovanni⁶³⁰

60 61

13. Aria
Largo

Flauto traverso *p*

Violino I, II

Viola da gamba *p*

SAN GIOVANNI

Teorba *p*

Bassi *p*

pa - gna ve - de ch'au - gel fe - ro - ce dal ni - do gli ru - bò, ve - de ch'au - gel fe -

Co - sì la tor - to - rel - la ta - lor pian - ge e si

ro - ce dal ni - do gli ru - bò; co - sì la tor - to - rel - la ta - lor pian - ge e si

la - gna, co - sì la tor - to - rel - la ta - lor pian - ge e si la - gna, per - ché la sua com -

la - gna, per - ché la sua com - pa - gna ve - de ch'au - gel fe - ro - ce dal ni - do gli ru - bò.

V. I
V. II

^{*)} Takte 4, 13-16, 19: Die Tiraden der Violinen und Bässe wurden in Quelle B gestrichen und in Händels Aufführungen vermutlich nicht gespielt. Siehe Vorwort, Kürzungen und Striche, und Critical Report. / Bars 4, 13-16, 19: the tirades in the violins and basses were cancelled in source B, and were probably not played in Handel's performances. See Preface, Cuts and Cancellations, and Critical Report.

Fortsetzung, 13. Aria: San Giovanni⁶³¹

62

22 *Andante*

V.I. II

Ma poi, li-be-ra e bel-la se-ri-tor-nar la sen-te, com-pen-sa in lie-ta

fine

26

vo-ce quel ge-mi-to do-len-te che me-sta già for-mò, com-pen-sa in lie-ta

31

vo-ce, se-ri-tor-nar la sen-te, quel ge-mi-to do-len-te che me-sta già for-mò.

da capo

⁶³¹ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 62.

8.12 14. Aria: Maria Maddalena⁶³²

14. Aria

Oboe I, II

Violino I, II

MADDALENA

Bassi

Ho un non so che nel cor, che in-ve-ce di do - lor, che in-ve-ce di do - lor__ gio-ia mi chie -

64

V. I, II

MADDALENA

Bassi

de; ho un non so che nel cor, che in-ve-ce di do - lor, che in-ve-ce di do - lor__ gio-ia mi chie - de, ho un non so che nel

10

cor, che in-ve-ce di do - lor, che in-ve-ce di do - lor__ gio-ia mi chie - de, ho un non so che nel

14

cor, ho un non so che nel cor, che in-ve-ce di do - lor__ gio-ia mi chie - de; in -ve -ce di do -

18

lor ho un non so che nel cor, ho un non so che nel cor, ho un non so che nel cor, che in -ve -ce di do -

22

lor__ gio-ia mi chie - de.

⁶³² Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 63-64.

Fortsetzung, 14. Aria: Maria Maddalena⁶³³

27 *p*
Ma il co-re, u-so a te - mer, le vo-ci del pia - cer o non in - ten - de an - cor, o in - gan - no del pen -

31
sier for - si le cre - - de, ma il co-re, u-so a te - mer, o non in - ten - de an - cor, o in - gan - no del pen -

35
f
sier for - si le cre - de. *tr*

40 *Ob. I, II* *f* *12.*
V. I, II *p*
MADDALENA
Ho un non so che nel de.
Bassi *f* *dal segno*

45 *tr*

⁶³³ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 65.

8.13 15. Coro: Schlusschor des 1. Teils⁶³⁴

15. Coro

8 23

*) Ausführungsvorschlag / Suggested performance: , siehe Takt / see bar 77.

164

⁶³⁴ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 67-68.

Fortsetzung, 15. Coro: Schlusschor des 1. Teils⁶³⁵

69

30

ANGELO

Vi - va e tri - on - fi quel Dio co - si gran - de che i cie - li span - de, che al sol dà splen - dor.

165

38

ANGELO
MADDALENA

vi - va e tri - on - fi quel Dio co - si gran - de che i cie - li span - de, che al sol dà splen - dor,

Vi - va e tri - on - fi quel Dio co - si gran - de che i cie - li span - de, che al sol dà splen - dor,

Vi - va e tri - on - fi quel Dio co - si gran - de che i cie - li span - de, che al sol dà splen - dor,

Vi - va e tri - on - fi quel Dio co - si gran - de che i cie - li span - de, che al sol dà splen - dor,

70

46

Ob. I, II

V. I, II

Vc. I

Vc. II

ANGELO
MADDALENA

CLEOFE *)

per cui Co - ci - to ge - me at - ter - ri - to, da cui fu vin - ta la mor - te an - cor,

SAN GIOVANNI

per cui Co - ci - to ge - me at - ter - ri - to, da cui fu vin - ta la mor - te an - cor,

LUCIFERO

Bassi senza Vc.

