Online-Publikationen des
Deutschen Historischen Instituts in Rom

Pubblicazioni online
dell´Istituto Storico Germanico di Roma

Abstracts

Georg Friedrich Händel in Rom

Internationale Tagung / Convegno internazionale

veranstaltet vom Deutschen Historischen Institut in Rom
(Musikgeschichtliche Abteilung) in Zusammenarbeit mit
dem Historischen Seminar (Abteilung I) der
Johannes Gutenberg-Universität Mainz

organizzato dall'Istituto Storico Germanico di Roma
(Sezione di Storia della Musica) insieme
all'Historisches Seminar
dell'Università Johannes Gutenberg di Magonza (Abteilung I)

Deutsches Historisches Institut in Rom
Istituto Storico Germanico di Roma

17.–20. Oktober 2007 / 17–20 ottobre 2007

Deutsches Historisches
Institut in Rom

Istituto Storico
Germanico di Roma

www.dhi-roma.it

Diana Blichmann

«Or che regna Neron, moro contenta»
Agrippina als antikuriales Politikum

Georg Friedrich Händels *Agrippina* wurde nicht zufällig im Winter 1709/10 im venezianischen Teatro di San Giovanni Grisostomo uraufgeführt: Das Opernhaus gehörte zum Eigentum der Patrizierfamilie Grimani, aus der der Librettist des händelschen Dramma per musica, Vincenzo Grimani, stammte. Als Diplomat im Dienst des Kaisers hatte er sich um den Kardinalshut (1698) und um das Protektorat der germanischen Länder (1706) in Rom sowie um die Regentschaft des österreichischen Vizekönigreichs Neapel (1708) verdient gemacht. In beiden Städten trat Grimani dem Papst und der Kurie entgegen, indem er sich jederzeit bis zu seinem Tod im Jahr 1710 für die Interessen des Kaisers einsetzte.

In der Forschung interpretierte man bislang die Intrigenhandlung der *Agrippina* als Satire auf die römische Kurie und den in der Rollenhierarchie der Oper sozial am höchsten stehenden Claudio als komisches Abbild Klemens XI. Der hier geleistete Beitrag erweitert diese These auf präzise und in der Oper widererkennbare Ereignisse des Spanischen Erbfolgekrieges: Insbesondere die im Januar 1709 erfolgte Anerkennung des zweiten Kaisersohns, Karl III., als König von Spanien durch den Papst kann als Schlüsselereignis für die Entstehung des Librettos gelten.

Die Inszenierung des Werkes fand daher nicht allein wegen des Heimvorteils Grimanis in Venedig statt: Die Neutralität der Serenissima Repubblica, die diese während der kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Franzosen, Spaniern, Österreichern und dem Papst um die spanische Thronfolge weitgehend hatte behaupten können, war der als Politikum angelegten Oper von Vorteil. Und auch der in Italien seine politische Unabhängigkeit auskostende „Sassone“ kam dem Theatereigentümer Grimani für die Vertonung seines politisch subtilen – der dramatische Stoff bezeugt immerhin die historische Wahrscheinlichkeit –, aber auch gewagten Librettos geradezu gelegen.

Karl Böhmer

"Per dar principio all'accademia di musica"

Zu den Ausführenden von Händels "Delirio amoroso"

Händels Cantata "Delirio amoroso" auf einen Text des Kardinals Benedetto Pamphilj kam bekanntlich im Februar 1707 im Rahmen der regelmäßigen Akademien des Kardinals zur Aufführung. Anhand einer zu diesen Konzerten erhaltenen Musikerliste kann man die ursprüngliche Besetzung von Händels Kantate rekonstruieren. Zieht man dabei weitere zeitgenössische Dokumente zu Rate, etwa die überlieferten Besetzungen eines Oratoriums und einer Serenata von Alessandro Scarlatti von 1706, die Beschreibung eines verlorenen Gemäldes der "Musica" von 1703 u.a., so ergibt sich eine etwas andere Besetzung, als sie bislang in der Händelforschung zur Diskussion gestellt wurde. Die Sopranpartie war demnach nicht für den eher zum Mezzosopran tendierenden Kastraten Pasqualino Tiepoli bestimmt, sondern für den hohen Koloratursopran Francesco Besci, der damals gerade unter seinem Spitznamen "Checchino" bzw. "Cecchino" Karriere machte. Die Partie der Solooboe könnte für den Deutschen Ignazio Sieber bestimmt gewesen sein, der später Oboenlehrer am Ospedale della Pietà in Venedig wurde. Auch die Streicherstimmen lassen sich bestimmten Musikern zuordnen, die zu den besten Kräften im römischen Musikleben der Zeit gehörten. Aus dieser exzellenten Besetzung erklärt sich die extreme Virtuosität aller Partien in dieser Kantate. Sie erscheint überdies als Bewährungsprobe Händels in einem Umfeld, das ihn dem unmittelbaren Wettbewerb mit römischen Komponisten (Alessandro Scarlatti, Quirino Colombani, Carlo Cesarini) aussetzte.

