

***Giulio Cesare in Egitto* am Wiener Kärntnertortheater im Jahre 1731**

Ein Beitrag zur Rezeption der Werke von G. F. Händel in der Habsburgermonarchie in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts

Jana Perutková

Dieser Beitrag ist dem Doz. Ao. Univ.-Prof. Theophil Antonicek zu seinem Jubiläum gewidmet.

The goal of the study is to present certain Händel sources that are unknown or have not yet been researched and to investigate the connection of those sources with the capital city of the Habsburg Monarchy, Vienna. At the center of attention is a performance of a pasticcio of *Giulio Cesare in Egitto* at the Theater am Kärntnertor in Vienna (Kärntnertortheater) in 1731. The study introduces the printed libretto, which has heretofore been regarded as lost, as well as the score of the work that L. Bennett first brought to light. The rediscovery of the libretto has made possible the comparison of these two sources. Also brought to attention is a copy of a collection of arias from this pasticcio that is held in Bratislava. There is furthermore presentation of certain possibilities regarding the identity of the probable compiler of the pasticcio, the composer Francesco Rinaldi, whose three extant operas premiered in Vienna date from the years 1730–1732. Reference is made in the study to the increased interest in Händel's works in Vienna around the year 1730, and in connection therewith, reference is also made to a Viennese copy of his opera *Admeto*, which is kept in Meiningen. The study also asserts that at least one of the scores of Händel's *Agrippina* held in the Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek had been the property of Count Johann Adam von Questenberg.

Die Studie befasst sich mit dem Werk *Giulio Cesare in Egitto* und dessen im Jahre 1731 am Kärntnertortheater stattgefundenener Aufführung. In der erhaltenen Partitur ist als Komponist „Hendel“ angeführt, bei näherer Untersuchung hat es sich jedoch gezeigt, dass es sich um ein Pasticcio handelt, von dem fast zwei Drittel der Arien aus drei Opern Händels stammen. Die Partitur des Werkes befindet sich in der Anton-Ulrich-Sammlung in Meiningen, ist in der Händel-Literatur jedoch bis jetzt nicht beachtet worden.¹ Der thematische Katalog der Werke von G. F. Händel bezeichnet die Wiener Aufführung von *Giulio Cesare in Egitto* nur als möglich.² Robert Haas schreibt die Autorschaft des aufgeführten Werkes lediglich im Zusammenhang mit dem gedruckten Libretto G. F. Händel zu;³ dies hat O. E. Deutsch wahrscheinlich von Haas übernommen.⁴ Im grundlegenden Werk *Handel's Operas*

Die Studie ist mit der finanziellen Unterstützung des Grant-Fonds des Dekans der Philosophischen Fakultät der Masaryk-Universität Brünn entstanden.

¹ D-MEIr, Sign. Ed 129n.

² „Giulio Cesare in Egitto“ hatte auch auf dem Kontinent viel Erfolg. Nachgewiesen wurden bisher Aufführungen in Braunschweig (1725, 1733), Hamburg (1725–1729, 1731–1737, Übersetzung: Th. Lediard, musikalische Bearbeitung: J. G. Linike) und möglicherweise in Wien (1731).“ In: *Händel-Handbuch, Thematisch-systematisches Verzeichnis: Bühnenwerke*, Bd. 1, Bernd Baselt (Hg.), Leipzig 1978, S. 225.

³ Robert HAAS: *Die Musik in der Wiener deutschen Stegreifkomödie*, StMw 12 (1925), S. 10: „Vorlage ist Hayms Oper [d. h. des Librettos, Anm. J. P.], die aber sehr frei bearbeitet ist. [...] von Händels Musik scheint noch weniger beibehalten worden zu sein, die Arientexte sind durchwegs neu.“ Zur Versendung der Libretti aus Meiningen an Haas nach Wien mehr bei Maren GOLZ: *Die Wiener Libretti-Sammlung des Herzog Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen*, Meiningen 2008, <http://www.db-thueringen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-15722/libretti-sammlung.pdf> [rev. 5. 7. 2012].