54

Ob. I, II

V. I

V. II

Va.

ANGELO
MADDALENA

per cui Co - ci - to ge - me at - ter - ri - to, da cui fu vin - ta la mor - te an - cor.

CLEOFE

per cui Co - ci - to ge - me at - ter - ri - to, da cui fu vin - ta la mor - te an - cor.

SAN GIOVANNI

per cui Co - ci - to ge - me at - ter - ri - to, da cui fu vin - ta la mor - te an - cor.

LUCIFERO

per cui Co - ci - to ge - me at - ter - ri - to, da cui fu vin - ta la mor - te an - cor.

Bassi con Vc.

*) Libretto: Altro Ang [elo]

⁶³⁵ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 69-70.

Fortsetzung, 15. Coro: Schlusschor des 1. Teils⁶³⁶

62

ANGELO

Vi - va e tri - on - fi quel Dio co - si gran - de, che i cie - li span - de, che al sol dà splen - dor.

166

70

ANGELO
MADDALENA

Vi - va e tri - on - fi quel Dio co - si gran - de, che i cie - li span - de, che al sol dà splen - dor. Il

Vi - va e tri - on - fi quel Dio co - si gran - de, che i cie - li span - de, che al sol dà splen - dor.

Vi - va e tri - on - fi quel Dio co - si gran - de, che i cie - li span - de, che al sol dà splen - dor.

Vi - va e tri - on - fi quel Dio co - si gran - de, che i cie - li span - de, che al sol dà splen - dor.

86

dal segno

Fine della Parte prima

⁶³⁶ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 69-71.

8.14 16. Introduzione: 637

72

PARTE SECONDA

73

16. Introduzione

Oboe I

Oboe II

Tromba I

Tromba II

Trombone

Violino I concertino

Violino II concertino

Violino I ripieno

Violino II ripieno

Viola

Violoncello

Bassi

167

Fortsetzung, 16. Introduzione:⁶³⁸

74

75

20 solo tutti

39

⁶³⁸ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 74-75.

8.15 17. Aria: San Giovanni⁶³⁹

17. Aria

Violino I

Violino II

Viola

SAN GIOVANNI

Bassi

6 SAN GIOVANNI
Ec - co il sol ch'è - sce dal

11 ma - re, ec - co il

16 sol ch'è - sce dal ma - re e più chia - ro che non suo - le smal - ta i

21 pra - ti, smal - ta i pra - ti, i col - li in - do -

27 ra; ec - co il sol ch'è - sce dal ma - re e più chia - ro che non

32 suo - le smal - ta i pra -

37 ti, i col - li in - do - ra, i col - li in - do -

42 V. I
V. II
Va.
SAN GIOVANNI
ra.
Bassi

⁶³⁹ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 76-77.

Fortsetzung, 17. Aria: San Giovanni⁶⁴⁰

170

78

47

51

Ma chi sa che di quel so - le, ma chi

fine P

56 SAN GIOVANNI

sa che di quel so - le, ch'og - gi in vi - ta ha da tor - na - - re, que - sto

Bassi

60

sol non sia l'au - ro - - ra, ma chi sa che di quel so - le, ch'og - gi in vi - ta ha da tor -

65

na - re, que - sto sol non sia l'au - ro - - ra, l'au - ro - - ra.

f dal segno %

⁶⁴⁰ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 78.

Fortsetzung, 18. Aria: Angelo⁶⁴²

37 *tutti* *soli*

49 *soli* *tutti* *f* *p*

50 *soli* *tutti* *f* *p*

61 *tutti* *f* *fine*

con-do, lie-to e gio-con-do col suo Si-gnor, col suo Si-gnor

lie-to e gio-con-do col suo Si-gnor.

steg-gi, il suol ver-deg-gi, scher-zo, ri-da-no l'au-re con l'on-de, l'er-be coi

⁶⁴² Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 81-82.

