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: 31 (2007)

Artikel: "Da mente, non da penna" : zum Verhältnis von Improvisation und Komposition bei Händel

Autor: Menke, Johannes

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-868957

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 04.12.2025

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

„DA MENTE, NON DA PENNA“: ZUM VERHÄLTNIS VON IMPROVISATION UND KOMPOSITION BEI HÄNDEL

von Johannes Menke

1. *Contrapunto alla mente oder: Händels Italianità*

Im Buxtehude-Jahr 2007 liegt es nahe, mit einer Anekdote zu beginnen, die in Lübeck spielt: Händels Jugendfreund Johann Mattheson berichtet von einer gemeinsamen Fahrt dorthin, um sich als Nachfolger für den „vortrefflichen Organisten Dieterich Buxtehude“ zu bewerben. In unserem Zusammenhang interessiert weniger, dass die beiden die Stelle wegen der berühmt-berüchtigten Heirats-Bedingung abschlugen, sondern folgende Bemerkung Matthesons: „Wir reiseten auch den 17. August desselben 1703. Jahres zusammen nach Lübeck und machten viele Doppelfugen auf dem Wagen, *da mente non da penna*“.[1]

Wenngleich diese Bemerkung Matthesons nicht ganz frei von einer gewissen Eitelkeit sein mag, ist doch davon auszugehen, dass dem 18-jährigen Zachow-Schüler die Technik des „contrapunto alla mente“ so geläufig war, dass er mit seinem Freund zum Zeitvertreib Doppelfugen erfand. Die Grenzen zwischen Improvisation – „da mente“ – und Komposition – „da penna“ – sind fließend, und im *Vollkommenen Capellmeister* ist für Mattheson die schriftliche Ausarbeitung einer Fuge Voraussetzung für die gelungene Fugenimprovisation.[2] Die verlangt er zwar jedem Organisten ab, sie scheint aber – nach seinem eigenen Bekunden – in Deutschland doch eher ein Desiderat gewesen zu sein. Schon der italienische Begriff „da mente“ indiziert, dass der Improvisation nicht überall die Bedeutung beigemessen wurde, die sie in Italien hatte. So kritisiert auch Friedrich Wilhelm Marpurg: „Und wie wenig Organisten trift man zugleich in einer Stadt an, die, so wie doch noch die meisten in catholischen Ländern, Kunst und Natur, Wissenschaft und Erfindung verbinden, und so gut aus dem Stegreif als auf dem Papier eine prächtige Fuge durcharbeiten können?“[3]

Bei seiner vierjährigen Italienreise konnte sich der junge Händel auch in der Kunst der Improvisation vervollkommnen. Händels Kompositionstechnik wurde in Italien nachhaltig geprägt, sicher auch von der italienischen Partimento-

[1] Zitiert nach: Christopher Hogwood, *Händel*, Frankfurt/M. 2000, 31 f.

[2] „Sie haben niemahls einen Fugen-Satz recht tüchtig zu Papier bringen [...] gelernet: wie wollen sie es denn aus dem Stegreiff und ohne Bedenckzeit thun?“ Johann Mattheson, *Der vollkommene Cappellmeister*, Reprint Kassel etc. 1999, 474.

[3] Zitiert nach: Randolph Eichert, *Kontrapunktische Satztechniken im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven 2002, 201.

Technik.[4] Man könnte pointiert sagen, dass sich Matthesons Konzeption, der zufolge die schriftliche Ausarbeitung die Voraussetzung für eine gelungene Improvisation sei, zu der italienischen Partimentopraxis genau umgekehrt verhält: nur wer gelernt hat, „da mente" zu improvisieren, der kann auch „da penna" komponieren. Händel hat das in seinen Werken und in seiner Kompositionslehre verinnerlicht.

Einem Bonmot zufolge war Händel ein in England lebender italienischer Komponist deutscher Herkunft. Dies trifft einen ganz wesentlichen Kern. Nicht nur stilistisch, auch kompositionstechnisch ist „il caro Sassone" ein Italiener mit – modisch formuliert – deutschem Migrationshintergrund. In England galt Händel denn auch nicht als Vertreter der deutschen, sondern der italienischen Musiksprache. Dass er sich als deren Botschafter empfand, zeigt auch sein beharrliches, fast trotziges Festhalten an der italienischen Oper.

2. *Die Partimento-Tradition*

Während seines ersten Italienaufenthaltes (1706–1710) muss der junge Händel einige musikalische Schlüsselerfahrungen gemacht haben. Natürlich lässt sich nicht nachweisen, welche Erfahrungen dies im Einzelnen waren; an Händels überlieferter Kompositionslehre[5] lässt sich jedoch ablesen, dass die methodischen Grundlagen gewisse Ähnlichkeiten mit der neapolitanischen Tradition aufweisen. Ich greife den überlieferten Lehrgang Francesco Durantes (1684–1755), eines Zeitgenossen von Händel, heraus, der als exemplarisch gelten darf.[6] Händel wie Durante folgen im Großen und Ganzen demselben Plan: einfache Bässe – figurierte Bässe – Fugen. Durantes Aufzeichnungen sind freilich wesentlich umfangreicher und didaktisch ausgefeilter. Was den Aufbau im Einzelnen anbelangt, so gibt es einige Differenzen: Bei Durante werden zunächst Kadenzformeln und die Oktavregel präsentiert, danach Sequenzen, deren motivische Implikationen nach und nach entfaltet werden. Händel entwickelt seinen Aufbau nach Akkordformen: Es werden sukzessiv die Anwendungen des Grundakkordes, des Sextakkordes, des Quintsextakkordes, des Sekundakkordes und des Septakkordes eingeübt.

Die Resultate sind jedoch sehr ähnlich. Durante und Händel bieten mit ihren Bässen kleine Modellkompositionen an. Die Bass-Stimme gibt Auskunft über den formalen Aufbau, die Ausweichungen, die Abfolge der Motive. Auch im Duktus sind sich die Übungen sehr ähnlich. Bei beiden ergibt sich ein fließender Übergang zur Fugenimprovisation über bezifferte Bässe. Das methodische

[4] Partimenti sind bezifferte oder unbezifferte Bässe, anhand derer sowohl das Generalbassspiel als auch Grundlagen der Komposition (Klangverbindungen, Führung der Oberstimme, kontrapunktische Strukturen, Formbildung) vermittelt wurden. Der Schwierigkeitsgrad reicht von einfachsten Klangfortschreitungen bis zu Doppelfugen. Von den Konservatorien Neapels ausgehend verbreitete sich die Praxis des Partimentospiels im 17. und 18. Jahrhundert in ganz Italien sowie in anderen europäischen Ländern. Vgl. Eintrag „Partimento" in: Stanley Sadie (Hg.), *The new Grove*, New York 2001, Bd. 19, 173.

[5] Georg Friedrich Händel, *Aufzeichnungen zur Kompositionslehre*, Kassel etc. 1978.

[6] Francesco Durante, *Bassi e Fughe*, Padua 2003.