⁴ Otto Erich DEUTSCH: *Händel: a Documentary Biography*, London 1955, S. 280: „Giulio Cesare in Egitto, in Italian but with the text reduced and altered, is performed at the Theatre near the Kärntnertor in Vienna, 1731.“

1704–1726 von W. Dean und J. Merrill Knapp⁵ wie auch in der Arbeit von R. Strohm *Essays on Handel and Italian Opera*⁶ findet man die Hypothese, dass die Musik zu dem in Wien aufgeführten Werk von L. A. Predieri stamme.⁷ Eine in der Anton-Ulrich-Sammlung in Meiningen aufbewahrte Partitur der Wiener Aufführung eines Werkes mit dem Titel *Giulio Cesare in Egitto* führt L. Bennett zum ersten Mal als Händels Werk an;⁸ sonst wurde diese nur von R. Strohm im Jahre 2008 erwähnt.⁹

Der Opernbetrieb am Kärntnertortheater um 1730

Zum Opernbetrieb am „kaiserlich-königlichen privilegierten Theater nächst dem Kärntnerthore“, an dem das Pasticcio *Giulio Cesare in Egitto* aufgeführt wurde, gibt es bis heute nur wenig Arbeiten, obwohl dieses Theater das wichtigste und auch früheste Zentrum des städtischen Opernbetriebes jenseits der Alpen war.¹⁰ Die Aufmerksamkeit hat bis jetzt eher dem reichen Musikleben am Kaiserhof gegolten; eingehendere Kenntnisse gibt es nur zum Schauspiel an diesem Theater, mit dem so wichtige Persönlichkeiten wie Joseph Anton Stranitzky, Heinrich Rademin oder Gottfried Prehauser verbunden waren.

Zunächst die wichtigsten Fakten: Kaiser Joseph I. hatte dem Wiener Magistrat ein Privilegium zur Erbauung eines „steinernen“ Theaters in der Nähe des Kärntnertores erteilt. Der Betrieb wurde von einer Truppe von italienischen Operisten im Jahre 1709 eröffnet; sie haben das Theater jedoch nach zwei Jahren wieder verlassen; das Repertoire wurde in folgenden Jahren vom Autor, Schauspieler und Prinzipal Joseph Anton Stranitzky († 1726) und seiner deutschsprachigen Theatergesellschaft bestimmt. Wahrscheinlich sind hier auch verschiedene am Hof wirkende italienische Künstler aufgetreten, über ihre Tätigkeit außerhalb des Hofes ist jedoch bisher kaum etwas bekannt.¹¹ In den Jahren 1718–1722 war das Theater an Stranitzky und eine italienische Theatergesellschaft mit Ferdinando Danese an der Spitze verpachtet.¹²

Für die musikalischen Produktionen stellte die Übernahme der Pacht durch den Hofsänger Francesco Borosini und den Hoftänzer Joseph Carl Selliers im

⁵ Winton DEAN – Merrill J. KNAPP: *Handel's Operas, 1704–1726*, New York 2009, S. 507.

⁶ Reinhard STROHM: *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge 2008, S. 49.

⁷ Die Uraufführung der Oper *Cesare in Egitto* von L. A. Predieri nach einem Libretto von Bussani fand im Jahre 1728 in Rom statt, siehe Claudio SARTORI: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo 1990–1994, Nr. 5394 (im Folgenden SARTORI). Predieri war später am Wiener Hof tätig.

⁸ Lawrence BENNETT: *A Little-Known Collection of Early Eighteenth-Century Vocal Music at Schloss Elisabethenburg, Meiningen*, *Fontes artis musicae* 48 (2001), S. 250–302.

⁹ Reinhard STROHM: *Argippo in »Germania«*, *Studi Vivaldiani* 8 (2008), S. 113.

