

**Zeitschrift:** Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

**Herausgeber:** Schola Cantorum Basiliensis

**Band:** 38 (2014)

**Artikel:** Reworking Carissimi : Händels Bearbeitung des Schlusschores aus Jephte im Oratorium Samson

**Autor:** Menke, Johannes

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-868850>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 02.04.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## REWORKING CARISSIMI: HÄNDELS BEARBEITUNG DES SCHLUSSCHORES AUS *JEPHTE* IM ORATORIUM *SAMSON*

VON JOHANNES MENKE

### *Eine römische Gattung*

Giacomo Carissimi und Georg Friedrich Händel sind zweifelsohne zwei besonders herausragende Komponisten in der Geschichte des Oratoriums. Die beiden Koryphäen sind indes keine voneinander isolierten Gestalten, sondern stehen in mehrfacher Beziehung zueinander.<sup>1</sup> Ein Aspekt dieser Beziehungen ist Händels Reworking bestimmter Passagen von Carissimi. Im Folgenden möchte ich eine ganz bestimmte Bearbeitung näher betrachten, nämlich den Chor *Hear, Jacob's God*, aus *Samson*, der eine Bearbeitung von Carissimis berühmten Schlusschor aus *Jephte* ist. Es handelt sich um die vermutlich bekannteste Carissimi-Parodie bei Händel, zu der auch schon Untersuchungen vorliegen.<sup>2</sup> Ich möchte zum einen zeigen, auf welche Weise das Denken in ‚Satzmodellen‘, das den musiktheoretischen Diskurs der letzten Jahre stark geprägt hat,<sup>3</sup> eine solche Untersuchung zu erhellen vermag und zum anderen die besondere Qualität der beiden Kompositionen würdigen, um nicht zuletzt das Bewusstsein für ihre Differenz zu schärfen.<sup>4</sup>

Das Oratorium<sup>5</sup> hat seinen Ursprung in der Stadt Rom, womit bereits ein Berührungspunkt beider Komponisten benannt ist. Es entstand im Kontext der *Congregazione dell'Oratorio*, das vom Heiligen Filippo Neri gegründet wurde. Neris Bemühungen um eine – wir würden heute sagen – ‚zeitgemäße Spiritualität‘ trafen sich mit den Tendenzen der geistlichen Musik seiner Zeit, nämlich mehr Ausdruck, rhetorische Emphase oder gar dramatische Wirkungen anzustreben. Bedeutende Komponisten standen im unmittelbaren Umfeld der

<sup>1</sup> Schon seit längerem beschäftigt sich die Forschung damit, vgl. etwa Rogan Warren Ardry, *The Influence of the Extended Latin Sacred Works of Giacomo Carissimi on the Biblical Oratorios of George Frederic Handel*, Ph.D. diss., Catholic University of America / Washington, 1964.

<sup>2</sup> So etwa Vgl. Claus Bockmaier, *Händels Oratorien. Ein musikalischer Werkführer*, München: C. H. Beck, 2008 (Beck'sche Reihe – Wissen 2215), 65–69.

<sup>3</sup> Vgl. Hans Aerts, „Modell‘ und ‚Topos‘ in der deutschsprachigen Musiktheorie seit Riemann“, *ZGMTH* 4/1–2 (2007), 143–158 sowie auch Johannes Menke, „Mehr als ‚Figurenlehre‘. Giacomo Carissimi: Jonas und Jephthe“, in: Felix Diergarten (Hg.), *Musikalische Analyse. Begriffe, Geschichten, Methoden*, Laaber: Laaber-Verlag 2014 (Grundlagen der Musik 8), 19–45.

<sup>4</sup> Im oben genannten Beitrag („Mehr als ‚Figurenlehre‘“ [wie Anm. 3]) habe ich eine Analyse von Carissimis Schlusschor vorgelegt und auf Händels Bearbeitung hingewiesen. Hier möchte ich Händels ‚Reworking‘ genauer untersuchen und greife dabei auf die Carissimi-Analyse zurück.

<sup>5</sup> Die nun folgende historische Übersicht folgt dem Artikel „Oratorio“ von Howard E. Smither, *NGroveD2*, 503–517. Jüngere Literatur zum Oratorium in Rom vgl. Markus Engelhardt (Hg.) *Musikstadt Rom: Geschichte, Forschung, Perspektiven. Beiträge der Tagung „Rom – Die ewige Stadt im Brennpunkt der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung“ am Deutschen Historischen Institut in Rom, 28.–30. September 2004*, Kassel: Bärenreiter, 2011 (Analecta musicologica 45).

*Congregazione* und schrieb für sie Musik: Palestrina, der Neri als Beichtvater hatte, Marenzio, Anerio, Nanino, Animuccia, de Macque, Giovanelli oder Cavalieri, dessen *Rappresentazione di anima et di corpo* im Jahr 1600 zweimal in der *Congregazione* an der *Chiesa Nuova* aufgeführt wurde. Im Umkreis der *Congregazione* wurden verschiedene Gattungen gepflegt, angefangen von schlichten Laude über Madrigali spirituali, Drammi musicali, Motetten bis hin zu Cavalieris *Rappresentazione* oder seinen Lamentationen.