Vorgehen ist klar: Die Übungen sind von Anfang an kontrapunktisch gedacht, denn man spielt ja über einem Bass nicht nur Akkorde, sondern einen kontrapunktischen intervallischen Außenstimmensatz und bildet – ob man will oder nicht – Motive und Melodien. Diese Melodien haben, genauso wie die Bassstimmen, modellhaften Charakter; sie enthalten Gerüsttöne, die diminuiert werden können.[7] Nachdem der Schüler die typischen Stimmführungsmodelle und ihre Kombinationsmöglichkeiten gelernt hat, ist es nur noch ein kleiner Schritt zur Fugenimprovisation. Im Partimento wird begreifbar, dass jegliche Grenzziehung zwischen Kontrapunktik und Harmonik an der Realität vorbeigeht: Barocke (und auch spätere tonale) Musik wird gleichermaßen codiert vom Generalbass wie vom Kontrapunkt.[8] Recht verstanden sind die Generalbassziffern nicht nur vertikale Akkordkürzel, die für die vertikale Dimension stehen, sondern sie bilden gleichzeitig die intervallischen Konstellationen des Kontrapunkts – mehr oder weniger ausführlich – stenographisch ab. Man kann mithilfe eines Partimento-Basses eine Fuge provozieren und umgekehrt jede Fuge als Partimentofuge darstellen; selbst von Bach oder zumindest aus seinem Umkreis (Langloz-Manuskripte) sind bekanntlich Partimentofugen überliefert.

In ihrer Stilistik und kontrapunktischen Dichte stehen aber nicht alle Fugen den Partimentofugen italienischer Provenienz nahe. Diese zeichnen sich durch eine Idiomatik aus, deren Substanz sowohl Bestandteil einer schriftlichen als auch einer schriftlosen Musizierpraxis ist. Wahrscheinlich neigt jede schriftlose Musizierpraxis zur Ausbildung von Modellen, so auch die Partimentopraxis. Ihre motivische Morphologie zeichnet sich durch gewisse Standardisierungen aus, die gelegentlich zu dem Eindruck führen können, das motivische Material sei austauschbar.

Händels Fugen weisen nun, genauso wie diejenigen Domenico Scarlattis, eine große stilistische Nähe zu den didaktisch motivierten Partimentofugen auf. Darin besteht ein großer Unterschied zu J. S. Bach. Während Bach in vielen seiner Fugen eine bewusst widerspenstige Motivik, eine angespannte Klanglichkeit oder beides verwendet, überlassen sich Händel und Scarlatti über weite Strecken einem improvisatorischen Fluss ohne allzu große Widerstände. Von Bach kommend kann man von Händels und Scarlattis Fugen geradezu enttäuscht sein, doch dann hat man sich die unterschiedlichen Intentionen vielleicht nicht klar genug gemacht. Bei Händel und Scarlatti geht es gar nicht

[7] Diese Außengerüststimmen konstituieren den Satz erheblich und ermöglichen daher auch einen wichtigen analytischen Zugriff. Ich habe an anderem Ort versucht, dies nachzuweisen: Johannes Menke, „Klang, Prozeß und ‚Skelett‘ – Zum ersten Satz aus Händels Concerto grosso op. 6,1“, *Musik & Ästhetik* 44 (2007) 54–67.

[8] Diese doppelte Codierung kommt auch in der *Musikalischen Handleitung* von Friederich Erhard Niedt (Hamburg 1710, Reprint Hildesheim 2003) zum Ausdruck. So findet sich am Ende des ersten Teils über den Generalbass eine Partimento-Fuge und zu Beginn des dritten Teils über den Kontrapunkt schreibt Niedt: „Auf dem Clavir wird beym Spielen des General-Basses ein ordentlicher Contra-Punkt gemacht / und dannenhero ist nur mein erster Theil vom General-Bass durchzusehen / da wird man gar leichtlich ohne grosse Spanische Brillen solches Wunder-Thier erkennen.“ (Dritter Theil, 3).

um Verwicklungen, Satzdichte, Kompliziertheit, Arbeit oder Tiefe: es wird vielmehr intendiert, kontrapunktisches Vermögen auf elegante Weise und im Stil einer Improvisation vorzuführen. Oftmals wird nicht primär eine individuelle Ausprägung der Fuge im emphatischen Sinne des Werks demonstriert, sondern schlichtweg die Kunst des Fugierens.[9]

Damit sei nicht gesagt, dass spezifisch kompositorische und auf das Individuelle zielende Überlegungen bei Händel keine Rolle spielen würden. Auf der rein kontrapunktisch-motivischen Ebene wirkt eine Händelsche Fuge oft wie improvisiert, was nicht heißen soll, dass sie tatsächlich eine notierte Improvisation ist. Auf der Ebene der formalen Disposition, bei der Wahl von Tonarten, der Setzung von Spitzentönen, der Platzierung und Gestaltung von Kadenzen, der Austarierung von Steigerung und Entspannung handelt es sich dann oft sehr wohl um ausgeklügelte Kompositionen.

In Händels Clavierwerken ist der Einfluss der Improvisation natürlich überall „mit Händen zu greifen". Oft wird dort ja nur ein Gerüstsatz geliefert und dem Spieler die freie Ausgestaltung überlassen. Händels Kompositionen sind aber so durchdrungen vom improvisatorischen Geist, dass auch seine größer besetzten Kompositionen davon affiziert sind. Dies soll im Folgenden anhand der *Concerti grossi* op. 6 gezeigt werden. Händel spielte gern Arrangements von Partituren[10] auf dem Klavier und garnierte seine Oratorien-Aufführungen bekanntlich mit eigenen Improvisationen. Einige Fugen aus den Concerti grossi op. 3 existieren auch als Klavierfugen; der Brückenschlag vom Klaviersatz zur Partitur bzw. von der Partimentofuge zur Orchesterfuge liegt also nahe.