Donald Burrows

What we know – and what we don't know – about Handel's career in Rome.

Handel probably came to Italy towards the end of 1706 and left in the early months of 1710. We have evidence for a number of aspects of his Italian career: the copying of his music for Prince Ruspoli, the dates of some of his compositions from Naples, the general period of the performances of his operas in Florence and Rome. However, compared with our knowledge of his career in Germany and in London, surprisingly little direct documentation has been published concerning his Italian years: there are few references to him by name, and few certain details of his journeys. (John Roberts has suggested, on the basis of musical evidence, that Handel returned to Hamburg at least once during the 'Italian years'.) Some of the best documentation concerns his connection with Rome, but its significance is hard to interpret. For Handel's Italian career the only narrative basis remains John Mainwaring's English biography from 1760: this is somewhat distorted because it is structured in order to given particular emphases to the story, but the factual material must have come from Handel himself, and a recently-discovered reference confirms that in the composer's last years one of his subjects of conversation concerned recollections of his time in Rome. A recently-inaugurated research project to produce a new collection of Handel documents (to replace Otto Erich Deutsch's *Documentary Biography* from 1955) provides a new opportunity – and a new urgency – to review our knowledge of Handel's Italian years, and the significance of his time in Rome.

Teresa Chirico

Strumenti musicali in casa Ottoboni all'epoca di Händel a Roma

Il cardinale Pietro Ottoboni, come è noto, fu uno dei più grandi mecenati all'epoca del soggiorno di Händel a Roma; oggi, le attività musicali della corte ottoboniana sono ancora conosciute solo in parte. Una delle lacune è costituita dagli strumenti musicali utilizzati dai musicisti al servizio di Ottoboni, anche se alcune testimonianze del tempo riferiscono di molti preziosi clavicembali e spinette presenti nel Palazzo della Cancelleria, sede del cardinale.

La presente relazione fornisce numerose notizie su quegli strumenti e sui cembalari tra il 1689 (anno di insediamento del cardinale) e il 1710 (anno in cui Händel andò via dall'Italia), nonchè su strumenti a fiato e a corde, costruttori e riparatori, artigiani vari, indirizzi di botteghe; si tratta anche della circolazione di strumenti tra Roma e altre città, tra cui Venezia.

Lo studio si basa su documenti inediti della contabilità di casa Ottoboni, oggi conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana e intende ricostruire le caratteristiche dei mezzi sonori sui quali si basò l'espressione musicale di uno degli ambienti culturali più rappresentativi della Città Eterna dove Händel si trovò ad operare.

Luca Della Libera

La produzione sacra di Alessandro Scarlatti all'epoca del viaggio italiano di Händel

Solo negli ultimi decenni la produzione sacra di Alessandro Scarlatti ha ricevuto attenzione in ambito musicologico, concertistico e discografico. Nel corso della relazione sarà analizzato il repertorio sacro composto fino al 1709, anno nel quale il compositore tornò a Napoli dopo aver diretto per due anni la Cappella musicale della basilica di Santa Maria Maggiore. Oggetto della relazione sarà non solo il repertorio sacro composto da Scarlatti per la Basilica liberiana, ma anche quello legato ad altre istituzioni musicali romane, in modo particolare la Cappella Sistina e la corte del cardinale Ottoboni. Sarà dato spazio anche all'analisi dei "Concerti sacri", unica raccolta a stampa di musica sacra pubblicata durante la vita del compositore, in modo particolare cercando di evidenziarne analogie e differenze rispetto alla produzione sacra in lingua latina composta da Händel durante il suo soggiorno romano.

