

Eine Messe Antonio Lottis in Händels Notenbibliothek Zur Identifizierung des Kyrie in g-moll (HWV 244) und des Gloria in G-dur (HWV 245)

von Kirsten Beißwenger, Göttingen

Der in der British Library, London, aufbewahrte Musik-Sammelband R. M. 20. g. 10 enthält von der Hand Georg Friedrich Händels unvollständige Partiturabschriften eines *Gloria* in G-dur für 4–6 Vokalstimmen, Oboe, 2 Violinen, 2 Violen und Basso continuo (fol. 1^r–9^r) und eines *Kyrie* in g-moll für 4 Vokalstimmen, 2 Violinen, 2 Violen und Basso continuo (fol. 9^v–13^v). Beide Messensätze sind in der Kopie anonym überliefert. Ihnen folgt ebenfalls in Abschrift Händels die Motette *Intret in conspectu tuo* für 6 Vokalstimmen und Basso continuo von Giovanni Legrenzi (fol. 14^r–22^v) und Händels Anthem *As pants the hart* für Sopran, 2 Alte, Tenor und 2 Bässe (HWV 251^d, fol. 23^r–36^r). Die ersten drei Kopien stammen aus den 1740er Jahren, das Anthem wurde bereits 1721 niedergeschrieben¹.

Schon Friedrich Chrysander hat es für wahrscheinlich gehalten, daß es sich bei den beiden Messensätzen um Kopien fremder Werke handle und nicht um Eigenschöpfungen Händels². Kompositionen des böhmischen Komponisten Franz Johann Habermann (1706–1783), von dessen Messen sich Händel besonders bei der Vertonung von *Jephtha* anregen ließ, konnte William Barclay Squire ausschließen³. Auf stilistische Ähnlichkeiten zu einer Messe von Giovanni Paolo Colonna (1637–1695) hat James S. Hall⁴ hingewiesen. Obwohl die Autorschaft Händels weder von Chrysander noch von Squire oder Hall je ernsthaft in Erwägung gezogen worden ist, ist die Messe mittlerweile im *Händel-Handbuch* unter die echten Werke aufgenommen worden und erscheint dort mit der Bemerkung: „Bevor jedoch keine sichere Identifizierung möglich ist, kann die Komposition nicht aus Händels authentischem Werkbestand ausgeschieden werden.“⁵ John H. Roberts, der das Manuskript jüngst in der Reihe *Handel Sources* faksimiliert herausgegeben hat⁶, unterläßt jegliche Spekulationen zur Autorschaft.

Inzwischen hat sich herausgestellt, daß es sich bei den beiden Sätzen um eine *Missa à 4, 5 et 6 voci* von Antonio Lotti (1667–1740) handelt⁷. Das Werk ist in vier weiteren Abschriften überliefert. In drei dieser Kopien sind *Kyrie* und *Gloria* identisch mit den Sätzen in Händels Abschrift, in der vierten nur das *Kyrie*. Zwei der Konkordanzquellen stammen aus Musikaliensammlungen berühmter Zeitgenossen Händels, nämlich Johann Sebastian Bachs und Jan Dismas Zelenkas⁸.

¹ Beschreibung der Handschrift bei William Barclay Squire, *British Museum. Catalogue of the King's Music Library*, Teil 1 *The Handel-Manuscripts*, London 1927, S. 99. Zur Datierung siehe John H. Roberts, *Handel Sources. Materials for the Study of Handel's Borrowing*, Bd. 9: Agostino Steffani, *La lotta d'Hercole con Acheloo. Miscellaneous Manuscript Sources*, New York u. London 1986, Introduction, S. XI.

² Fr. Chrysander, *Georg Friedrich Händel*, Bd. 1, Leipzig 1858, S. 178.

³ A. a. O., S. 99.

⁴ *The Problem of Handel's Latin Church Music*, in: *MT* 100 (1959), S. 197–199; Zusammenfassung S. 600.

⁵ *Händel-Handbuch*, Bd. 2: Bernd Baselt, *Thematisch-systematisches Verzeichnis. Oratorische Werke, Vokale Kammermusik, Kirchenmusik*, hrsg. vom Kuratorium der Georg-Friedrich-Händel-Stiftung von Walter Eisen und Margret Eisen, Kassel 1984, S. 673.