Das Wort ‚Oratorio‘, das ursprünglich für eine religiöse Organisation und ein Gebäude stand, wurde in der Musikwelt nach und nach zu einem Gattungsbegriff. Pietro della Valle (1585–1652) bezeichnete seinen *Dialogo per la Festa della Santissima Purificazione* in einem Brief an Giovanni Battista Doni als „Oratorio“.<sup>6</sup> Es handelte sich dabei um ein experimentelles vieltöniges Werk.<sup>7</sup> In der Reihe dieser ersten Oratorien-Komponisten sind unter anderem weiter Domenico Mazzocchi (1592–1665), sein Bruder Virgilio (1597–1646), Luigi Rossi (1598–1653), Francesco Foggia (1604–1688) und eben Giacomo Carissimi (1605–1674) zu nennen. Einige bekannte Namen einer darauffolgenden Generation sind Bernardo Pasquini (1637–1710), Alessandro Stradella (1639–1682), Alessandro Scarlatti (1660–1725), Antonio Caldara (1670–1736) und – der junge Georg Friedrich Händel (1685–1759), der in Rom seine ersten Oratorien schrieb, nämlich *Il trionfo del tempo e del disinganno* (1707) und *La resurrezione* (1708).<sup>8</sup>

Der junge Händel reiht sich also in die Reihe römischer Oratorien-Komponisten ein und ‚transplantiert‘ später die katholische (italienische und lateinische) Gattung ins protestantische, genauer: anglikanische England. Selbstverständlich benutzte Händel dort auch andere Quellen: Die einheimischen Masque, das Anthem, das franz. Drama, die deutsche Historia und Passion, nicht zuletzt die Opera seria.<sup>9</sup> Direkte Zitate und Übernahmen aus musikalischen Quellen anderer Komponisten in Händels englischen Oratorien lassen sich recht genau bestimmen.<sup>10</sup> Erstaunlicherweise benutzt Händel viel ältere Musik, und zwar nicht nur Vokal- sondern auch viel Instrumentalmusik. Die folgende Aufstellung zeigt einige Vorlagen älterer Musik in Händels Oratorien nach Claus Bockmaier:<sup>11</sup>

<sup>6</sup> Vgl. Smither, „Oratorio“ (wie Anm. 5), 505.

<sup>7</sup> Zur Vieltönigkeit in Rom zu dieser Zeit: Martin Kirnbauer, *Vieltönige Musik. Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Basel: Schwabe, 2013 (Schola Cantorum Basiliensis: Scripta 3).

<sup>8</sup> Händel hielt sich während seiner Italienreise (1706–1710) hauptsächlich in Rom auf, wo er im Palazzo Bonelli bei Marchese Ruspoli wohnte. Dort wurde auch *La Resurrezione* aufgeführt. Vgl. Christopher Hogwood, *Georg Friedrich Händel*, mit einer Zeittafel von Anthony Hicks; aus dem Englischen von Bettina Obrecht, Stuttgart u. a.: J. B. Metzler, 1992 (Metzler Musik), 482–483.

<sup>9</sup> Vgl. Smither, „Oratorio“ (wie Anm. 5), 514.

<sup>10</sup> Einen Überblick auch in Hinblick auf diese Frage gibt Hans Joachim Marx, *Händels Oratorien, Oden und Serenaten. Ein Kompendium*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1998.

<sup>11</sup> Nach Bockmaier, *Händels Oratorien* (wie Anm. 2), 55–56.

Carissimi:	<i>Jephte</i>	<i>Samson</i>
Legrenzi:	Motette <i>Intret in conspectu tuo</i>	<i>Samson</i>
Kerll:	<i>Canzona 4 aus Modulatio organica super Magnificat</i>	<i>Israel in Egypt</i>
Stradella:	Serenata <i>Qual prodigio</i>	<i>Israel in Egypt, Susanna</i>
Blow:	<i>Caecilienode</i>	<i>Susanna</i>
Steffani:	Motette <i>Qui diliget Mariam</i>	<i>Solomon</i>
Kuhnau:	<i>Frische Klavier-Früchte</i>	<i>Susanna</i>
Zachow:	Kantate <i>Triumph, Victoria</i>	<i>Israel in Egypt</i>

Giacomo Carissimi (1605–1674) ist der älteste der zitierten Komponisten. Gewiss schlägt Händel nicht zufällig Brücken zu diesem Vertreter der Gattung, die er nach England importiert hatte. Carissimi war einer der führenden Komponisten Roms gewesen, also der Stadt, der Händel seine vielleicht entscheidende künstlerische Prägung verdankt.<sup>12</sup> Dazu war Carissimi nicht nur ein angesagter Komponist, sondern auch ein gefragter Lehrer, der dazu noch an einem pädagogischen Institut arbeitete, nämlich dem von Jesuiten betriebenen *Collegio Germanico e Hungarico*.<sup>13</sup> Man darf davon ausgehen, dass seine Werke das Modell für viele um 1630 geborene Komponisten waren. Zu seinen bekanntesten Schülern zählen: Antonio Cesti (1623–1669), Philipp Jacob Baudrexel (1627–1691), Johann Caspar Kerll (1627–1693), der übrigens Lehrer des von Händel parodierten Agostino Steffani war, Christoph Bernhard (1628–1692) und Marc-Antoine Charpentier (1643–1704). Womöglich ist Händel ein posthumer Schüler.