Irene Dingel

Protestantische Stellungnahmen zu Lehre und Leben der römisch-katholischen Kirche im deutschen Umfeld Händels

Georg Friedrich Händel ist im Laufe seines Lebens mit allen großen christlichen Konfessionen und Frömmigkeitsrichtungen, zumindest im protestantischen Bereich, in Kontakt gekommen. Durch seine aus einem Pfarrhaus stammende Mutter war er in enger Berührung mit dem Luthertum seiner Zeit. Sein kurzes Studium in Halle führte ihn in die Hochburg des Pietismus, und durch seine probeweise Organistenzeit an der dortigen Dom- und Schlosskirche gewann er Einblick in die Frömmigkeitspraxis des sog. „Calvinismus aulicus“ in Brandenburg. Seine Reise nach Italien und persönliche Kontakte schließlich brachten ihn in unmittelbare räumlich Nähe zum Katholizismus. Zwischen all den genannten konfessionellen oder auf eine bewusste Frömmigkeitspraxis zielenden Richtungen bestanden sowohl lehr- als auch bekenntnismäßige Spannungen, die den Zeitgenossen und damit auch Händel, durchaus präsent waren. Vor dem Hintergrund dieses Faktums sollen aus dem evangelischen Bereich hervorgehende Stellungnahmen zur römisch-katholischen Kirche aus dem Umfeld Händels an einigen aussagekräftigen Beispielen erhoben werden, um auf diese Weise den Gedanken- und Erfahrungshorizont um 1700 zu skizzieren. Dazu werden drei charakteristische Momente als exemplarisch zu entfaltende Zugänge gewählt: 1. die Verfolgung von Glaubensgenossen durch die römisch-katholische Seite und die Bezugnahme darauf in ausgewählten Schriften, 2. spektakuläre Fürstenkonversionen zum Katholizismus und darüber einsetzender Streit, 3. der Versuch, zu Union und Toleranz zu gelangen.

Saverio Franchi

Possibili valenze storico-ideologiche dell'attività musicale romana durante il soggiorno di Händel (1706–1708)

Il soggiorno di Händel a Roma, così rilevante per la vicenda artistica del grande sassone, ha sempre suscitato interesse anche sotto l'aspetto politico-religioso: un musicista luterano conteso da principi e cardinali della corte pontificia nella capitale reale e ideale del mondo cattolico. Molte suggestive indicazioni di interpretazione della singolare vicenda vengono dall'esame della situazione storico-politica e culturale dell'ambiente romano, con evidenti riflessi sull'attività musicale del tempo, incentrata su oratori e altri concerti carichi di valenze ideologiche. Lo sfondo della guerra di successione spagnola, conflitto generale europeo combattuto non meno con la propaganda di opere artistiche e musicali che sui campi di battaglia, è quello di un rivolgimento profondo, che anche in Italia non mancò di lasciare segni concreti e aspirazioni di lunga durata. La relazione è appunto rivolta all'esame di tali valenze, che in alcuni casi sembrano anticipare posizioni superanti gli steccati ideologici e confessionali, trovando risposta in mecenati illuminati e in artisti che, come Händel, sapranno nella loro maturità elaborare tali semi nella creazione di uno stile celebrante valori umani e civili di una religione volta a laicizzarsi.

Ellen T. Harris

"Sacred passion and profane love:
Handel and the Roman cardinals"

The myth of Hercules at the Crossroads was popular in the Baroque era as a metaphor for choosing the virtuous life. In 1750, Handel set a version of this story to music. Much earlier, in 1707, Handel's oratorio, Il trionfo del tempo e del disinganno, composed in Rome to a libretto by Cardinal Pamphilij, tells essentially the same story, but here it is Bellezza rather than Hercules, who must make a definitive choice between temporal pleasures and lasting virtue. The Hercules legend and Il trionfo both present a single, unalterable moment at the crossroads of the sacred and the profane, where the choice of path will set the remaining course of life for the central character. In real life, however, the arrival at such an intersection is rarely a single event, but rather, as in a bustling city, a relatively frequent occurrence. The chamber cantatas explore this more quotidian dilemma. In my paper I will consider the question of continuing herculean choices in cantatas from 1707 that can be associated with Cardinals Pamphilij and Ottoboni, looking at, among others, Tra le fiamme and Cor fedele.