⁶ J. H. Roberts, *Handel-Sources*, Bd. 9, Introduction, S. Xf., Faksimile S. 169–194.

⁷ Die Identifizierung der *Missa* ergab sich im Zusammenhang mit Forschungen für meine Dissertation über Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek. Unabhängig von mir kamen auch Prof. Dr. Bernd Baselt, Halle (vgl. Hinweis darauf in seiner Rezension über Wolfgang Horns Dissertation *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Kassel-Stuttgart 1987, in: *ML* 70, 1989), und Dr. John H. Roberts, Berkeley/USA (briefliche Mitteilung), zu diesem Ergebnis.

⁸ Eine Ausgabe der Messe, die von Wolfgang Horn unter meiner Mitwirkung vorbereitet worden ist, erscheint demnächst im Carus-Verlag, Stuttgart (CV 40.661). Die Ausgabe folgt der Dresdner Quelle aus Zelenkas Besitz; der Kritische Bericht kommentiert die anderen Quellen ausführlich.

Die vier Konkordanzquellen werden in folgenden Bibliotheken aufbewahrt.

1. Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Mus. 2159-D-4. Partiturnabschrift aus dem Besitz des Dresdner Hofkirchenkomponisten Jan Dismas Zelenka, geschrieben von dessen Kopisten Philipp Troyer, 1729⁹ Das Werk ist hier unter dem Namen *Missa Sapientiae* überliefert.

2. Berlin (DDR), Deutsche Staatsbibliothek, Musikabteilung, Mus. ms. 13161 Partiturnabschrift aus dem Besitz Johann Sebastian Bachs, geschrieben von Johann Sebastian Bach und einem unbekanntem Kopisten, um 1732–35¹⁰ Diese Quelle geht direkt auf Zelenkas Kopie zurück¹¹

3. Bonn, Musikwissenschaftliches Seminar der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität, Ec 122.2. Partiturnabschrift aus dem Besitz des schlesischen Kantors Christian Benjamin Klein¹², vermutlich aus dem frühen 19. Jahrhundert. Diese Quelle geht direkt oder indirekt auf Bachs Abschrift zurück¹³.

4. London, British Library, Add. Ms. 24297, S. 1–40. Teilkonkordanz, nur *Kyrie* identisch. Auf das *Kyrie* folgt ein *Gloria* in *F* für vier Vokalstimmen (SATB), Violine I und II, Viola I und II und Basso continuo. Die Quelle ist wahrscheinlich italienischer Provenienz¹⁴

Im Gegensatz zu den ermittelten Konkordanzquellen ist Händels Abschrift unvollständig. Vom *Kyrie*, das dort auf das *Gloria* folgt, kopiert Händel alle drei Teilsätze, doch bricht er im *Christe eleison* und im *Kyrie II* die Abschrift vorzeitig ab. Vom *Gloria* fanden nur vier Chorsätze Händels Beachtung. Die Abschrift enthält folgende Sätze:

a) *Kyrie eleison* Der Satz ist vollständig kopiert, doch sind nur die Vokalstimmen und der Basso continuo in Partiturnotation niedergeschrieben. Die Instrumentalstimmen sind auf einem System zusammengezogen. Der Text ist nur durch ein Incipit angedeutet.

b) *Christe eleison*. Die Kopie des an sich 91 Takte langen *Christe eleison* bricht am Ende der letzten Chorzeile (T 78) mit dem Vermerk „13/Paus“ ab. Vom Schlußritornell sind nur die Takte 79 und 88–89 notiert. Der Vermerk „Rittorn [?] Da capo“ deutet auf die ausgelassenen Takte hin. Der Text ist mit einem Incipit bezeichnet.

c) *Kyrie eleison* Die beiden letzten Takte des an sich 60 Takte langen Satzes fehlen. Vom Text findet sich nur ein Incipit.

d) *Gloria in excelsis Deo* mit *Et in terra pax* für SSATB, Oboe, Violine I und II, Viola I und II und Basso continuo. Die Kopie enthält die Musik vollständig, den Text nur fragmentarisch.

e) *Domine Deus, Agnus Dei* für SATB, Oboe, Violine I und II, Viola I und II und Basso continuo. Die Kopie enthält die Musik vollständig, der Text fehlt ganz.