¹⁰ Eine neue Zusammenfassung der Kenntnisse bei Herbert SEIFERT: *Barock*, in: *Wien. Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*. [= *Geschichte der Stadt Wien*, VII], Elisabeth Th. Fritz-Hilscher, Helmut Kretschmer (ed), Wien u. a. 2011, S. 208–209.

¹¹ Theophil ANTONICEK: *Die Vollendung des Barock im Zeitalter der höfischen Repräsentation*, in: *Musikgeschichte Oesterreichs*, Bd. 2, Rudolf Flotzinger (Hrsg.), Graz – Wien – Köln 1979, S. 42.

¹² Nach dem Abgang der Theatergesellschaft aus Wien stand der Sohn von Ferdinand Danese, der Tänzer und Choreograph Johann Baptist Danese, in den Diensten des Grafen Johann Adam Questenberg und später des Grafen Franz Anton Rottal. Dazu siehe auch Jana PERUTKOVÁ: *František Antonín Míča ve službách hraběte Questenberga a italská opera v Jaroměřicích* [Franz Anton Mitscha in den Diensten des Grafen Johann Adam von Questenberg und die italienische Oper in Jarmeritz], Praha 2011 (im Folgenden PERUTKOVÁ 2011), vor allem S. 132–134.

Jahre 1728 einen wesentlichen Schritt dar, da sich beide verstärkt dem Opernbetrieb widmen wollten. So hat der Kaiser sein Privilegium dem Kastraten Francesco Ballerini, der dieses seit 1710 besaß, entzogen; nach den bisherigen Kenntnissen hatte sich Ballerini dem Opernbetrieb nicht im gewünschten Maß gewidmet.¹³ Zu seiner Rolle als Organisator des Engagements von am Kaiserhof wirkenden italienischen Sängern am Kärntnertortheater fehlen bis jetzt jegliche Quellen. Darüber hinaus war Ballerini im Jahre 1728 bereits alt und kränklich. Für Borosini und Selliers als Pächter des Kärntnertortheaters hat der Kaiser als Feld ihrer Betätigung bestimmt, „Comödien mit einigen untermischt gesungenen Intermedien, und nichts anders zu präsentieren.“¹⁴ Die beiden neuen Pächter waren jedoch offensichtlich bestrebt, am Kärntnertortheater die italienische Oper aufzuführen, und sie hatten auch Erfolg, obwohl es sich am Anfang wahrscheinlich nur um Pasticci oder Kurzfassungen von Opern (so genannte *intermezzi musicali*, die mit den komischen Intermezzi nicht verwechselt werden dürfen) gehandelt hat; diese ihre Tendenz bedeutete eine gewisse Umgehung der kaiserlichen Vorschrift. Allerdings wurde auch das genannte Pasticcio *Giulio Cesare in Egitto* als „Intermezzo musicale“ bezeichnet. Nach dem heutigen Wissensstand hat das Kärntnertortheater im Jahre 1728 den Opernbetrieb mit gleich drei musik-dramatischen Werken eröffnet: *Bacco trionfante dall'Indie* (Musik: Franz Pircker, Libretto: Michelangelo Boccardi),¹⁵ *Atalanta* (Musik: Anton Phuniak, der Librettist wurde nicht genannt, vielleicht war es ebenfalls Boccardi),¹⁶ und schließlich *Il principe giardiniero* (Musik: Giovanni Porta, Libretto: Michelangelo Boccardi).¹⁷

Eine wichtige Quelle für Kenntnisse über das Repertoire des Kärntnertortheaters und die Künstler, die an diesem auftraten, stellen die Briefe von Georg Adam Hoffmann aus den Jahren 1729–1740 dar.¹⁸ Der Vater des Komponisten der Wiener Klassik Leopold Hoffmann stand als Hofmeister in den Diensten eines namhaften Musikliebhabers und -kenners, des österreichischen Adligen Johann Adam Graf von Questenberg, dessen Herrschaft in Jaroměřice nad Rokytnou / Jarmeritz in Mähren lag. Der Graf hat auf seinem Sitz spätestens ab 1723 bis zu seinem Tod im Jahre 1752 eine große Anzahl an Opern und Oratorien von führenden italieni-

¹³ Franz HADAMOWSKY: *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges* [= Geschichte der Stadt Wien, III], Wien 1994, S. 195. PERUTKOVÁ 2011, S. 34–36, 494–495.