Der barocke Universalgelehrte Athanasius Kircher pries Carissimi in seiner *Musurgia universalis* von 1650 als „excelentissimus et celebris“ und bringt den Schlusschor von *Jephte* in seinem Kapitel über die Affekte in der Musik als Beispiel für den „affectus doloris“. <sup>14</sup> Besonders geht Kircher auf den im Oratorium stattfindenden Umschlag „ex gaudio in dolorem et lamentationem“ ein, der sich in seiner modalen Disposition zeige: es beginnt in einem für den Ausdruck von Freude geeigneten [G-]Modus, und schließt in einem für den affectus doloris geeigneten [e-]Modus.<sup>15</sup> Der Schlusschor vollzieht diese „mutatio toni“ auch in seiner formalen Gestalt.

<sup>12</sup> Hierzu: Helen Geyer u. a. (Hgg.), *G. F. Händel. Aufbruch nach Italien / In viaggio verso l'Italia*, Rom: Viella, 2013 (Venetiana 11).

<sup>13</sup> Graham Dixon, *Carissimi*, Oxford und New York: Oxford University Press, 1986 (Oxford studies of composers 20), 2.

<sup>14</sup> Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Rom: Francisci Corbelletti / Ludovici Grignani, 1650, I, 603–606 ([www.e-rara.ch/bau\\_1/content/pageview/8403921](http://www.e-rara.ch/bau_1/content/pageview/8403921); 23.01.2016). Allgemein zu Kircher: Melanie Wald, *Welterkenntnis aus Musik. Athanasius Kirchers „Musurgia universalis“ und die Universalwissenschaft im 17. Jahrhundert*, Kassel: Bärenreiter, 2006 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung 4).

<sup>15</sup> „Ex gaudio in dolorem, & lamentationem ob irrevocabilem voti sententiam in filiam latam, desperatamque salutem mutatione toni in oppositos affectus aptu pulchre exhibet;“ Kircher, *Musurgia universalis* (wie Anm. 14).

*Jephthe* scheint also schon zu seiner Entstehungszeit (vermutlich in den Jahren vor 1650) ein imposantes Stück gewesen zu sein. Der Ruhm des Komponisten und des Werkes hielt an, wie man zum Beispiel am Lexikoneintrag bei Johann Gottfried Walther sehen kann:

Carissimi [Giacomo], ein sehr berühmter Capellmeister am Teutschen Collegio zu Rom, sonsten auch Collegium Apollinaire genannt, ums Jahr 1649 welcher mit seiner Composition die Zuhörer zu allerhand Affecten bewegen und bringen können. S. *Kircheri* Musurg. Lib. 7. C. 6. F. 603 und an 1672 noch am Leben gewesen.<sup>16</sup>

Schon unter Carissimis Schülern waren – wohl vermutlich aufgrund seiner Wirkungsstätte – viele Deutsche, und so es ist vielleicht kein Wunder, dass auch Händel von ihm gehört hatte und fasziniert war.

Wie bei Händel behandeln die bekanntesten von Carissimis Oratorien Stoffe aus dem Alten Testament: Job, Jonas, Belsazar, Judicium Salomonis, Jephthe.<sup>17</sup> Interessanterweise folgt auf die Geschichte von Jephtha (Jiftach) im Buch der Richter direkt die Geschichte von Samson. So erscheint es geradezu naheliegend, dass Händel bei der Komposition von *Samson* an *Jephthe* erinnert wurde. Interessanterweise hat Händel in seinem eigenen *Jephtha* – einem sehr späten Werk (1751/52) – keine Stellen aus Carissimis gleichnamigen Oratorium zitiert. Womöglich erschien ihm der Bezug hier zu direkt oder zu billig. Außerdem geht die Geschichte bei Händel gut aus, weil ein Engel den Tod von Jephthas Tochter verhindert. Die Geschichten von Jephtha und Samson sind insofern vergleichbar, als es in beiden Fällen um Kriege der Israeliten mit ihren Feinden geht, einmal gegen die Ammoniter, einmal gegen die Philister. Diese Kriege sind immer auch spirituelle Auseinandersetzungen, in denen der Glaube Israels auf den der heidnischen Feinde stößt. Wenngleich benachbart, sind Jephtha und Samson aber doch ganz verschiedene Geschichten: Auf der einen Seite ist da der Feldherr Jephtha, der sich auf einen Handel mit Gott einlässt und durch einen unbedachten Schwur gezwungen ist, seine eigene Tochter zu opfern. Auf der anderen Seite der bärenstarke Kriegsheld Samson, der durch den Verrat von Delila seiner Haare und damit seiner Kraft beraubt wird, in Feindeshand fällt und durch ein Selbstmordattentat – so drastisch muss man es wohl ausdrücken – den Philistern erheblichen Schaden zufügt.