f) *Qui tollis peccata mundi* für SSATB, Violine I und II, Viola I und II und Basso continuo. Die Kopie enthält die Musik ganz, der Text fehlt durchweg. Das anschließende *Suscipe* ist von Händel nicht kopiert worden.

g) *Cum Sancto Spiritu* für SSATB, Oboe, Violine I und II, Viola I und II und Basso continuo. Die Kopie enthält die Musik vollständig. Der Text ist nur im Sopran, T. 1–7, unterlegt und zu Beginn der Amen-Fuge, T. 17–19, angedeutet.

⁹ Siehe W. Horn, *Hofkirchenmusik* (Anm. 7), S. 151 und 173ff.

¹⁰ Siehe Christoph Wolff, *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden 1968, S. 145.

¹¹ Zur Abhängigkeit der Quellen siehe W. Horn, *Hofkirchenmusik* (Anm. 7), S. 121f.

¹² Magda Marx-Weber, *Katalog der Musikhandschriften im Besitz des Musikwissenschaftlichen Seminars der Rheinischen Friedrich-Wilhelm-Universität zu Bonn*, Köln 1971 (= *Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte* 89), S. 67.

¹³ Siehe Krit. Bericht der oben (Anm. 8) genannten Ausgabe.

¹⁴ Vermutlich befand sich in der Santini-Bibliothek, Münster, eine weitere Abschrift dieser Messe, siehe Joseph Killing, *Schätze der Bibliothek des Abbate Fortunato Santini*, Düsseldorf 1910, S. 501. Nach freundlicher Auskunft der Diözesanbibliothek, Münster, Kriegsverlust.

Im Notentext stimmen Händels Kopie und die anderen Abschriften weitgehend überein. Die gravierendsten Abweichungen gehen auf das Konto von Zelenkas Bearbeitung¹⁵. Lotti verwendet in *Gloria* eine konzertierende Oboe, Zelenka ersetzt sie durch eine „Tromba concertata“¹⁶.

Händels Quelle folgt an allen von Zelenka geänderten Stellen der ursprünglichen Fassung, sie kann also nicht von der Quellengruppe Zelenka-Bach-Klein abhängig sein. Auch zu der Londoner Quelle Add. Ms. 24297 hat sie keine Verbindung, wie ihr abweichendes *Gloria* bezeugt. Eine Abhängigkeit der sächsischen Abschriften von Händels Kopie kommt wegen deren späterer Entstehungszeit wie auch deren Unvollständigkeit nicht in Frage. Ungewiß bleibt, wieviele Zwischenstufen zwischen dem Lottischen Archetypus und der Quelle Händels einerseits sowie dem mitteleuropäischen Überlieferungszweig andererseits liegen. Eine stemmatische Einordnung ist erschwert, da Händel nicht mechanisch, sondern bewußt selektiv kopiert hat. Es ist zudem nicht gewährleistet, daß Händels Kopie ihre Vorlage getreu wiedergibt.

Der exzerptartige Zustand des Textes läßt erkennen, welche Absicht Händel beim Kopieren des Werkes verfolgt hat. Es ging ihm nicht wie Bach oder Zelenka darum, Studien- und Aufführungsmaterial herzustellen, sondern vielmehr darum, Arbeitsmaterial zu gewinnen, das er für seine eigenen Kompositionen auswerten konnte¹⁷. Themen, Motive, Satzabschnitte oder rhythmische Modelle, die Händel aus der Lotti-Messe übernommen hat, lassen sich denn auch in den Oratorien *Theodora* (HWV 68), *The Choice of Hercules* (HWV 69) und *Jephtha* (HWV 70) finden. Um einen Überblick zu vermitteln, seien die im *Händel-Handbuch*¹⁸ und in der Faksimile-Edition von John H. Roberts¹⁹ verzeichneten Entlehnungen aus der Messe Lottis tabellarisch zusammengefaßt

A. Lotti, <i>Missa</i>	<i>Theodora</i>	<i>The choice of Hercules</i>	<i>Jephtha</i>
<i>Christe eleison,</i> T 1—3			Chor <i>Ye house of Gilead</i> (Nr. 44) T. 24—26
Instrumentalsatz aus <i>Gloria in excelsis Deo</i>		Chor <i>Virtue will place thee</i> (Nr. 25)	
<i>Et in terra pax,</i> T 59—63	Chor <i>He saw the lovely youth</i> (Nr. 30), T 35—38		
<i>Domine Deus, Agnus Dei</i>	Chor <i>Blest be the hand</i> (Nr. 33)		

¹⁵ Siehe Krit. Bericht der oben (Anm. 8) genannten Ausgabe.