¹⁴ HADAMOWSKY, *Wien. Theatergeschichte* (wie Anm. 13), S. 195. Vgl. auch Eleanore SCHENCK: *Die Anfänge des Wiener Kärntnertortheaters (1710 bis 1748)*, Diss., Wien 1969, S. 125.

¹⁵ *Bacco trionfante dall'Indie. Componimento drammatico, da recitarsi nel teatro cesareoprivilegiato [!] di Vienna, nell'autunno dell'anno MDCCXXVIII*. Der Komponist und Geiger Franz Joseph Carl Pircker war ab 1736 Mitglied der Operngesellschaft der Brüder Angelo und Pietro Mingotti in Graz. R. Haas war der Meinung, dass er bis 1736 in Wien tätig war. Robert HAAS: *Wiener deutsche Parodieopern um 1730*, Zeitschrift für Musikwissenschaft 8 (1925–1926), S. 201–202. Michelangelo Boccardi di Mazzera schrieb gelegentlich Libretti, siehe SARTORI Nr. 289 (Händel), 1629, 4723 (eine von Hasse im Juli 1731 in Dresden für die Fürstin Anna d'Holstein komponierte Serenata), 5826 (Hasses *Cleofide*, 1731), 14808, 17626, 19732. Über das Libretto zu *Bacco trionfante dall'Indie* ausführlich bei Haas, ebenda.

¹⁶ *Atalanta. Componimento drammatico, da recitarsi in Musica nel teatro Caesareo-Privilegiato di Vienna MDCCXXVIII*. Zur Persönlichkeit von Anton Phuniak gibt es bis heute nur sehr wenige und ungenaue Fakten, bekannt ist, dass er am Hof als Musiklehrer gewirkt hat. Im Libretto wird er als „Maestro di Musica delle serenissime Arciduchesse Regnanti“ bezeichnet.

¹⁷ *Il principe giardiniero. Componimento per musica nel Teatro Privilegiato di Vienna*. Der renommierte italienische Komponist Giovanni Porta wirkte in der Zeit der Komposition dieses Werkes in Venedig.

¹⁸ Die Briefe Hoffmanns befinden sich in MZA Brno, Fonds G 436, Kartons 747–748, Inv. Nr. 6133, cca 1500 Folien. In der vorliegenden Studie wird nur auf die einzelnen Daten der Briefe Hoffmanns an Questenberg hingewiesen.

schen und am Wiener Hof wirkenden Komponisten aufführen lassen.¹⁹ Er hatte im Kärntnertortheater eine eigene Loge gemietet und stand mit mehreren der dortigen Künstler (z.B. Heinrich Rademin, Prehauser) im Kontakt. Die engste Verbindung hatte er zu Francesco Borosini; dieses Verhältnis hat das zwischen einem Adeligen und einem Musiker übliche Ausmaß überschritten.²⁰

Es ist offensichtlich, dass gerade dieser bekannte italienische Tenor für den Opernbetrieb am Kärntnertortheater maßgeblich war. Er war als Sänger am Kaiserhof in den Jahren 1712–1731 tätig. Während dieser Jahre hat er allerdings auch in Italien und mit großem Erfolg vor allem in England gesungen. Händel hat ihn in sein Königliches Theater am Haymarket für die Saison 1724/1725 engagiert, an dem Borosini reüssierte. Der Komponist hat für Borosini die Rolle des Bajazet in *Tamerlano* deutlich umgearbeitet, für ihn den Grimoaldo in *Rodelinda* geschrieben, und schließlich auch die Rolle des Sesto für die Neueinstudierung seiner Oper *Giulio Cesare in Egitto* im Jahre 1725 bearbeitet.²¹