Sara Jeffe

Francesco Antonio Urio und sein Oratorium

Gilard ed Eliada

Der italienische Komponist und Franziskanermönch Francesco Antonio Urio (fl. 1679-1719) ist in der Händelforschung bislang vor allem aufgrund eines Te Deums bekannt, aus dem mehrere Stellen aus Händels *Dettinger Te Deum* sowie seinen Oratorien *Saul* und *Israel in Egypt* entlehnt sind. Weitgehend unbekannt ist jedoch bisher das einzige erhaltene Oratorium Urios, das in der umfangreichen Oratoriensammlung der Herzöge von Modena überliefert ist. Hinter dem Titel des Werkes, *Gilard ed Eliada*, verbirgt sich ein für ein Oratorium ungewöhnliches historisches Sujet um die maurische Invasion in Spanien zu Beginn des 8. Jahrhunderts und den damit verbundenen Untergang des westgotischen Reiches. Der im Libretto gegenüber der historischen Überlieferung noch zugespitzte Konflikt zwischen Christen in der Person Eliadas, der Witwe des letzten westgotischen Königs Roderich, und Muslimen in der Person Gilards, des maurischen Statthalters in Spanien, hatte nicht nur in der mutmaßlichen Entstehungszeit des Oratoriums Ende des 17. Jahrhunderts einen außergewöhnlich hohen tagespolitischen Bezug.

Welche Konsequenzen sich aus der Umformung eines historischen Stoffes, der das Zusammenstoßen der Kulturen von Christen und „Heiden“ thematisiert, für den dramaturgischen, formalen und musikalischen Aufbau des Oratoriums ergeben, wird gleichermaßen Thema des Vortrags sein wie die Frage, was *Gilard ed Eliada* mit Georg Friedrich Händel verbinden könnte.

Elisabeth Kieven

„Die Künste in Rom unter Papst Clemens XI.“

Der lange Pontifikat Papst Clemens XI. Albani (1700-1721) war für die bildenden Künste eine Blütezeit. Der gelehrte Papst, Mitglied der „Arcadia“, reformierte gleich zu Pontifikatsbeginn die Statuten der römischen Accademia di San Luca und gab ihr mit den seit 1702 zuerst jährlich stattfindenden Wettbewerben in den Klassen Malerei, Bildhauerei und Architektur, den nach ihm benannten „Concorsi Clementini“, neue Bedeutung und Beachtung. Die römische Akademie war auch für ausländische Künstler offen. Der Papst engagierte sich für ein von dem Gelehrten Antiquar Francesco Bianchini geplantes, wenn auch nicht realisiertes „Museo Ecclesiatico“ im Vatikan und ließ frühchristliche Kirchen restaurieren. Wettbewerbe für die Fontana di Trevi, die Sakristei von St. Peter, die Spanische Treppe oder die Fassade von San Giovanni in Laterano kamen aus Finanzmangel nicht zur Ausführung. Doch wo der Papst zögerte, engagierten sich die Kardinäle. Benedetto Pamphilj ließ das Mittelschiff der Lateransbasilika mit zwölf monumentalen Apostelstatuen schmücken, Cardinal del Giudice erbaute den innerstädtischen Hafen, die leider Ende des 19. Jahrhunderts zerstörte „Ripetta, und Cardinal Pietro Ottoboni förderte vor allem die Musik, das Theater und die Malerei. 1708 nahm er den „besten Architekten Italiens“, Filippo Juvarra, der 1705 triumphal den Wettbewerb der Akademie gewonnen hatte, in seinen Haushalt auf. Juvarra brillierte mit seinen Bühnenbildentwürfen für die Opernaufführungen des Kardinals und wurde 1714 als Hofarchitekt nach Turin berufen. Händel kam in eine Stadt, in der sich in- und ausländische Gelehrte, *Virtuosi* und Künstler in lebhaftem Austausch begegneten um über „gusto antico“ und „gusto moderno“ zu diskutieren.