### *Carissimis Chor*

Der Schlusschor aus *Jephthe* ist ein herzerreißendes Trauerlied. Nichts wird beschönigt und keine glückliche Wendung wird in Aussicht gestellt. Es bleibt nur, das Schicksal der Tochter und des Vaters zu betrauern und zu beweinen.

<sup>16</sup> Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec ...*, Leipzig: W. Deer, 1732, 142.

<sup>17</sup> Im Gegensatz zu Händel kennen wir die oder den Librettisten Carissimis nicht. Vgl. Dixon, *Carissimi* (wie Anm. 13), 32–53.

Plorate filii Israel,  
 Plorate omnes virgines  
 Et filiam Jephthe unigenitam  
 In carmine doloris lamentamini.

*Weint, ihr Söhne Israels  
 Weint, alle Jungfrauen  
 Und beklagt die einzige Tochter Jephthes  
 Mit einem Trauerlied.*<sup>18</sup>

*Jephthe* folgt damit ganz der klassischen Tragödie: Durch eine Verfehlung (die aristotelische „Hamartia“) begeht der an sich gute Held einen tragischen Fehler und bringt eine Wendung zu Tod und Unglück herbei.<sup>19</sup>

In seiner Komposition arbeitet Carissimi mit fünf klar umrissenen Satzmodellen (siehe Bsp. 1), also standardisierten Wendungen. Ein sekundweise absteigendes *Lamento-Tetrachord* mit typischer Bezifferung, eine kurze *Quintanstieg*-Sequenz, ein *Orgelpunkt* mit darüber liegenden dissonanten Synkopationen, eine *Syncopatio-Formel*, die zu einer starken Kadenz führt sowie ein *Sekundanstieg* über eine Quinte mit darüber liegenden 9-8-Vorhalten, denen auch noch andere Dissonanzen beigemischt sind.<sup>20</sup>

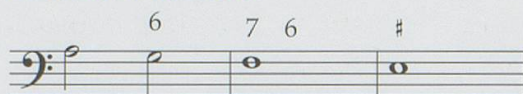
<sup>18</sup> Der Librettist Carissimis folgt dem 11. Kapitel des Buchs der Richter aus dem Alten Testament, vgl. Charles Burkhardt (Hg.), *Anthology for Musical Analysis*, Belmont/CA: Wadsworth, 2015, 8. Die deutsche Übersetzung stammt vom Verfasser.

<sup>19</sup> Vgl. Aristoteles, *Poetik, griechisch-deutsch*, hg. und übersetzt von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam, 1982, 38–39. Aristoteles beschreibt hier, wie ein Held der Tragödie beschaffen sein sollte: „Dies ist bei jemanden der Fall, der nicht trotz seiner sittlichen Größe und seines hervorragenden Gerechtigkeitsstrebens, aber auch nicht wegen seiner Schlechtigkeit und Gemeinheit einen Umschlag ins Unglück erlebt, sondern wegen eines Fehlers [δὲ ἁμαρτίαν] – bei einem von denen, die großes Ansehen und Glück genießen, wie Ödipus und Thyestes und andere hervorragende Männer aus derartigen Geschlechtern.“

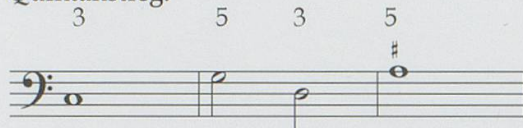
<sup>20</sup> Die Begriffe der einzelnen Satzmodelle sind von mir und lehnen sich an allgemein moderne Terminologie an. Nach meiner Kenntnis sind die Theoretiker in 17. Jahrhundert äußerst zurückhaltend, was Begriffsbildung von Bassmodellen anbelangt. Das Denken in Bassmodellen setzt sich jedenfalls vor allem in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vollends durch, so beispielsweise in Lorenzo Pennas *Delli primi albori musicali per li principianti della musica figurata*, Bologna: Giacomo Monti, 21674, I, 144–186. Die Traktate von Spiridionis (*Nova instructio pro pulsandis organis spinettis manuchordiis* etc., I: Bologna 1670 und II: Bamberg 1671, hg. von Edoardo Bellotti, Colledara: Andromeda, 2003 und 2008 [Tastature 11]) oder Georg Muffat (*Regulae concertuum partiturae* [Rom, 1699], hg. von Bettina Hoffmann und Stefano Lorenzetti, Bologna / Roma: Associazione Clavicembalistica Bolognese, 1991 [Collana editoriale 10]) basieren komplett auf Bassmodellen. Vgl. auch Johannes Menke, „Ex centro. Improvisation. Sketches for a Theory of Sound Progressions in the Early Baroque“, in: Dirk Moelants (ed.), *Improvising Early Music. The History of Musical Improvisation from the Late Middle Ages to the Early Baroque*, Leuven: Leuven University Press, 2014 (Collected writings of the Orpheus Institut 11), 69–91.