Fortsetzung, 18. Aria: Angelo⁶⁴³

Musical score for measures 60-67. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "for, scher-zi - no l'au - re, ri - da - no l'er - be,". A piano (*p*) marking is present at the beginning of the vocal line.

Musical score for measures 78-83. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "ri - da - no, scher-zi - no l'au - re con l'on - de, l'er - be coi fior." The word "soli" is written above the vocal line in measures 78 and 79. A "da capo" marking is at the end of the piece.

⁶⁴³ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 83.

8.17 20. Aria: Lucifero⁶⁴⁴

20. Aria

Violino I *solo*
p

Violino II *solo*
p ³

LUCIFERO
Per ce - la - re il nuo - vo scor - no le sue fa - cian - cor al gior - no

Bassi *soli*
p

5 *adagio* *a tempo*
tr
con un sof - fio io smor - ze - rò, con un sof - fio, con un sof - fio io smor - ze -

10
rò _____, io smor - ze - rò; per ce - la - re il nuo - vo

14 *tutti*
f
scor - no le sue fa - cian - cor al gior - no con un sof - fio io smor - ze - rò.

18 *p*
E con te - ne - bre no - cen - ti del - le in -

22
fer - me u - ma - ne men - ti o - gni i - dea con - fon - de - rò _____, con fon - de - rò, o - gni i - dea con -

26 *solo*
solo
fon - de - rò. Per ce - la - re il nuo - vo scor - no le sue fa - cian -

soli

⁶⁴⁴ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 86-87.

Fortsetzung, 20. Aria: Lucifero⁶⁴⁵

88

30 *adagio* *a tempo*

tr

cor al gior - no con un sof - fio io smor - ze - rò, con un sof - fio, con un

35

tr

sof - fio io smor - ze - rò, io smor - ze - rò;

39

tr

per ce - la - re il nuo - vo scor - no le sue fa - ci an - cor al gior - no con un sof - fio io

42 *tutti*

f *tutti*

smor - ze - rò.

f *tutti*

⁶⁴⁵ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 88.

8.18 21. Duetto: Angelo und Lucifero⁶⁴⁶

21. Duetto

ANGELO
 LUCIFERO
 Bassi

Du - ro, du - ro è il ci - men - - - -
 Im - pe - dir - lo sa - prò, im - pe - dir - lo sa -
 ven - to, du - ro è 'l ci - men - to, lo di - rà l'e - ven - to.
 sa - prò im - pe - dir, ho ar - dir che ba - sta.
 to, du - ro è 'l ci - men - to, lo di - rà l'e - ven - to, di - rà l'e -
 prò, ho ar - dir che ba - sta, ho ar - dir che ba - sta, ba - sta, im - pe - dir - lo sa - prò, ho ar - dir che ba - sta,

⁶⁴⁶ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 89-90.

8.19 22. Aria: Maria Maddalena⁶⁴⁷

22. Aria
Adagio

Flauto dolce
Oboe solo
con sordino *)

Violino solo

Viola da gamba

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

MADDALENA

Cembalo
Contrabbasso

*) Autograph: Tutti Flaut. e un Oboe sordo. Zur Dynamik siehe / For the dynamics, see Critical Report.

177

⁶⁴⁷ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 91-92.

Fortsetzung, 22. Aria: Maria Maddalena⁶⁴⁸

The image displays a musical score for the 22nd aria of Terence Best's oratorio 'La resurrezione'. The score is arranged in two systems, each with two columns of music. The left column contains the vocal line (soprano and alto parts) and the piano accompaniment. The right column contains the vocal line (tenor and bass parts) and the piano accompaniment. The music is in G major and 3/4 time. The lyrics are in Italian, with the first system ending with 'di sof-fri non pa-ven-tò Ge-sù.' and 'E-gli mi'.

32

39

44

51

di sof-fri non pa-ven-tò Ge-sù.

E-gli mi

dà l'ar-di-re, e-gli mi dà l'ar-

fine

⁶⁴⁸ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 93-94.

Fortsetzung, 22. Aria: Maria Maddalena⁶⁴⁹

57

65

di - re, per lui nul - la pa - ven - to, né mor - te né tor - men - to,

quan - do ho Ge - sù nel cor, non te - mo più, no, no, no, no, no, no, non te - mo più.

66

74

da capo

⁶⁴⁹ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 95-96.