Silke Leopold

Ein Lutheraner in Rom

Komponieren in Kontext der Konfessionen

Georg Friedrich Händel ist vermutlich der einzige Komponist der Musikgeschichte, der Kirchenmusik für vier verschiedene Konfessionen geschrieben hat, ohne selbst sein persönliches Glaubensbekenntnis jemals zu verändern. Lutheraner von Herkunft, diente er in seiner Heimatstadt Halle als Organist an der calvinistischen Domkirche und komponierte in Rom katholische Kirchenmusik, bevor er in England zahlreiche Kirchenwerke für den anglikanischen Gottesdienst schrieb.

Die Geschichte der Konfessionalisierung im Europa der Frühen Neuzeit, namentlich im 16. und 17. Jahrhundert, ist lange Zeit als eine Geschichte der Abgrenzung, der Herausbildung einer jeweils konfessionell spezifischen kulturellen Identität beschrieben worden. Erst in jüngerer Zeit werden daneben auch Geschichtsbilder diskutiert, in denen der kulturelle Austausch auch über die Konfessionsgrenzen hinweg im Vordergrund steht – so etwa in den Veröffentlichungen des von der European Science Foundation geförderten Projekts „Cultural Exchange in Early Modern Europe“. Von Musik ist darin freilich, wenn überhaupt, nur bestenfalls am äußersten Rande die Rede. Dabei waren es im 16., 17. und 18. Jahrhundert auch und vor allem die Musiker, die sich überall in Europa, je nach Bedarf, den jeweiligen konfessionellen Erwartungen anpassten und die religiös wie politisch gesetzten Grenzen ignorierten. Ein Lutheraner an der Orgel der Lateranskirche: Das war Skandalon und Normalität zugleich.

Auch in der Musikgeschichtsschreibung gelten die Konfessionsgrenzen. In Darstellungen über katholische Kirchenmusik wird Händel nicht erwähnt, in Darstellungen über evangelische Kirchenmusik ausführlich, aber unter Auslassung jener katholischen Kirchenwerke, die er auf seiner musikalischen Bildungsreise nach Italien komponierte. In meinem Vortrag möchte ich anhand von Beispielen der Frage nachgehen, welche neuen musikalischen Impulse das Rom-Erlebnis für Händel bereithielt, und worin sich möglicherweise das Komponieren lutherischer und katholischer Musik nach seinem Dafürhalten unterschied.

Tommaso Manfredi

Mecenatismo e architettura per la musica nel primo Settecento romano: il cardinale Ottoboni, la regina di Polonia e il principe Ruspoli

Gli anni 1707 e 1708, durante i quali Georg Friedrich Händel fu attivo a Roma, furono gli ultimi in cui ebbe vigore il bando assoluto quinquennale per «maschere, commedie e recite» imposto da Clemente XI in segno di penitenza e ringraziamento per la salvezza della città dopo il terremoto del 1703. Un bando che aveva aggravato ulteriormente la difficile situazione dello spettacolo operistico romano, costringendolo a una sopravvivenza semiclandestina nelle residenze nobiliari e nei collegi religiosi, peraltro in forma ridotta e senza il supporto di apparati scenici e di adeguate platee; mentre i teatri si degradavano per assenza di manutenzione, se non erano già stati distrutti, come quello di Tor di Nona, abbattuto nel 1697, appena due anni dopo la sua ricostruzione. Tale situazione aveva favorito la proliferazione di oratori e cantate a soggetto sacro, senza apparati scenici, che per le famiglie nobili in molti casi costituivano surrogati delle proibite opere profane, eseguiti in "teatri" effimeri allestiti non più in funzione della rappresentazione scenografica ma soprattutto in funzione di quella strumentale e canora, come emerge dall'analisi di alcuni casi di studio particolarmente significativi precedenti e coevi alla presenza di Händel a Roma.