Bsp. 1: Satzmodelle in Carissimis Schlusschor.

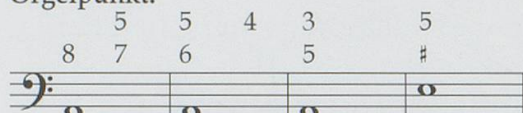
Lamento-Tetrachord:



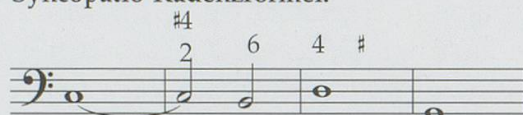
Quintanstieg:



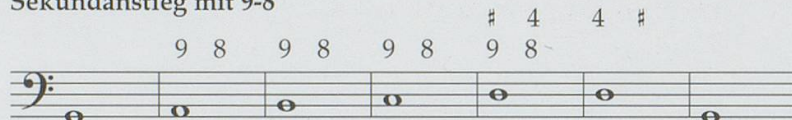
Orgelpunkt:



Syncopatio-Kadenzformel:



Sekundanstieg mit 9-8



Orgelpunkt und Lamento-Tetrachord sind insofern verwandt, als die Oberstimmen des Orgelpunkts imitatorisch geführte Lamento-Tetrachorde sind.

Carissimi ordnet nicht einfach die Verse den Satzmodellen zu, sondern gewichtet mit ihnen den Text (vgl. Bsp. 2): „Plorate filii Israel“ und „Plorate omnes virgines“ bekommen dasselbe Modell, nämlich das Lamento-Tetrachord, zu „Et filiam Jephthe unigenitam“ erklingt ein Quintanstieg und „In carmine doloris lamentamini“ wird geteilt, indem das Verb „lamentamini“ in einem eigenen Abschnitt entfaltet wird. Insgesamt wird damit die Handlungsaufforderung des letzten Verses in den Mittelpunkt gerückt: „lamentamini“ – Beklagt es!

Jedes der fünf Satzmodelle schließt mit einer charakteristischen Kadenzwendung. Ich bediene mich der Terminologie des weltgewandten Komponisten und Theoretikers Georg Muffat, der eine recht präzise und praktikable Begrifflichkeit für die im 17. Jahrhundert etablierten Kadenzmuster aufgestellt hat.<sup>21</sup> Muffat klassifiziert die Kadenzen nicht hinsichtlich einer skalenbezogenen Stufenfortschreitung, sondern nur in Bezug auf den Bassschritt. *Cadentia major* als stärkste Kadenz, für einen Quintfall/Quartstieg im Bass, *Cadentia*

<sup>21</sup> Vgl. Muffat, *Regulae concertuum partiturae* (wie Anm. 20), 93-bis–121-bis. Muffats Begriffe korrelieren mit der Kadenztypologie, wie sie Lorenzo Penna verwendet (*Delli primi albori musicali* [wie Anm. 20], I, 141). Während Penna seine Kadenzen nur numeriert, verwendet Muffat hierarchisierende Namen. Zur Geschichte dieser Kadenztypologie: Johannes Menke, *Kontrapunkt I. Die Musik der Renaissance*, Laaber: Laaber 2015 (Grundlagen der Musik 2), 118.

*minor*, für einen Quartfall/Quintstieg im Bass und *Cadentia minima* für einen Sekundab- oder -aufstieg im Bass. Alle Kadenzen können „simplex“, also als einfache Akkordfortschreitung oder „ligata“, also mit einem dissonanten Vorhalt, verwendet werden, die *Cadentia major* auch mit der feierlichen Quartenformel 3-4-4-3, die Muffat „perfecta“ nennt.

Bsp. 2: Formaler Grundriss mit Text.

*Plorate filii Israel,* *plorate omnes virgines* *et filiam Jephthe unigenitam*

11 *in carmine doloris...*

20 *lamentamini.*

The musical notation consists of three lines of bass clef music. The first line shows a Lamento-Tetrachord (E, a, E) and a Quintanstieg (E, C, G, d, A). The second line shows a Lamento-Tetrachord (a, e, a) and an Orgelpunkt (E). The third line shows a Tetrachord/Syncopatio-Kadenzformel (C, D, G, a) and a Sekundanstieg (D, G).

Carissimi lässt jedes seiner Modelle mit einer dieser Kadenzen schließen (vgl. Bsp. 3), wobei auffällt, dass er konsequent von schwächeren zu stärkeren Kadenzen geht (*minima* – *minor* – *major*) und mit der stärksten Kadenz schließt.

Bsp. 3: Satzmodelle und Kadenzen in Carissimis Schlusschor.