3. *Komposition mit Versatzstücken*

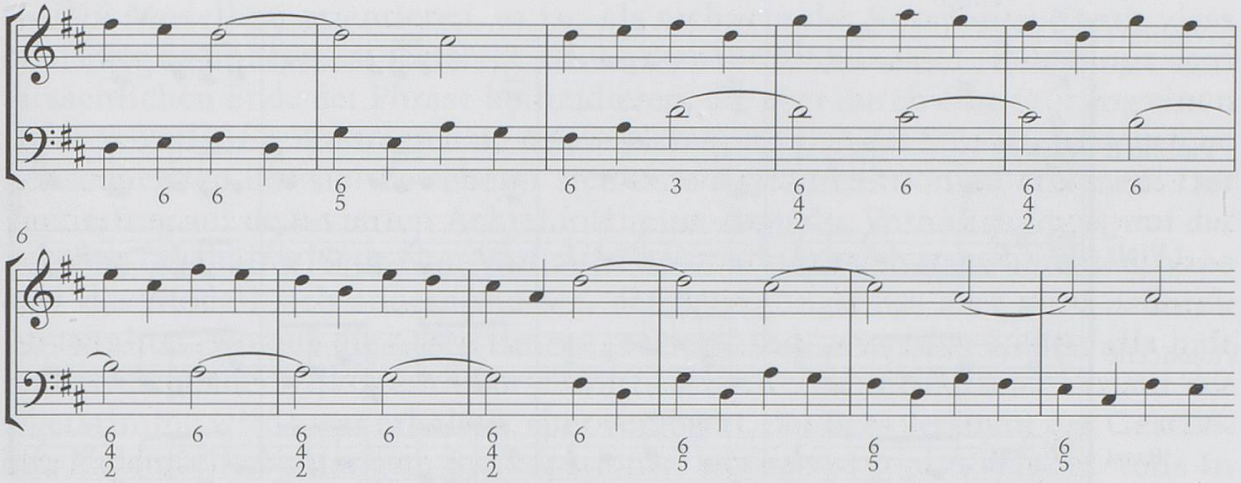
Der Einfluss der Improvisation auf Händels Komponieren ließe sich an mehreren Beobachtungen aufzeigen. Ich möchte in Anlehnung an die skizzierte Lehrmethodik nur zwei Aspekte herausgreifen: Erstens den Umgang mit Modellen und zweitens das Verhältnis von Partimentofuge und komponierter Fuge.

In den Lehrgängen Durantes wie Händels gehen den Fugen Übungen voraus, in denen Sequenzmodelle eingeübt werden. Es geht dabei auch um deren motivische, kontrapunktische und formale Implikationen. In Händels Werken gibt es immer wieder Passagen, in denen solche Standards unverhohlen angewandt werden:

[9] Dass der Titel „Kunst der Fuge" damit eine ganz bestimmte Bedeutung gewinnen könnte, sei hier zumindest angedeutet.

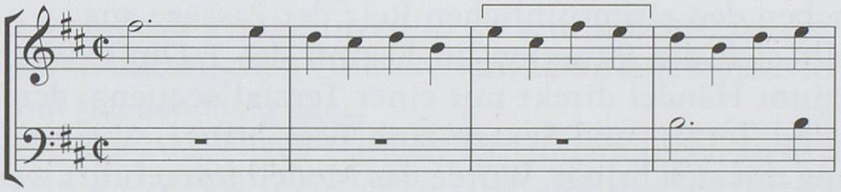
[10] Vgl. Christopher Hogwood, *Händel*, (wie Anm. 1), 337

Bsp. 1: G. F. Händel, aus: *Sonate da camera* op. 1, Sonata IX, Alla breve, Takt 44–54



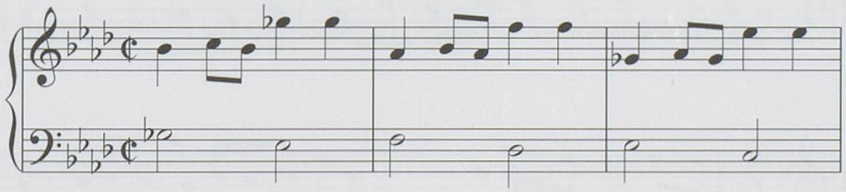
Eine solche Passage macht den Eindruck, als habe der Komponist ein improvisatorisches Versatzstück montiert. Zur Verteidigung gegen den Vorwurf der Gedankenlosigkeit oder gar Faulheit kann immerhin angeführt werden, dass das imitierte Thema des Satzes die Motivik dieses Versatzstückes enthält:

Bsp. 2: G. F. Händel, aus: *Sonate da camera* op. 1, Sonata IX, Alla breve, Thema



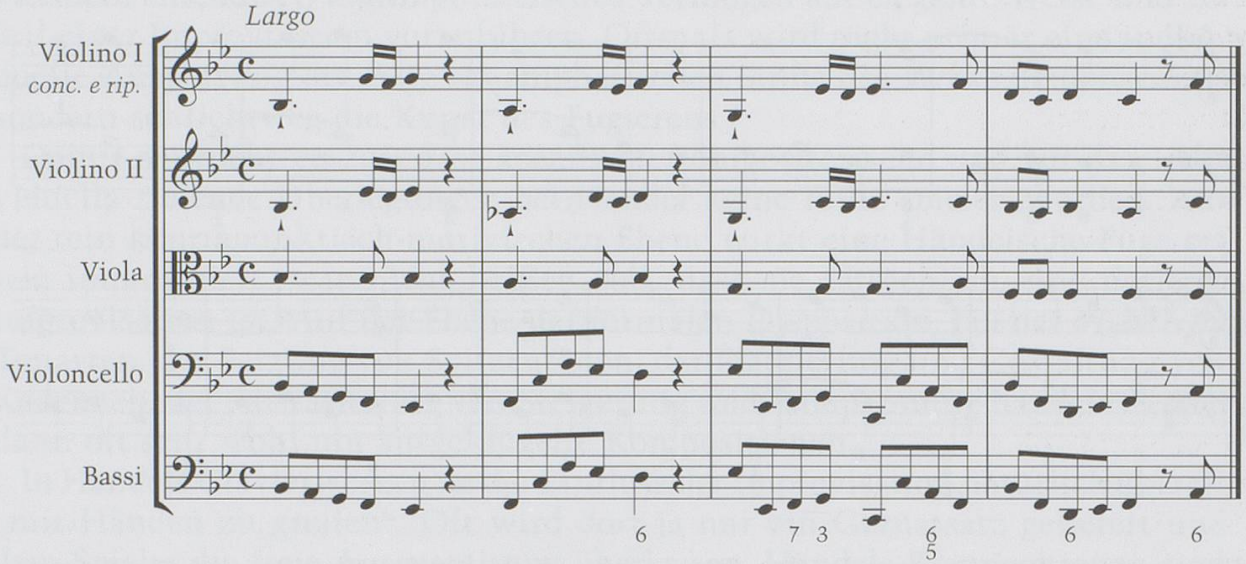
Raffinierter geht es zu, wenn ein improvisatorisches Modell nur angedeutet oder aufgelöst wird. Viele zauberhafte Anfänge Händels beruhen auf solchen Effekten. Francesco Durante stellt eine Terzfallsequenz vor, deren Oberstimme abwechselnd Terzen und Dezimen enthält, so dass man eine Kombination aus Terzfällen im Bass und Septimfällen im Sopran hört:

Bsp. 3: Francesco Durante, aus: *Bassi e Fughe* (Padova 2003)



Man kann diesen Außenstimmensatz akkordisch nach Belieben mit Grundakkorden oder Sextakkorden füllen. Händel verwendet ein solches Modell am Beginn des siebten Concertos aus den Concerti grossi op. 6.