Di tale genere erano gli allestimenti fatti eseguire nel periodo pasquale del 1708 dal cardinale Pietro Ottoboni e dal marchese Francesco Maria Ruspoli, rispettivamente, nel palazzo della Cancelleria e nel palazzo Bonelli, in occasione della recita degli oratori *Per la Passione di Nostro Signor Gesù Cristo* con musiche di Alessandro Scarlatti e *La Resurrezione* con musiche dello stesso Händel, probabilmente concettualmente coordinate dai due committenti. Il grande clamore suscitato da questi eventi e dal loro contesto architettonico da una parte preannunciava la ripresa della grande stagione operistica, nel carnevale del 1709, dall'altra parte alimentò una vera e propria emulazione da parte di Ruspoli, nel frattempo nominato principe di Cerveteri, nei confronti del cardinale Ottoboni, che da parte sua nel 1710 rinnovò la sua fama di nume tutelare del mecenatismo musicale e artistico romano con il successo del *Costantino Pio*, dovuto in larga parte alle scenografie ideate dal suo architetto Filippo Juvarra per il teatro nel palazzo della Cancelleria da lui stesso restaurato con modalità alquanto diverse da quelle finora supposte.

La sfida di mecenatismo musicale (e di dissipazione finanziaria) del principe ebbe il suo culmine nella stagione del carnevale 1711 quando egli fronteggiò il *Teodosio il giovane* di Ottoboni prima con L'*Anagilda*, dotata di ben diciotto cambi di scena, con musiche molto lodate di Antonio Caldara, e poi *La costanza in amor vince l'inganno* di Mazzoleni, nel contesto spaziale di un "nuovo, e superbissimo teatro con meravigliosa Architettura", fatto allestire apposta in forma smontabile nel palazzo Bonelli.

Nello stesso anno anche l'esiliata regina di Polonia Maria Casimira Sobiewski alzò il livello del suo mecenatismo teatrale conferendo un carattere più spettacolare alle recite di carattere pastorale fino ad allora offerte a un pubblico molto selezionato in forma pressoché amatoriale,

nel teatrino della sua residenza al Pincio, con l'allestimento dell'*Orlando overo la gelosa pazzia*, accreditata dai testi di Capeci, dalle musiche di Domenico Scarlatti e soprattutto dalle scenografie di Juvarra.

La gara più o meno virtuosa tra questi tre personaggi ebbe riflessi anche presso il teatro pubblico in palazzo Capranica che per la sua natura offriva una platea universale per tutte le classi sociali pervase da uno spasmodico interesse per ogni manifestazione operistica. Qui il cardinale, il principe e la regina agirono come protagonisti in una sorta di diplomazia dell'arte musicale, promuovendo eventi speciali, o addirittura gestendo direttamente l'allestimento di alcune opere come fece Ottoboni nel 1714, dopo la sospensione delle recite nel proprio palazzo in segno di lutto come protettore del regno di Francia per la morte della delfina e del duca di Borgogna e prima che la partenza di Juvarra per Torino suggellasse la fine di una stagione breve ma esaltante del teatro d'opera romano.

Mait Martin

Georg Friedrich Händels *Apollo e Dafne* – im Rausch der Gefühle

Die fast hundert in Italien in den Jahren 1706-09 und auch danach entstandenen Kammerkantaten Georg Friedrich Händels sind immer noch relativ unbekannt und teilweise auch unzugänglich. Dabei handelt es sich um einen Teil des Werkes, aus dem der Komponist sein Leben lang musikalische Ideen entliehen und geschöpft hat. Der Kantate *Apollo e Dafne* (La terra e liberata) HWV 122 kommt dabei eine besondere Bedeutung zu. Entstanden vermutlich erst 1709 oder sogar 1710, scheint sie eine Art „Abschlusswerk“ der frühen Schaffensperiode Händels zu sein. Die erweiterte Besetzung, die große Zahl der musikalischen Nummern und eine sehr starke dramaturgische Seite wecken den Verdacht, es handele sich um eine Mini-Oper, welche die Anregung aus den Arkadischen Kreisen bekommen hat. Die erste, leider verschollene Oper Händels aus der Hamburger Zeit hieß *Die verwandelte Daphne* und bediente denselben Daphne-Mythos aus Ovid’s „Metamorphosen“. So steht die *Apollo e Dafne*, als Musterbeispiel der römischen Kammerkantate, zwischen der sehr intensiven Durchbruchzeit Händels in Italien und seines späteren Schaffens als ein erfolgreicher Opernkomponist in London. Die sehr expressive Tonsprache dieser Kantate bietet einen Blick auf das, was später zu einer Art Skizzenbuch des Komponistens werden sollte.