¹⁶ Dies hat zur Folge, daß einige an sich in der eingestrichenen Oktave notierten Töne, die aber der Naturtrompete nicht zur Verfügung stehen, geändert werden mußten. So hat der Überlieferungszweig Zelenka-Bach-Klein z. B. im *Cum Sancto Spiritu*, T. 49, 3. Note ein *a''*, während die originale Oboenpartie bei Händel ein *a'* aufweist.

¹⁷ Die Methode, fremde Werke nur auszugsweise abzuschreiben, ist auch in weiteren Kopien aus Händels Notensammlung zu beobachten. So bricht seine Kopie des *Magnificat* von Dionigi Erba (London, British Museum R. M. 20. g. 6, Nr. 2) im Chorsatz *Suscepit Israel* (Nr. 8) ab. Aus Carl Heinrich Grauns Passion *Kommet her, und schauet* (Cambridge, Fitzwilliam Museum, MU.MS 251, S. 21—25) hat Händel nur Auszüge und Bruchstücke abgeschrieben. Exzerpte von vermutlich fremden Instrumentalwerken sind mit Ausschnitten aus eigenen Werken im Manuskript London, British Library R. M. 20. g. 14, S. 215—217 überliefert. In einer vollständigen Abschrift ist nach heutigem Kenntnisstand über fremde Werke aus Händels Notenbibliothek nur die bereits erwähnte Motette *Intret in conspectu tuo* von Giovanni Legrenzi erhalten. Vgl. hierzu J. H. Roberts, *Handel Sources*, Bd. 5 und Bd. 9, Introduction.

¹⁸ Die hier vertretene Annahme, Händel habe das 2. Kyrie nach dem Thema der Fuge des 2. Satzes aus der Suite Nr. 8 *f*-moll (*Pièces pour le Clavecin*, 1. Sammlung, HWV 433) gebildet, hat sich hiermit als hinfällig erwiesen.

¹⁹ Auflistung in *Handel Sources*, Bd. 9, Introduction, S. XIV Roberts Ansicht, das Thema des *Cum Sancto Spiritu* der Messe Lottis sei in der Ouvertüre zur *Alceste* (HWV 45) und der zur *Berenice* (HWV 38) verwendet worden, scheint wenig plausibel, da sich keine Ähnlichkeiten zwischen den Themen feststellen lassen.

Instrumentalsatz
aus *Qui tollis*
*peccata mundi*²⁰

Chor *He saw the*
lovely youth

Quartett (Storgè,
Hamor, Jephtha und
Zebul) *Spare my*
child (Nr 25)

Arie der Theodora
With darkness
deep, as is my woe
(Nr 21a)