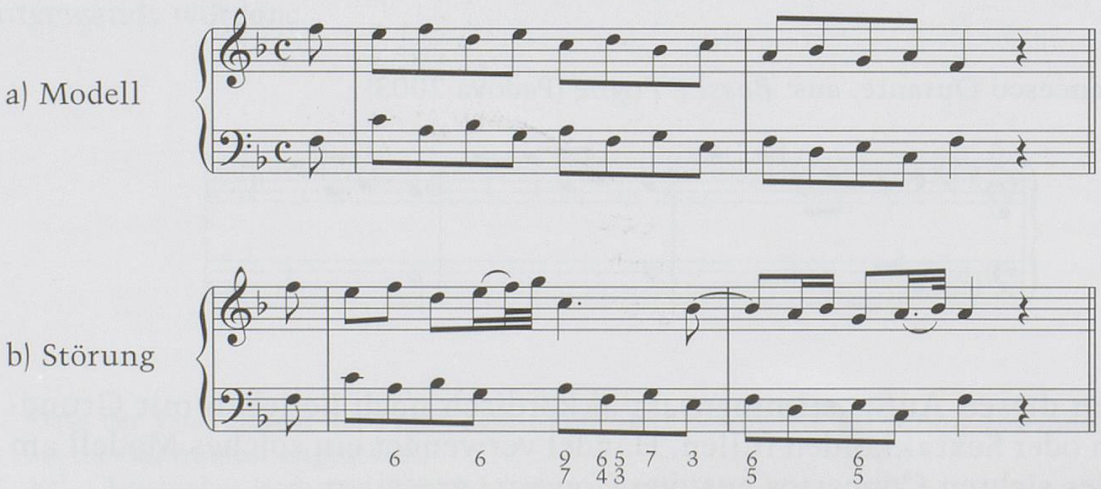
Bsp. 4: G. F. Händel, *Concerto grosso* op. 6, 7, erster Satz



Im ersten Takt öffnet sich der Tonraum, ausgehend von der Oktave B in Gegenbewegung zur vierten Stufe in Terzlage: eine große Geste, die Emphase und Entspannung in sich vereint. Von diesem Es-Dur Akkord aus startet nun unser Modell. Die alternierenden Sextanstiege und Septimfälle in der Melodie sind gut zu erkennen, die sprungfreudige Figuration des Basses verschleiert dessen Schema eher. Das Modell selbst garantiert harmonischen Fluss und Vorhersehbarkeit, sein Eintreten, seine leichte Verschleierung und seine Ausblendung machen den eigentümlichen Reiz der Passage aus.

Anders stellt sich die Situation zu Beginn des F-Dur-*Concertos*, op. 6, 2 dar: Dort beginnt Händel direkt mit einer Terzfallsequenz, deren Oberstimme abwechselnd Terzen und Sexten zum Bass bringt, was eine kanonische Stimmführung mit sich bringt. Würde das Modell fortgeführt werden, so sähe die Passage wie in Beispiel 5a aus:

Bsp. 5: G.F. Händel, *Concerto grosso*, op. 6, 2, Anfang: Modell und „Störung" im Original



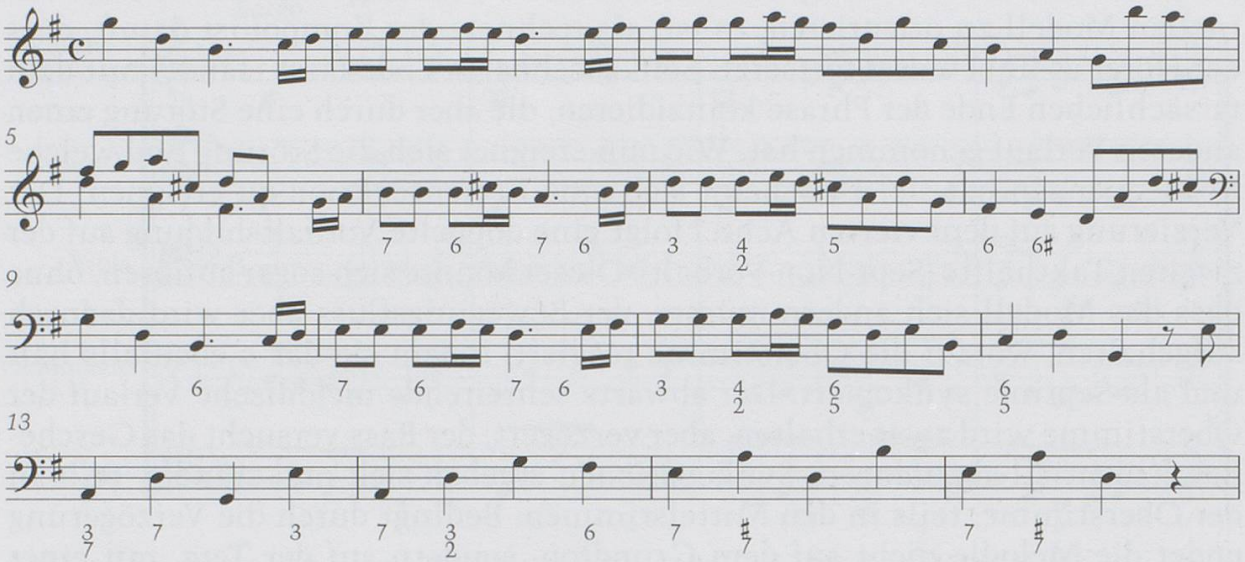
Betrachtet man die tatsächliche Eröffnung des Concertos (Bsp. 5b), so fällt zunächst auf, dass die Länge identisch ist. Das „Timing“ scheint sich am virtuellen Modell zu orientieren, es ist, als rechnete der Komponist damit, dass der Hörer es unbewusst fortsetzt. Sein absehbares Ende lässt Händel mit dem tatsächlichen Ende der Phrase koinzidieren, die aber durch eine Störung einen anderen Verlauf genommen hat. Wie nun ereignet sich die Störung und welche Konsequenzen hat sie? Es scheint sich eine Kettenreaktion zu ereignen: Der Verzierung auf dem vierten Achtel folgt eine doppelte Vorhaltsbildung auf der zweiten Takthälfte (Sept-Non-Vorhalt). Dieser könnte sich sogar auflösen, ohne dass das Modell sich ändern müsste; der Bewegungsfluss aber wird dadurch aufgehalten, worauf die Oberstimme reagiert, indem sie das c ebenfalls hält und als Septime synkopiert. Der abwärts schreitende melodische Verlauf der Oberstimme wird zwar erhalten, aber verzögert, der Bass versucht das Geschehen kadentiell abzufangen. Synkopationen ergeben sich nun ständig, teils in der Oberstimme, teils in den Mittelstimmen. Bedingt durch die Verzögerung endet die Melodie nicht auf dem Grundton, sondern auf der Terz, mit einer offenen Kadenz also. Daraus ergeben sich weitreichende Konsequenzen für das gesamte *Concerto*: Erst am Ende des letzten Satzes, einer Doppelfuge, wird nach der Kombination beider Fugenthemen als Formerfüllung eine ordentliche Kadenz auf F, also in Oktavlage und auf der Takteins gebracht. Die Störung des ersten Taktes erzeugt mithin eine formale Spannung, die sich erst am Ende des *Concertos* lösen wird.