Ricarda Matheus

Händel vor der Inquisition?
Zum Umgang mit Protestanten im päpstlichen Rom um 1700

Eine Frage hat die Händel-Forschung immer wieder beschäftigt: Händel war Lutheraner und damit aus Sicht der katholischen Kirche Häretiker. In nahezu allen einschlägigen Händel-Biographien ist die Rede davon, während seines Romaufenthaltes habe es ernsthafte Konversionsbemühungen seitens einiger hochgestellter Geistlicher an der römischen Kurie gegeben. Der Komponist sei aber standhaft geblieben. Der Diskurs scheint zunächst durchaus plausibel. Wie konnte ein Lutheraner zu Beginn des 18. Jahrhunderts in den großen römischen Kirchen Orgel spielen, von kurialen Mäzenaten unterstützt werden und marianische Kirchenmusik komponieren? Erscheinen vor diesem Hintergrund Versuche, einen Häretiker wie Händel zum katholischen Glauben zu bekehren, nicht geradezu zwingend?

Von solchen Überlegungen wurden schon seine frühesten Biographen gleitet. Die bereits ein Jahr nach Händels Tod erschienene englischsprachige Biographie von John Mainwaring sowie die deutsche Übersetzung und Ergänzung von Johann Mattheson stellten und stellen für viele Händelbiographen die wichtigsten "Quellen" für das Leben des sächsischen Komponisten, besonders für dessen frühen Jahre dar. Vor diesem Hintergrund sollen zunächst die wichtigsten Händel-Biographien aus dem 18.,19. und 20. Jahrhundert unter der Frage untersucht werden, auf welche Quellen sich die jeweiligen Aussagen überhaupt stützen, Händel sei in Rom zum Glaubenswechsel gedrängt worden. In einem zweiten Teil geht es darum, Konversionsstrategien seitens der Kurie und anderer kirchlicher Einrichtungen um 1700 näher zu beleuchten. Da in Rom die Inquisition für Konversionen zuständig war, wird auch ihre Rolle knapp umrissen. Vor diesem Hintergrund wird eine bessere Beurteilung der geistigen Atmosphäre, insbesondere der Dimensionen von „Toleranz“ bzw. „Intoleranz“ gegenüber Andersgläubigen in der Ewigen Stadt möglich. Anschließend wird das personelle römische Umfeld Händels näher beleuchtet, freilich nicht aus musikwissenschaftlicher Perspektive. Vielmehr geht es vor allem um die mit Händel bekannten Kurienmitglieder und insbesondere um deren Einstellungen gegenüber Protestanten. Inwieweit sind vor diesem Szenario die Nachrichten über die Konversionsanstrengungen gegenüber dem sassone famoso als glaubhaft einzustufen? Handelt es sich etwa nur um einen Topos?

Alexandra Nigito

La musica alla corte del cardinal Benedetto Pamphilj: nuovi documenti d'archivio (1710–1715)

La relazione, basata su documenti inediti dell'archivio Doria Pamphilj, prosegue l'indagine avviata da Hans Joachim Marx, le cui ricerche si arrestano al 1709 (Die «Giustificazioni della casa Pamphilj» als musikgeschichtliche Quelle, in «Studi Musicali» XII, 1983, pp. 122–187). Vengono esaminate notizie attinte ad atti amministrativi, inventari e carteggi, comparando l'attività musicale di casa Pamphilj all'indomani della partenza di Händel con lo splendore artistico degli anni precedenti, a cui contribuirono in misura notevole sia il cardinale Benedetto che il principe Giovanni Battista, suo fratello.

John H. Roberts

Transformation of German Models in Handel's Early Roman Music

Handel spent time in Venice and perhaps Florence before arriving in Rome in late 1706, but it was apparently in this city that for the first time he was called upon to compose a large quantity of music in the Italian style. In attempting to understand how he adapted to the demands of his new musical environment it is instructive to compare some of his early Roman compositions with the German models on which they are based, particularly arias from the operas of Reinhard Keiser and Handel's own Hamburg opera *Almira*. It must be borne in mind that the Hamburg operatic style was already somewhat Italianate, and that Handel was probably acquainted with a good deal of Italian music before he traveled to Italy. Nonetheless it is possible to learn from these comparisons something about how Handel forged his Italian style during his first year in Rome.