Lamento-Tetrachord:

6 7 6 #

Cadentia minima ligata

Quintanstieg:

3 5 3 5 #

Cadentia minor simplex

Orgelpunkt:

5 5 4 3 5  
8 7 6 5 #

Cadentia minor simplex

Syncopatio-Kadenzformel:

#4 2 6 4 #

Cadentia major ligata



Sekundanstieg mit 9-8

9 8 9 8 9 8 # 4 4 #

9 8 9 8 9 8 9 8

Cadentia major perfecta

Bsp. 4: Übersicht über Carissimis Schlusschor.

A *Plorate filii Israel,* *plorate omnes virgines* *et filiam Jephthe unigenitam*

*in carmine doloris*

*lamentamini.*

Lamento-Tetrachord

Quintanstieg

Lamento-Tetrachord

Orgelpunkt

C. major perfecta

Eine Übersicht des Basses zeigt die ganze Anlage (Bsp. 4). Durch die Reprise des Lamento-Tetrachords in der zweiten Zeile durchbricht Carissimi eine schlichte Reihung und deutet eine formale A-A'-B-Anordnung an.

Bemerkenswert ist die modale Transformation: Der Chor beginnt in einem E-Modus und schließt in einem G-Modus; es handelt sich also um eine klassische „Commixtio tonorum“, wie sie schon von Johannes Tinctoris beschrieben wurde.<sup>22</sup> Die genauere Ausarbeitung legt noch mehr Beziehungen offen: Teil

<sup>22</sup> Vgl. „Capitulum XIII – De commixtione tonorum“ aus Johannes Tinctoris, *Liber de natura et proprietate tonorum*, in: *Johannis Tinctoris Opera theoretica*, hg. von Albert Seay, XXII, Rom: American Institute of Musicology, 1975–1978, 78.

A' ist eine imitatorische Entfaltung des Lamento-Motivs vom Anfang. Der effektvolle Anfang der Passage „et filiam Jephthe unigenitam“, wo ein C-Dur-Akkord auf einen E-Dur-Akkord folgt, tritt am Beginn des Teils B gesteigert nochmals auf. Eine besonders suggestive Wirkung entfaltet die letzte Passage, der Sekundanstieg mit 9-8-Vorhalten: Carissimi realisiert die Passage als doppelchöriges Oberstimmen-Ostinato über dem aufsteigenden Bass. Jedes Mal ertönt eine neue 9-8-Variante. Dergleichen Passagen, haben vor allem in der französischen Musik weiter Karriere gemacht und haben sich auch in der italienischen Kompositionsdidaktik verfestigt.<sup>23</sup>

Bsp. 5: Analytische Reduktion von Händels *Hear Jacob's God*.

Hear, Jacob's God, Jehovah, hear! Oh, save us, prostrate Israel depends on thee alone/ at thy throne. Save us and show thou art near.

13 Save us...

25 O Jacob's God... Oh, save us... Israel depends... Save us.../ Israel...

37 ...

Lamento-Tetrachord Syncopatio-Kadenzformel Orgelpunkt

C. major perfecta C. major simplex C. major perfecta

Lamento-Tetrachord Lamento-Tetrachord Quintanstieg Orgelpunkt

Sekundanstieg mit 9-8

Sekundanstieg mit 9-8 Lamento-Tetrachord

<sup>23</sup> Vgl. Folker Froebe, „Zur Rekomposition eines ‚französischen‘ Modellkomplexes in Bachs *Pièce d'Orgue* (BWV 572)“, *ZGMTH* 9/1 (2012), 51–68; Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento. History, Theory, and Practice*, Oxford und New York: Oxford University Press, 2012, 138–140.

*Händels Reworking*

Unterwirft man Händels ‚Reworking‘ derselben analytischen Prozedur,<sup>24</sup> wird sofort ersichtlich, dass Händels Parodie-Technik eine komplexe Angelegenheit ist (vgl. Bsp. 5). Vermutlich hätte er weniger Arbeit gehabt, wenn er eine eigene Komposition erstellt hätte!

Zunächst sei jedoch ebenfalls der zugrunde liegende Text betrachtet, der aus der Feder von Newburgh Hamilton stammt:<sup>25</sup>

Hear, Jacob's God, Jehovah, hear!  
Oh save us, prostrate at thy throne!  
Israel depends on thee alone,  
Save us, and show that thou art near!

*Höre, Gott Jacobs, höre!*  
*O errette uns, wir werfen uns vor deinen Thron!*  
*Israel ist auf dich alleine angewiesen*  
*Errette uns und zeig uns deine Nähe!*

Auch hier sind es vier Verse; inhaltlich geht es scheinbar nicht um Trauer, sondern um die eindringliche Bitte um Gottes Beistand. Händel lässt den Text zweimal durchlaufen. Beide Male werden die Verse 3 und 4 miteinander verzahnt. Schon ein Blick auf einen etwas reduzierten Bassverlauf (Bsp. 6) zeigt den Grundriss der Komposition: Händel arbeitet mit denselben Bassmodellen wie Carissimi, ordnet sie jedoch anders an und komponiert auch ganze Passagen ohne diese Bassmodelle.