Während in den bisherigen Beispielen das Improvisationsmodell Ausgangspunkt für eine kompositorische *Inventio* zu sein scheint, ist die Verzahnung von typisch improvisatorischen Gestalten und dem Komponierten in Händels Fugen enger und flächendeckender.

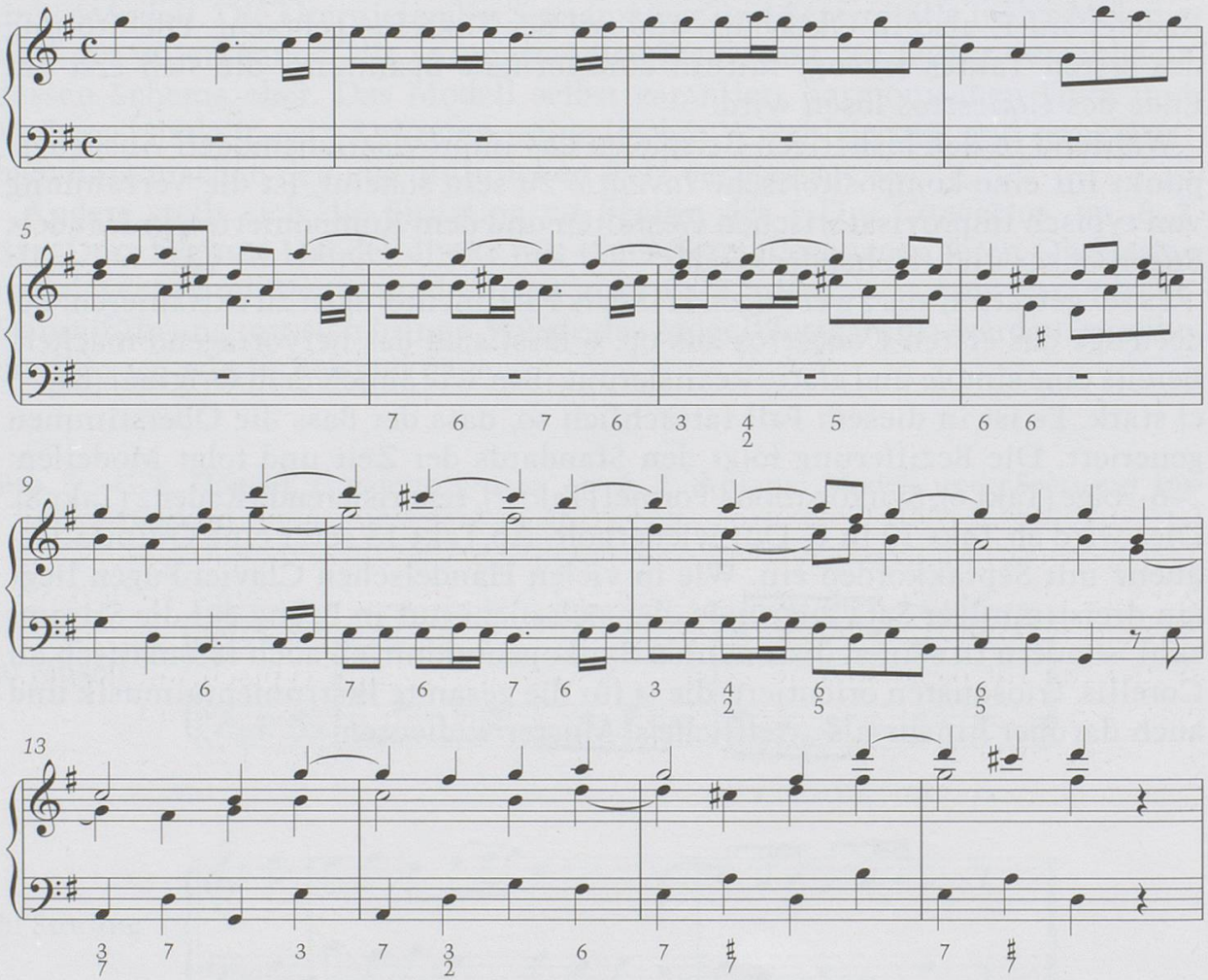
Es sei gestattet, aus zwei Fugen Händels Partimentofugen zu extrahieren: Bei der Fuge des ersten *Concertos* aus op. 6 lässt sich das hervorragend machen. Bereits eine simple und glatte Realisierung (Bsp. 6 b) ähnelt dem Original (Bsp. 6 c) stark. Es ist in diesem Fall tatsächlich so, dass der Bass die Oberstimmen generiert. Die Bezifferung folgt den Standards der Zeit und folgt Modellen: 7–6-Folge (Takt 6), Synkopations-Formel (Takt 7), tenorisierende Kadenz (Takt 8). Dies wird ab Takt 10 in G-Dur wiederholt. Ab Takt 13 setzt eine Quintfallsequenz mit Septakkorden ein. Wie in vielen Händelschen Clavier-Fugen liegt ein dreistimmiger Satz zugrunde, der sich nicht nur in Bezug auf die Stimmzahl, sondern in seinen dissonanten Synkopenbildungen auch idiomatisch an Corellis Triosonaten orientiert, die ja für die gesamte Instrumentalmusik und auch darüber hinaus als „treffliche[s] Muster“[11] dienten.

[11] Vgl. Mattheson, *Der vollkommene Kappellmeister* (wie Anm. 2), 91.