8.20 23. Aria: Cleofe⁶⁵⁰

Cleofe, Maddalena ed Angelo

23. Aria

Oboe I, II
Tromba I, II
Trombone
Violino I, II
CLEOFE
Bassi

5 15 20 25

splen-de____, si fa in - tor - no, e più ri - splen - de; ve - do il ciel, che più se -
re - no si fa in - tor - no, è più ri - splen tutti soli
Ve - do il ciel, che più se - re - no si fa in - tor - no, e più ri -
soli
de, si fa in - tor - no, e più ri - splen - de, e più ri - splen -

180

⁶⁵⁰ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 97-98.

Fortsetzung, 23. Aria: Cleofe⁶⁵¹

30
de; ve - do il ciel, che più se - re - no si fa in - tor - no, e più ri - splen -

35
de, e più ri - splen - de.

39
tutti

44
E di spe - me nel mio se - no più bel
soli
fine p

49 V. I, II
CLEOFE
rag - gio an - cor s'ac - cen - de, più bel rag - gio an - cor s'ac - cen - de; e di spe - me nel mio
Bassi

54
se - no più bel rag - gio an - cor s'ac - cen - de.
da capo

⁶⁵¹ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 99-100.

8.21 24. Aria: Angelo⁶⁵²

102

24. Aria
Andante

Violino I, II

ANGELO

Bassi

soli
p

Se per col - pa di don - na in - fe - li - ce al - l'uo - mo nel se - no il cru - do ve -

le - no di mor - te sgor - gò.

di mor - te sgor - gò;

se per col - pa di don - na in - fe - li - ce al - l'uo - mo nel se - no il cru - do ve - le - no di mor - te sgor -

gò.

il cru - do ve - le - no di mor - te sgor -

gò.

dian le don - ne la nuo - va fe -

li - ce, che chi vin - se la mor - te già mor - to poi ri - sor - to la vi - ta av - vi - vò.

poi ri - sor - to la vi - ta av - vi - vò.

12. V. I. II

ANGELO

Bassi tutti

f

22

25

8.22 25. Aria: Maria Maddalena ⁶⁵³

25. Aria

Ob. I, II
 Violino I, II
 MADDALENA
 Bassi

do, can - gian - do sen va; del ci - glio do - len - te l'on - do - sa pro - cel - la in i - ri - de bel - la can -

10
 tutti
 Del ci - glio do - len - te l'on - do - sa pro - cel - la in
 soli
 p

18
 V. I, II
 MADDALENA
 i - ri - de bel - la can - gian - do, can - gian - do sen va... in i - ri - de
 Bassi

48
 E il cor che già sen - te vi - ci - no il suo
 fine
 p

25
 bel - la l'on - do - sa pro - cel - la can - gian -
 so - le da me - sto e lan - guen - te se - re - no si fa, da me - sto e lan - guen - te se - re - no si fa.
 dal segno

653 Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 104-105.

8.23 26. Aria: Cleofe⁶⁵⁴

26. Aria

Violino I, II

CLEOFE

Bassi

Au - gel - let - ti, ru - scel - let - ti, che can - tan - do, mor - mo - ran - do

da - te lo - di al mio Si - gno - re, in - se - gna - te - mi do - v'è, do - v'è; au - gel -

let - ti, ru - scel - let - ti, che can - tan - do, mor - mo - ran - do da - te lo - di al mio Si - gno - re, in - se -

gna - te - mi do - v'è, in - se - gna - te - mi do - v'è, do - v'è, do - v'è, in - se - gna - te - mi do -

v'è.

tutti

Fio - ri et er - be, già su - per - be di lam - bir le sa - cre

fine

pian - te, deh mo - stra - te a un cor a - man - te le bel - l'or - me del suo piè, deh mo - stra - te a un cor a -

man - te le bel - l'or - me del suo piè.

da capo

8.24 27. Aria: San Giovanni⁶⁵⁵

27. Aria

Violino I
Violino II
Viola

SAN GIOVANNI
Ca - ro fi - glio!