Händel hatte mit Lotti vermutlich schon während seines Venedig-Aufenthalts von 1709 bis 1710 persönliche Bekanntschaft geschlossen, die wohl in Dresden 1719 erneuert wurde²¹. Trotzdem ließ sich bisher nur in einem Fall nachweisen, daß Händel in einer eigenen Komposition auf ein Werk Lottis zurückgegriffen hat. Der Chor *Comfort them, O Lord* aus dem Foundling Hospital Anthem *Blessed are they that considered the poor* (HWV 268), der später in das Oratorium *The Triumph of Time and Truth* (HWV 71) übernommen worden ist, geht auf das *Qui tollis* eines *Gloria* in *D-dur* von Lotti zurück²². Doch hält es John H. Roberts für wenig überraschend, wenn sich in Zukunft noch weitere Entlehnungen von Lotti in Händels Werken finden lassen würden. In diesem Zusammenhang sei eine in einem Streitfall mit Hans Georg Nägeli verfaßte Entgegnung Anton Friedrich Justus Thibauts erwähnt, in der auf eine von Händel abgeschriebene Messe Lottis hingewiesen wird. „Weil Herr N auf diese Weise mir artig ausgewichen ist, so will ich ihm, auf meine musikalischen Akten gestützt, eine Wette darauf anbieten, daß S Bach einen andern italienischen Meister sogar positiv nachgeahmt, und Händel ein *pax* in terra von Lotti halb abgeschrieben hat.“²³ Ob es sich hierbei um das vorliegende Werk Lottis handelt oder um eine uns unbekannte Messe? Nur weitere Funde können diese Frage klären. Doch steht mit der Identifizierung des anonym überlieferten *Kyrie* und *Gloria* nun fest, daß in einer der wenigen erhaltenen Abschriften aus Händels Notenbibliothek ein Werk Lottis aufzeichnet ist. Es erscheint bedeutsam, daß es sich hierbei um eine Messe handelt, die auch in den Musikaliensammlungen Johann Sebastian Bachs und Jan Dismas Zelenkas enthalten war. Dies zeigt, wie hoch die im modernen Stil geschriebene Kirchenmusik des Venezianers geschätzt war. Es verdeutlicht aber auch, daß ein so bedeutender Komponist wie Lotti, Zeitgenosse Bachs und Händels, sozusagen ein ‚Klassiker‘ des späten 17. und des frühen 18. Jahrhunderts²⁴, von der Musikforschung bisher zu wenig beachtet worden ist.

²⁰ Von Roberts wurde bereits festgestellt, daß das rhythmische Modell des Orchestersatzes aus dem *Qui tollis* im Chor *He saw the lovely youth* verwendet worden ist. Hinzugefügt wurden die beiden anderen in der Tabelle genannten Sätze, da sie ebenfalls auf diesem Modell basieren.

²¹ Siehe Paul Henry Lang, *George Frideric Handel*, New York 1966, S. 96f. und 145.

²² Siehe Sedley Taylor, *The Indebtedness of Handel to Works by other Composers*, Cambridge 1906, S. 179. — Quellen zu der Messe: Brüssel, Bibliothèque Royale Albert I, MS II 3877 (Fétis 1842), faksimiliert in *Handel Sources*, Bd. 5; Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Mus. 2159-D-6; das abweichende *Kyrie* der Dresdner Quelle ist im genannten Band als Appendix II faksimiliert. Zum „Lotti-Borrowing“ ebda., Introduction (J. H. Roberts), S. XII. Bei der Dresdner Quelle dürfte es sich um die im Inventar Jan Dismas Zelenkas als *Missa Vide Domine laborum meum* verzeichnete Messe handeln. Die von Zelenkas Hauptkopisten Troyer geschriebene Partitur weist keine Eintragungen Zelenkas auf; vgl. W. Horn, *Hofkirchenmusik* (Anm. 7), S. 152, 174 und 192. Die Partitur stammt entgegen Roberts Vermutung (a. a. O., S. XII) nicht aus der Zeit von 1717 bis 1719, sondern aus dem Jahre 1733, was allerdings nichts über das Kompositionsdatum aussagt. Es ist bemerkenswert, daß sich beide Lotti-Messen, aus denen Händel entlehnt hat, auch in der Sammlung Zelenkas finden. Für eine persönliche Beziehung der beiden Komponisten gibt es keine Anhaltspunkte. Roberts hält es für möglich, daß die Brüsseler — und nicht die Dresdner — Kopie des Lotti-*Glorias* Händels Vorlage war. Vielleicht ergaben sich die Beziehungen über einen gemeinsamen Bekannten, eventuell über Lotti selbst?

²³ Anonym erschienen in: *Musik-Literatur. Die Schrift. Über Reinheit der Tonkunst, vertheidiget von deren Verfasser*, in: *Literatur-Blatt*, Nr. 97, 6. Dezember 1825, S. 385–392, Zitat, S. 389. Den Hinweis auf diese Textstelle verdanke ich Herrn Prof. Dr. Martin Staehelin, Göttingen.

²⁴ „Steffani was, with Legrenzi, Lotti and Fux, among the great Baroque classicists who preserved the traditions of polyphony while belonging to the dramatic avant-garde.“ (P. H. Lang, a. a. O., S. 101).