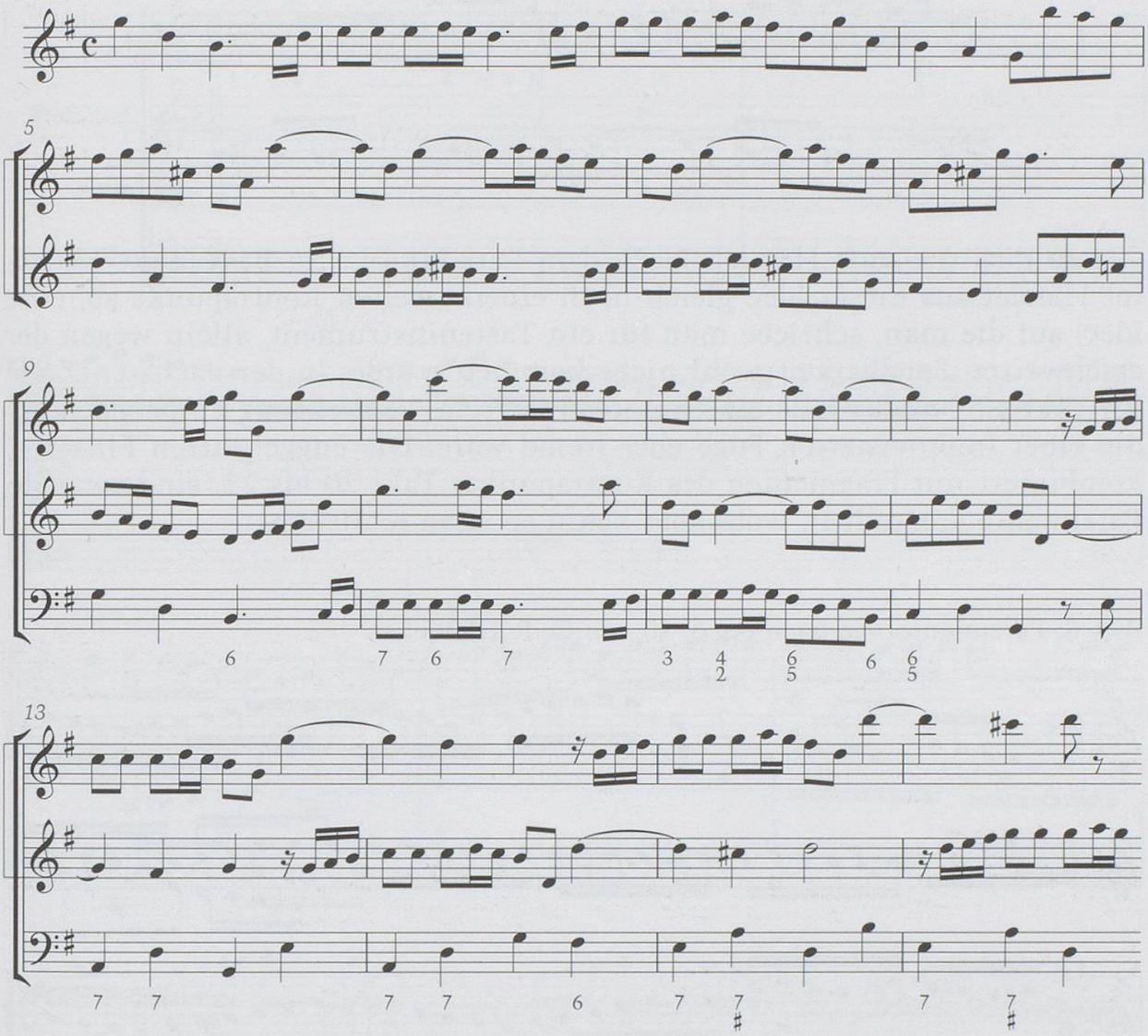
Bsp. 6a: Partimentofuge nach op. 6,1 von G. F. Händel



Bsp. 6b: Partimentofuge nach op. 6,1 von G. F. Händel. Einfache Realisierung

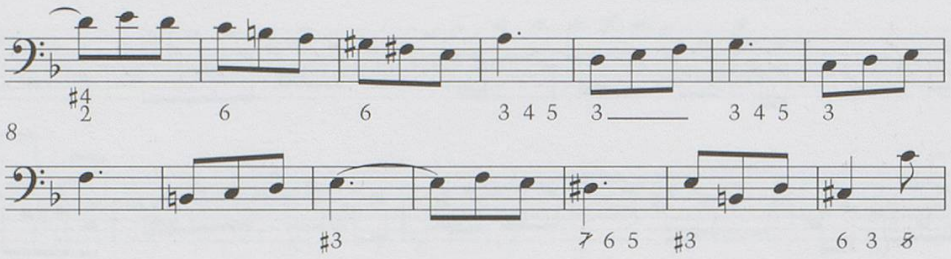


Bsp. 6c: op 6, 1, zweiter Satz, Originalkomposition von Händel im Auszug (Concertino und Bass)



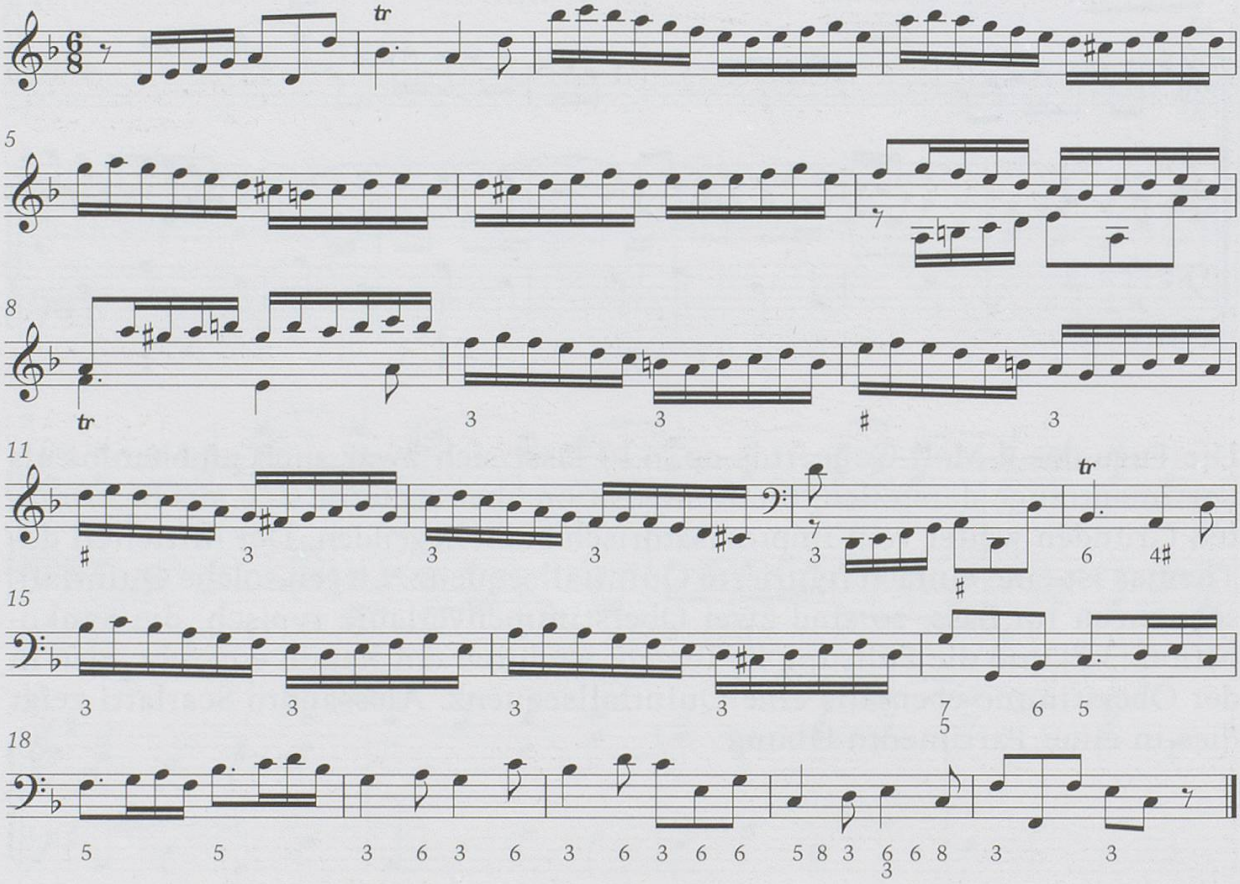
Die Fuge des d-Moll-Concertos op. 6,10 lässt sich zwar auch problemlos als Partimentofuge darstellen, die Komposition aber entfernt sich aus bestimmten Gründen weiter vom improvisatorisch Naheliegenden. Der Mittelteil des Themas ist eine einfach figurierte Quintfallsequenz. Liegen solche Quintfallsequenzen im Bass, so sind zwei Oberstimmenverläufe typisch: die Synkopation (3-7) und die Führung in Terzen, wodurch ein Kanon entsteht, also in der Oberstimme ebenfalls eine Quintfallsequenz. Alessandro Scarlatti zeigt dies in einer Partimento-Übung:

Bsp. 7: Aus einem Partimento von Alessandro Scarlatti[12]



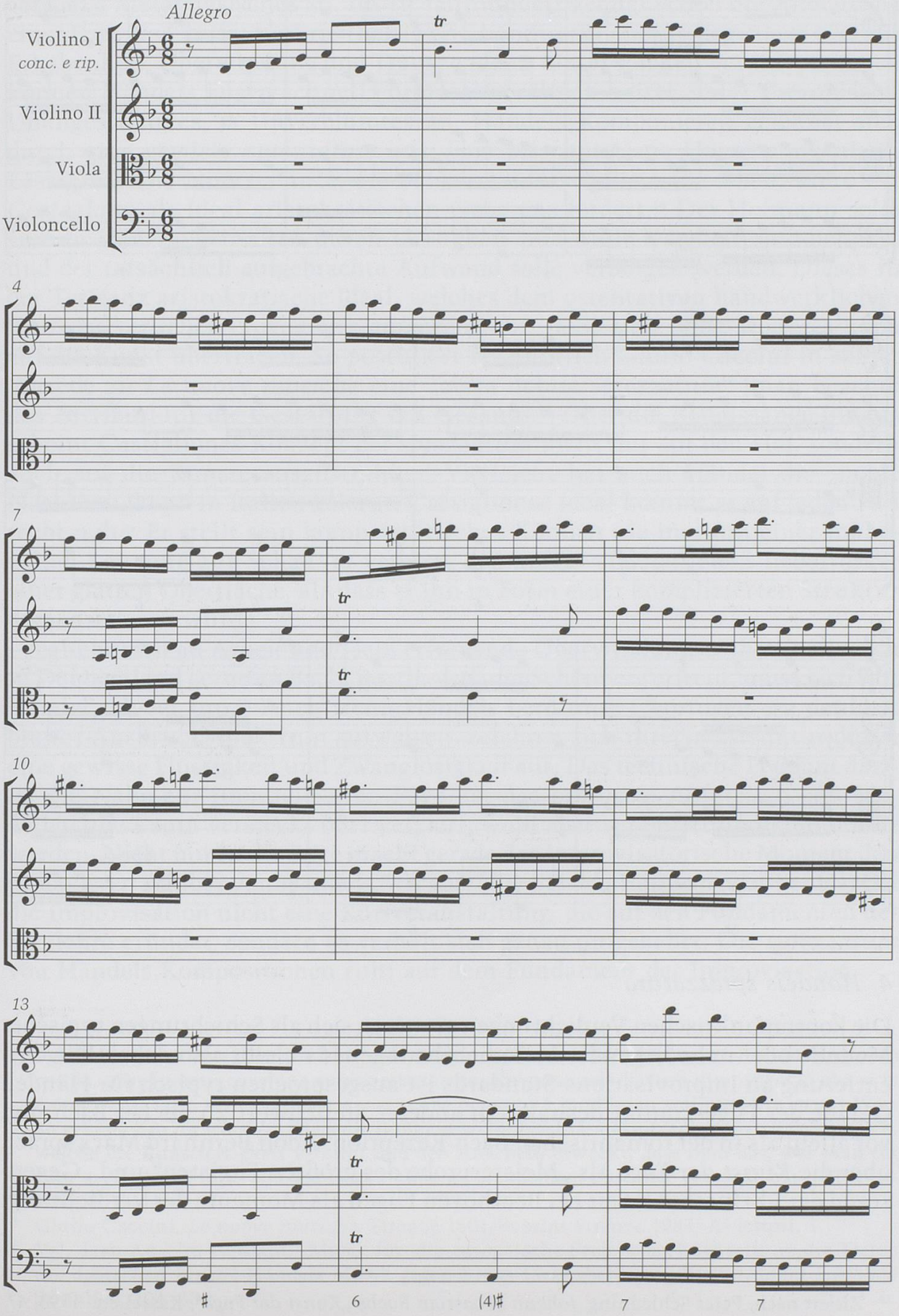
Genau dies tut auch Händel. Nach dem Dux-Einsatz im Bass (Takt 13) leitet Händel aus dieser Idee gleich noch einen zweiten Kontrapunkt ab, eine Idee, auf die man, schriebe man für ein Tasteninstrument, allein wegen der erschwerten Spielbarkeit wohl nicht kommen würde. In der nächsten Zeile (ab Takt 18) ist ebenfalls eine kontrapunktische Verdichtung zu beobachten, die einer improvisierten Fuge eher fremd wäre. Die enggeführten Einsätze, kombiniert mit Fragmenten des Kontrapunkts Takt 20 bis 22, sind zwar im Partimento darstellbar, wohl aber kaum spontan realisierbar.