Bassi
sol^o)

9 SAN GIOVANNI
Ca - ro fi - glio, a - ma - to Di - o, già il cor mi - o nel ve - der - ti e - sce dal pet -

Vc., Cemb. **)

18
to; ca - ro fi - glio, fi - glio ca - ro, a - ma - to Di - o, il cor mi - o nel ve -

27
der - ti e - sce dal pet - to. E se len - to fu in ra -

36
pir - me - lo il tor - men - to, me lo to - glie o - ra il di - let - to, me lo to - glie, me lo

45
to - glie, e se len - to fu in ra - pir - me - lo il tor - men - to, me lo to -

53
glie o - ra il di - let - to. Ca - ro fi - glio!

62
2. V. I
V. II
Va.
SAN GIOVANNI
to.
Bassi tutti

73

dal segno

*) Vermutlich ein Solo-Violoncello und Cembalo. / Probably a solo violoncello and cembalo.
**) Autograph: ; siehe Critical Report (auch für Takt 28). / Autograph: ; performing-score: ; see Critical Report (also for bar 28).

8.25 28. Aria: Maria Maddalena⁶⁵⁶

112

28. Aria

Staccato

Oboe I
Oboe II
Violino solo
Viola da gamba
Violino I
Violino II
Viola
MADDALENA
Bassi

113

tutti

tutti

soli

soli

Se im - pas - si - bi - le, im - mor - ta - le sei ri - sor - to, o So - le a - ma - to, a - ma - to So - le, o So - le a - ma -

⁶⁵⁶ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 112-113.

Fortsetzung, 28. Aria: Maria Maddalena⁶⁵⁷

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 25-31) features a vocal line with the lyrics "to, o So-le a - ma" and a piano accompaniment. The second system (measures 32-38) continues the vocal line with lyrics "to, s'im - pas - si - bi - le, im - mor - ta - le sei ri - sor - to, o So - le a - ma - to, a - ma - to" and includes a piano part with a forte dynamic marking. The score is written in G major and 3/4 time.

⁶⁵⁷ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 114-115.

Fortsetzung, 28. Aria: Maria Maddalena⁶⁵⁸

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 50-55) features a vocal line with the instruction *soli* and a piano accompaniment. The second system (measures 56-61) features a vocal line with the instruction *tutti* and a piano accompaniment. The third system (measures 62-68) features a vocal line with the instruction *soli* and a piano accompaniment. The lyrics are in Italian and describe the resurrection of Christ.

50 *soli*

56 *tutti*

62 *soli*

68 *soli*

deh, fa an -
soli
fine p

cor ch'o-gni mor-ta - le te-co sor-ga dal pec-ca - to, te - co sor - ga dal pec - ca - - -
to, deh fa an - cor ch'o-gni mor - ta - le te - co sor - ga dal pec - ca - - to.
dal segno

⁶⁵⁸ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 116-117.

8.26 29. Coro: Schlusschor 2. Teil⁶⁵⁹

189

29. Coro

Oboe I, II

Tromba I

Tromba II

Trombone

Violino I, II

Viola

Violoncello

ANGELO MADDALENA

MADDALENA

ANGELO MADDALENA

CLEOFE

SAN GIOVANNI

LUCIFERO

Bassi

Dia-si lo-de in cie-lo, in ter-ra, a chi re-gna in ter-ra, in ciel! Dia-si lo-de in cie-lo, in ter-ra, a chi re-gna in ter-ra, in ciel!

ter-ra, a chi re-gna in ter-ra, in ciel!

ter-ra, a chi re-gna in ter-ra, in ciel! Dia-si lo-de in cie-lo, in ter-ra, a chi re-gna in ter-ra, in

ter-ra, a chi re-gna in ter-ra, in ciel! Dia-si lo-de in cie-lo, in ter-ra, a chi re-gna in ter-ra, in

ter-ra, a chi re-gna in ter-ra, in ciel! Dia-si lo-de in cie-lo, in ter-ra, a chi re-gna in ter-ra, in

⁶⁵⁹ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 118-119.

Fortsetzung, 29. Coro: Schlusschor 2. Teil⁶⁶⁰

190

! Dia - si lo - de in cie - lo, in ter - ra, in ciel, in ciel, in ciel, dia - si
 ciel! Dia - si lo - de in cie - lo, in ter - ra, in ciel, in ciel, in ciel, dia - si
 ciel! in ter - ra, in ter - ra, in ter - ra, in ter - ra, in
 ciel! in ter - ra, in ter - ra, in ter - ra, in ter - ra, in
 lo - de in cie - lo, in ter - ra, a chi re - gna in ter - ra, in ciel!
 Ch'è ri - sor - to og - gi al - la ter - ra per por - tar la ter - ra al
 ciel, a chi re - gna in ter - ra, in ciel!
 in ter - ra, in ter - ra, in ter - ra, in ter - ra, in
 lo - de in cie - lo, in ter - ra, a chi re - gna in ter - ra, in ciel!

fine

⁶⁶⁰ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 120-121.