Die charakteristische Folge des C-Dur-Akkordes auf den E-Dur-Akkord erleben wir bei Händel auch zweimal, und auch die Imitation des Lamento-Tetrachords in den Oberstimmen erscheint zweimal (vgl. Bsp. 5).

Insgesamt scheint der zweite Teil (ab T. 25) wesentlich enger an Carissimi angelehnt zu sein, denn er besteht fast ausschließlich aus Carissimis Bassmodellen, und zwar genau in derselben Reihenfolge. Nur die Syncopatio-Kadenzformel mit dem charakteristischen Sekundakkord, die im ersten Teil angeklungen war, wird ausgespart. Der formale Prozess ist also eine Art „Becoming Carissimi“: Der erste Teil enthält mehr oder weniger deutliche Andeutungen und Anlehnungen, der zweite Teil zitiert stärker und ist tatsächlich eine freie Bearbeitung, die der Vorlage folgt.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Mir ist keine vergleichbare Analyse bekannt. Bockmaier verfährt nur graphisch und verbal und kommt zu teilweise ähnlichen Befunden im Detail (vgl. Bockmaier, *Händels Oratorien* [wie Anm. 2], 66–69). Die hier vorgenommene Particell-Reduktion zielt darauf, das Parodieverfahren mit einer anderen Methodik und in Hinblick auf formale Strategie und Satzmodelle zu untersuchen und nicht zuletzt die Tragweite von Händels Veränderungen sichtbar zu machen.

<sup>25</sup> Ruth Loewenthal, „Handel and Newburgh Hamilton. New References in the Strafford Papers“, *The Musical Times*, 112 (Nov., 1971), 1063, 1065–1066. Siehe auch: Winton Dean, Artikel „Hamilton, Newburgh Hamilton“, *NGroveD2*.

<sup>26</sup> Auch Bockmaier stellt fest, dass Händel im zweiten Teil vermehrt Elemente von Carissimi verwendet (vgl. Bockmaier, *Händels Oratorien* [wie Anm. 2], 68–69).

## Bsp. 6: Satzmodelle und reduzierter Bassverlauf bei Händel.

Hear, Jacob's God, Jehovah, hear! Oh, save us, prostrate at thy throne. Israel depends on thee alone/ Save us and show thou art near.

13 Save us... Sekundanstieg mit 9-8

O Jacob's God... Oh, save us... Israel depends... Israel... Save us.../ Israel...

25 Lamento-Tetrachord Lamento-Tetrachord Quintanstieg Orgelpunkt

37 Sekundanstieg mit 9-8 Lamento-Tetrachord

Zusammen mit den Bassmodellen übernimmt Händel auch die Kadenztypen und damit die tonale Buntheit: Es gibt die Cadentia minima auf *E*, die Cadentia minor auf *A* und *E* und die Cadentia major auf *G*. Anders als Carissimi aber scheut Händel vor einer formalen Realisierung der *Commixtio tonorum* zurück. Zwar endet der erste Teil auf *G*, beim zweiten Teil aber weicht Händel von seinem Vorbild ab und lässt das Stück mit einer Cadentia minor auf *E* schließen, um eine tonale Abrundung im Sinne eines phrygischen *E*-Modus zu erzielen. Auch bei der detaillierteren Ausgestaltung, auf die ich hier nicht im Einzelnen eingehen kann, zeigen sich bezeichnende Unterschiede. Ich spreche nur drei Fälle an: Das erste Lamento-Tetrachord wird harmonisch umgefärbt, indem *G* kurzzeitig tonikalisiert (T. 3/4) wird. Der erste Sekundanstieg beginnt zwar wie bei Carissimi, wird aber anders fortgeführt, nämlich ohne die ostinaten Vorhalte und damit mit etwas weniger Dissonanzen. Noch stärker ist der zweite Sekundanstieg im zweiten Teil verändert: Hier findet sich nur am Anfang eine None, die übrigen Basstöne werden ganz anders, nämlich mit Kadenzformeln harmonisiert.

*Transformation*

Händels Oratorien sind polystilistisch: Das ‚Reworking‘ spielt im Sinne eines mehr oder weniger direkten Stil- oder Werkzitats eine bedeutende Rolle dabei. Die Stilebenen werden oftmals dazu benutzt, um Personengruppen zu charakterisieren. So singen im Oratorium *Belshazzar* die Israeliten bevorzugt im *stile antico*, oft sogar *a capella*, die Babylonier frönen einem unreflektierten simplen Stil, die Perser hingegen zeigen ihre Disziplin in anspruchsvollen Fugen.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Diese Charakterisierung folgt Ruth Smith, „Die Entstehung und Bedeutung des *Belshazzar*“, in: Georg Friedrich Händel. *Belshazzar*, Programmheft der Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, Innsbruck 2008, 22–24.