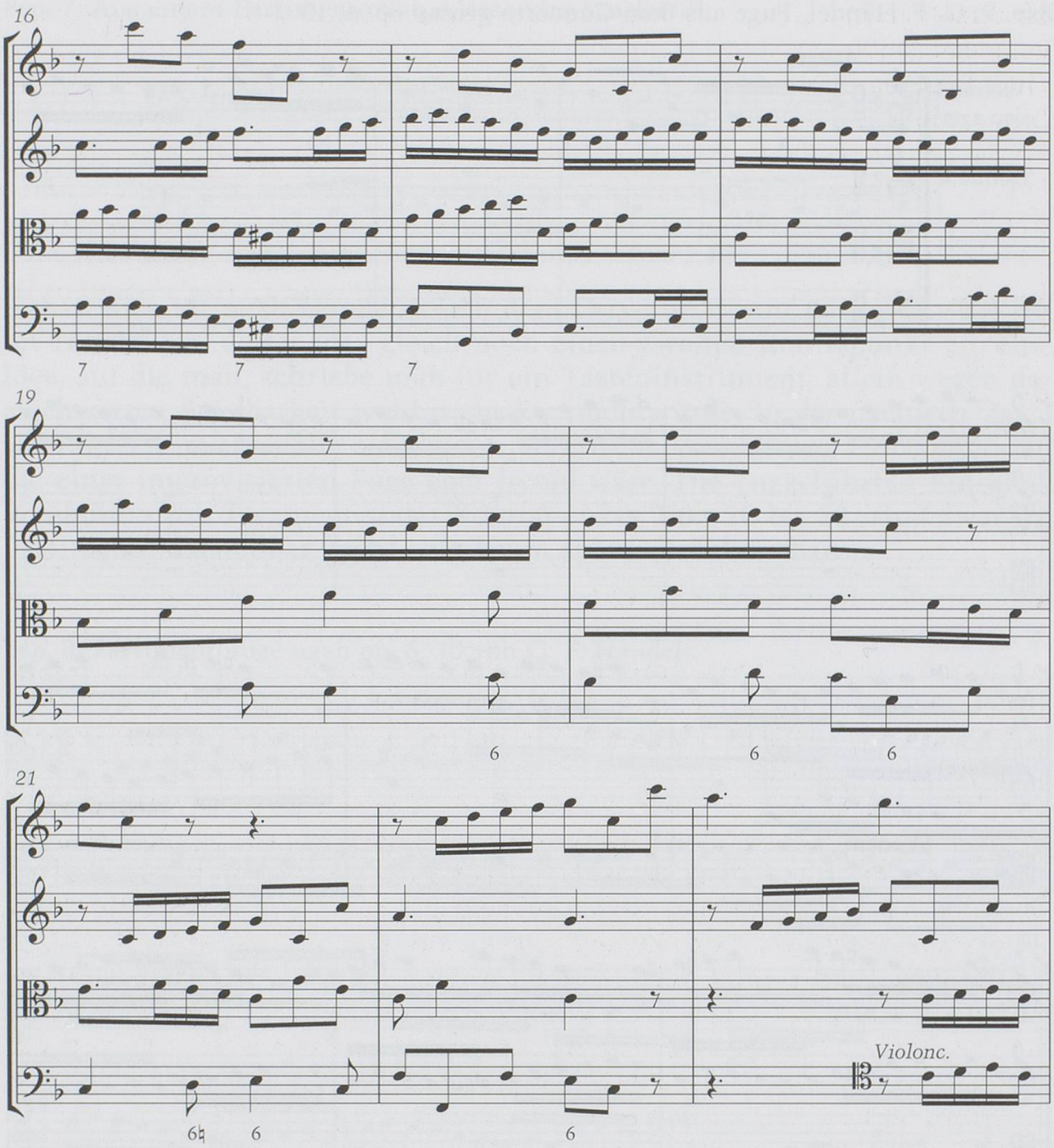
Bsp. 8: Partimentofuge nach op. 6, 10 von G. F. Händel



[12] Camillo de Nardis, *Partimenti die Maestri C. Cotumacci, F. Durante ...*, Milano 1895, 81.

Bsp. 9: G. F. Händel, Fuge aus dem Concerto grosso op. 6, 10





4. *Händels sprezzatura*

Die kontrapunktischen Verdichtungen erweisen sich als Schichtungen typischer Modelle oder nahe liegender Melodieführungen. Es bleibt also dabei: Die Orientierung an Improvisations-Standards ist ausgesprochen typisch für Händel. Gerade der Fuge kommt deshalb ein anderer Stellenwert zu als bei Bach und vor allem als in der romantischen Bach-Rezeption. Adolf Bernhard Marx sprach über die *Kunst der Fuge* als „Meisterprobe des größten Fugisten" und „Gegenstand der Ehrfurcht".[13] Seit bei Beethoven Fugen als Momente der Verdichtung,

[13] Zitiert nach, Peter Schleuning, *Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge"*, Kassel etc. 1993, 47.

oft teleologisch am Schluss platziert, verwendet werden, haftet der Fuge etwas geradezu Metaphysisches an. Im 19. Jahrhundert genügt schon die Andeutung einer Fuge als Chiffre für Ernsthaftigkeit, handwerkliche Gediegenheit oder für Erhabenheit, Überwindung und Transzendenz. Unter solchen Voraussetzungen können Händels Fugen schnell enttäuschen. Ihnen haftet etwas Zwangloses, Unangestrengtes, ja Unverblümtes an. Händels Komponieren zeichnet sich durch eine gewisse *sprezzatura* aus, jene Mischung aus Ungezwungenheit, Lässigkeit und Nonchalance, die Baldassare Castiglione in seinem *Libro del Cortegiano* als Ideal aristokratischen Gebarens fordert.[14] Der Hofmann solle sich in seinem Verhalten durch Lässigkeit und Mühelosigkeit auszeichnen, und der tatsächlich aufgebrachte Aufwand solle verborgen werden. Dieses in der Tat ganz aristokratische Ideal, welches dem ostentativen handwerklichen Fleiß bürgerlicher Provenienz entgegensteht, lässt sich ohne weiteres auch auf die Kunst übertragen. So postuliert bekanntlich Giulio Caccini in seiner Vorrede zu *Le nuove musiche* eine „certa nobile sprezzatura“ (man beachte das Attribut) für die Gestaltung des Gesangs.[15] Über die Renaissance hinaus scheint Castigliones Konzept der *sprezzatura* nicht nur auf den Hof, sondern auch auf die Künste auszustrahlen. Vielleicht hat auch Händel die „noble Nachlässigkeit“ in Italien gelernt. Castigliones Ideal kommt er auf jeden Fall recht nahe: Er stellt sein kompositorisches Können nie im Sinn einer mühevollen Leistung zur Schau, er verbirgt den aufgewendeten Fleiß lieber unter einer glatten Oberfläche, als dass er ihn in Form einer komplizierten Struktur demonstrieren würde.

Jegliche sich an Arbeit und Fleiß erfreuende Überwindungsästhetik, die sich in Deutschland gerne an Bach, Beethoven und Schönberg erfreut, muss sich mit Händel schwer tun.[16] Auch wenn Händels berühmte Chorfugen ein denkbar breites Ausdrucksspektrum aufweisen, zeichnet sich ihre Satzstruktur durch eine gewisse Flüssigkeit und Zwanglosigkeit aus. Das technische Pendant dazu ist die Nähe zur improvisierten Fuge, ist das bewusste Aufgreifen von Modellen, die kaum versteckt oder verziert, wohl aber verändert und kombiniert werden. Nicht nur in der Fuge macht gerade das improvisatorische Moment den besonderen Zauber von Händels Stil aus. Wie bei den Italienern ist bei Händel die Improvisation nicht eine Kür-Veranstaltung, die auf den Fundamenten der Satzlehre gründet, sondern es verhält sich genau umgekehrt: Die *sprezzatura* von Händels Kompositionen ruht auf dem Fundament der Improvisation.

[14] Vgl. Baldassare Castiglione, *Il libro del cortegiano*, Torino 1965, 44: „e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostro ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi.“ (und [man soll], um ein neues Wort zu gebrauchen, in jeder Angelegenheit eine gewisse Nachlässigkeit [sprezzatura] gebrauchen, welche die Kunstfertigkeit verbirgt und den Anschein erweckt, dass man das, was man tut oder sagt, ohne Mühe und sozusagen ohne nachzudenken zustande gebracht hat. [Übersetzung d. Verf.]).

[15] Giulio Caccini, *Le nuove musiche*, Firenze 1601/Reprint Firenze 1983, Ai lettori, 1.

[16] Vgl. dazu Anselm Gerhard, „Musik für ‚die europäische Seele‘ oder Rückgriff ‚in die Tiefen der deutschen Brust‘? Händels Musik gegen Bachs Liebhaber verteidigt“, *Händel Jahrbuch* 50 (2004), 294–300.