Fortsetzung, 29. Coro: Schlusschor 2. Teil⁶⁶¹

26

28

MADDA-
LENA

al ciel, al ciel, ch'è ri - sor - to og - gi al - la ter - ra per por - tar la ter - ra al ciel. Dia - si

ciel, al ciel, al ciel, ch'è ri - sor - to og - gi al - la ter - ra per por - tar la ter - ra al ciel.

la ter - ra, la ter - ra, ch'è ri - sor - to og - gi al - la ter - ra per por - tar la ter - ra al ciel.

la ter - ra, la ter - ra, ch'è ri - sor - to og - gi al - la ter - ra per por - tar la ter - ra al ciel.

dal segno S

Fine dell'Oratorio

⁶⁶¹ Terence Best, La resurrezione: oratorio in due parti, HWV 47, Partitur, Hallische-Händel-Ausgabe, Neue Händel GA 1/3, Kassel, Basel u. a. © 2010. S. 122.

9. Abstract

Händel befand sich in den Jahren 1706-1710 auf einer Studienreise in Italien. Während dieser Reis hielt er sich auch in Rom auf und komponierte dort im Jahr 1707 das Oratorium *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* und ein Jahr später, 1708, *La Resurrezione* für den Marchese Ruspoli. In Rom waren damals auf Grund eines päpstlichen Verbots Operaufführungen verboten und deshalb komponierten die dort ansässigen Komponisten zahlreiche Oratorien, um das Publikum auch mit ihnen „sinnlich zu verführen“, was ihnen durchaus gelang.

Händels Oratorium *La Resurrezione* lässt sich auf jeden Fall in die Gattungskventionen des römischen Oratoriums einreihen und dennoch ist es etwas ganz Besonderes. Es ist versehen mit einer unglaublich großen, reichhaltigen Instrumentation. Das interessanteste daran ist jedoch Händels Verwendung der einzelnen Instrumente und seine musikalische Gestaltung. Nur sehr selten setzt er das volle Orchester ein, im Gegenteil, schlicht besetzte Arien finden sich sehr häufig. Ganz gezielt verwendet er einzelne Instrumente um Stimmungen, um Gefühle auszudrücken und damit die Auferstehung von Jesus Christus in besonderem Maße zu gestalten. In der vorliegenden Arbeit wird zuerst das Ereignis der Uraufführung von *La Resurrezione*, das ein prächtiges gewesen sein muss, beschrieben. In weiterer Folge werden die Gattung des römischen Oratoriums und das Musikleben in Rom geschildert. Instrumentation und musikalische Gestaltung in den Oratorien der Zeit werden dabei natürlich besonders berücksichtigt.

Das Libretto und sein Verfasser werden genauer beleuchtet, da schon er eine wichtige Rolle für Händels musikalische und instrumentale Gestaltung des Oratoriums ist. Das Hauptkapitel der Arbeit ist die Analyse der einzelnen Musikstücke, der Arie, der Sonata am Beginn der ersten Teils, der Introduzione am Anfang des zweiten Teils und der Chören am Ende der zwei Teile. Mit dieser Analyse wird vorher erläutertes dargestellt und detailliert besprochen.

10. Curriculum Vitae

Persönliche Daten:

Name: Anna Winninger

Schulbildung:

Schuljahr 93/94-04/05 Besuch der Waldorfschule in Wien-Mauer
Juni 2005 Abschluss an der Waldorfschule Wien-
Mauer

Schuljahr 05/06 Besuch des Oberstufenrealgymnasiums
Anton Kriegergasse in 1230 Wien
Abschluss mit Matura am 13. 6. 2006

Ausbildung:

Seit dem Wintersemester 06/07 Studium des Diplomstudiums
Musikwissenschaft an der Universität Wien

Seit dem Wintersemester 12/13 Studium des Bachelorstudiums
Kunstgeschichte an der Universität Wien