Siegfried Schmalzriedt

Händels römische Kantate *Oh come chiare e belle*

***(Olinto pastore, Tebro fiume, Gloria)* (HWV 143)**

Die am 9. September 1708 im römischen Palazzo Bonelli erstmals aufgeführte *Cantata a tre con stromenti* kann in ihrer souveränen Großartigkeit als ein „Geniestreich“ des 23jährigen Händel aufgefasst werden, die heutzutage erst noch entdeckt werden muss. Entstanden ist sie als Huldigungskantate für Händels Gönner, den Marchese Francesco Ruspoli, dessen Mitgliedername bei der römischen Accademia degli Arcadi „Schäfer Olinto“ war. Anlass war Ruspolis militärische Hilfe für Papst Clemens XI. bei der Verteidigung von Ferrara während der Auseinandersetzungen im Spanischen Erbfolgekrieg. So werden neben dem zu huldigenden Feldherrn *Olinto pastore* (Sopran) auch die beiden anderen allegorischen Figuren *Gloria* („Ruhm“, Sopran) und *Tebro fiume* („Fluss Tiber“, Alt) unmittelbar verstndlich.

Die drei Protagonisten sind mit jeweils drei Arien „ausgestattet“: *Olinto* (Nrn. 1, 6 und 9), *Tebro* (Nrn. 2, 3 und 7) und *Gloria* (Nrn. 4, 5 und 8). Verbunden werden diese Arien durch rezitativische Dialoge. Als Einleitung dient der *Cantate a tre* eine *Sonata* im Stil eines *Concerto grosso*, abgeschlossen wird sie von einem *Coro* der drei Sänger, der, von Violinen und einer prächtigen Trompete begleitet, die Rückkehr des siegreichen Helden Olinto-Ruspoli nach Rom gebührend in Szene setzt.

Matthias Schnettger

Rom und das Papsttum am Beginn des 18. Jahrhunderts. Schlaglichter auf den Pontifikat Clemens' XI.

Das Referat, das sich als allgemeine historische Einführung in das Tagungsthema versteht, skizziert in groben Zügen den Pontifikat Clemens XI. (1700–1721), der zugleich die andauernde Bedeutung des Papsttums am Beginn des 18. Jahrhundertsund sein Festhalten an alten Ansprüchen, zugleich aber auch Gefährdungen der päpstlichen Position – auf geistlichem wie auf weltlichem Gebiet – erkennen lässt: Immer noch war Rom eines der führenden Kulturzentren Italiens und ein Hauptanziehungspunkt für Reisende aus ganz Europa. Zudem hatte das Papsttum in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts unter bedeutenden Pontifices wie Innozenz XI. an europäischem Renommee gewonnen und nicht zuletzt mit dem offiziellen Abschied vom Nepotismus (1692) einen gravierenden Stein des Anstoßes aus dem Weg geräumt. Zugleich sah sich der Pontifex jedoch durch selbstbewusste Monarchen wie Ludwig XIV. von Frankreich in seinen geistlichen Prärogativen angegriffen und mit heterodoxen Strömungen wie dem Jansenismus konfrontiert. Vor dem Hintergrund des Spanischen Erbfolgekriegs (1701–1713/14) wurde aber auch seine Position als italienischer Landes- und Lehnsherr erschüttert. Besonders spannungsreich entwickelte sich just während der Anwesenheit Händels in Rom das Verhältnis Clemens XI. zum römisch-deutschen Kaiser, bis hin zum offenen Krieg um das angebliche Reichslehen Comacchio (1708). Zugleich hatte der Albani-Papst mit den Folgen von Naturkatastrophen im Kirchenstaat zu kämpfen.

Colin Timms

Did Steffani compose the 'Confitebor tibi, Domine' in Add. MS 14398?

One of the notable visitors to Rome during Handel's sojourn in Italy was the composer, diplomat and bishop Agostino Steffani. Steffani arrived in Rome in November 1708 and departed at about the end of April 1709. Having been sent there on a diplomatic mission, he left little evidence of musical activity in the city. There is one composition, however, preserved in a single source, that is both ascribed to Steffani and dated 1709. It is the purpose of this paper to discuss the plausibility of the ascription and date and to explore the circumstances of the work's composition.