Ähnlich verhält es sich meiner Ansicht nach in im *Samson*. Hier greifen die Israeliten auf die altehrwürdige Musiksprache *Carissimis* zurück, die Philister singen hingegen in einem simplen Stil, der die moderne Musiksprache kariert. Die Anrufung ihrer Götter, die mit solch oberflächlichen Vergnügungen wie Tanz und Gesang einhergeht, erfolgt direkt nach dem Chor der Israeliten.

Braucht oder gar missbraucht Händel also *Carissimis* Chor nur, um den Gesang der Israeliten in ein antikes Gewand zu kleiden? Oder gibt es doch auch eine inhaltliche Entsprechung?

Textsynopse der direktesten Übernahmen in Teil 2:

H: Save us, and show that thou art near!

C: *Lamentamini*

H: O Jacob's God, Jehovah, hear!

C: *Plorate filii Israel*

H: Oh save us, prostrate at thy throne!

C: *Plorate filii Istrael*

H: Israel depends on thee alone

C: *Et filiam unigenitam*

Beide Texte arbeiten mit Imperativen: Aus *Carissimis* „*Lamentamini*“ (betrauert) wird „*Save us*“, aus „*Plorate*“ (beweint) wird „*hear*“, und aus der „*filia unigenita*“ wird „*Israel*“. Sicherlich kommt der Hilferuf der Israeliten bei Händel aus einem Zustand der Trauer um den verlorenen Helden Samson heraus. Dennoch ist der Affekt ein anderer und es scheint sich der Eindruck zu bestätigen, Händel verwende vor allem die Aura des alten Stils um der Haltung der Israeliten eine gewisse Würde zu verleihen.

In der Tat wird Händel ganz realistisch davon ausgegangen sein, dass ein nahezu hundert Jahre altes Material, dazu noch vor einem ganz anderen Publikum, eine andere Wirkung entfalten würde. Der kontextuelle Unterschied bietet aber auch noch eine ganz andere Ebene der Interpretation. Im *Belshazzar* sind die Israeliten im babylonischen Exil, der Textdichter Charles Jennett, der übrigens Jakobit, also Anhänger der im Exil lebenden Stuarts war, spielt womöglich auf die in England lebenden religiösen Minderheiten, darunter vor allem die Katholiken, an. Wenn Händel in *Samson* die Israeliten einen Chor katholischer und ausländischer Provenienz singen lässt, so könnte auch dies als eine durchaus subversive Entscheidung betrachtet werden. Die Israeliten lassen sich dann nämlich nicht 1:1 mit den königstreuen Anglikanern gleichsetzen, denn sie bedienen sich einer Tonsprache, die eine ganz andere Herkunft verrät.

Händel blieb bekanntlich seinem lutherischen Glauben ein Leben lang treu, immerhin aber war ihm der Katholizismus aufgrund seines langen Italienaufenthalts, wo er bei Kardinälen aus- und einging, sicherlich vertrauter als seinen englischen Zeitgenossen. Und er wusste, was es hieß, als Vertreter

einer religiösen Minderheit unter einer selbstbewussten Mehrheit zu leben und verspürte – so meine Vermutung – womöglich aus dieser Erfahrung heraus mehr Antipathie gegen die anglikanisch-nationalistischen Tendenzen seiner Zeit, als man gemeinhin annimmt.

Doch kommen wir abschließend zur Musik selbst zurück. Claus Bockmaier schreibt über Händels ‚Reworking‘:

Händel stellt eine differenziertere und zugleich geschlossener Gesamtform her [...]. Hinzu kommt ein verlangsamtes Takt- und damit auch Deklamationstempo als Aufführungsvorgabe, das diesen Chorsatz vollends auf die Ebene monumentalen Sakralstils hebt.<sup>28</sup>

Bockmaiers Verwendung des Komparativs („differenziertere und zugleich geschlossener“) suggeriert, Händel hätte Carissimis Komposition veredelt und verbessert. Dies scheint mir keinesfalls so zu sein und das hatte Händel sicher auch nicht im Sinn. Er transformiert vielmehr ein musikalisches Material und stellt es in einen anderen Kontext: so wird aus der Trauer die Bitte, aus dem gefassten, aber dissonanzenreichen und tonal widersprüchlichen Klagegesang, ein archaischer, tonal geschlossener monumentaler Chor, in dem ein Volk um religiösen Halt ringt. Hier ist Bockmaiers Terminus des „monumentalen Sakralstils“ sicherlich zutreffend. Die Transformation geht mit ästhetischen Gewinnen und Verlusten einher. Händels ‚Reworking‘ ist das Paradebeispiel dafür, dass ein musikalisches Material durch Umformung und unterschiedliche Kontextualisierung eine andere Bedeutung bekommen kann, die ein anderes – unter Umständen wirklich *neues* – Potential frei setzt.

<sup>28</sup> Bockmaier, *Händels Oratorien* (wie Anm. 2), 69.