Es ist jedoch bis jetzt nicht belegt, dass Borosini jemals am Kärntnertortheater aufgetreten wäre. Er hat sich möglicherweise um die Besorgung des Notenmaterials gekümmert und könnte eventuell auch für die musikalische Einstudierung oder szenische Gestaltung verantwortlich sein. Das Komponieren war für ihn vermutlich nur eine gelegentliche Tätigkeit – eine seiner Kantaten, *Quando miro o stella o fiore*, die sich in Meiningen befindet, zeigt keine markante Erfindungsgabe.²²

Es bietet sich also die Frage an, wer das in Wien aufgeführte Pasticcio *Giulio Cesare in Egitto* zusammengestellt hat oder sich an diesem eventuell auch kompositorisch beteiligt haben könnte. In Betracht zu ziehen wäre vor allem der am Kärntnertortheater um 1730, als das Pasticcio gespielt wurde, wirkende Komponist Francesco Rinaldi. Zu seinem Leben gibt es kaum verlässliche Fakten, die Partituren seiner in Wien aufgeführten Opern befinden sich in Meiningen (Musikgeschichte / Anton-Ulrich-Sammlung).²³ Es handelt sich um die Oper *Eumene* aus dem Jahre 1730 und zwei im Jahre 1732 aufgeführte Werke, *Arminio* und *Il contrasto delle due regine in Persia*.²⁴ Aus der selben Zeit stammen auch die Berichte über Rinaldi in der oben erwähnten an Graf Questenberg adressierten Korrespondenz des Hofmeisters Georg Adam Hoffmann. Zum ersten Mal schreibt dieser seinem Arbeitgeber über Rinaldi am 14. Juni 1730:

¹⁹ Siehe PERUTKOVÁ 2011 (wie Anm. 12).

²⁰ Aus der Hoffmann-Korrespondenz geht hervor, dass Borosini den Grafen sogar bei der Auswahl seines künftigen Schwiegersohnes, nämlich des Bräutigams für die Komtesse Caroline von Questenberg, geholfen hat. Am 12. Mai 1736 schrieb Hoffmann an Questenberg: „Bey gelegenheit dessen er mir in geheimb vertraute, Eure Excellenz zu hinterbringen, welcher gestalten sich ein wällischer Cavaglier resolviret, sich in Teutschland zu verheurathen, diesem aber H. Borosini die freyle Carolina vorgeschlagen hette, und dieses zwar aus einer jederzeit gegen Euer Excellenz hegender grossen veneration, da er glaubte diese mariage zu hoch dero selben consolation zu gedeihen. Dieser Cavaglier solle der letzte von seiner Familie, die familie aber die vornehmste in Wällschland seyn [...]“. Der potentielle Bräutigam war der Prinz Mario Melzi di Torricella, in dessen Diensten kurz auch Ch. W. Gluck gestanden ist.

²¹ Winton DEAN: *Borosini [Borseni], Francesco*, in: *The Grove Book of Opera Singers*, Laura Williams Macy (ed.), New York 2008, S. 54.

²² D-MEIr, Sign. Ed 115f/1.

²³ Wahrscheinlich zum ersten Mal erwähnt bei Christian MÜHLFELD: *Die Meininger Musikbibliothek. Notenschätze der Herzogl. öffentlichen Bibliothek und der Bibliothek der Hofkapelle in Meiningen aus dem 17. und 18. Jahrhundert*, Neue Zeitschrift für Musik 79 (1912), S. 217–221. Weiters auch Robert EITNER: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, Bd. 11, Nachträge und Miscellanea, Graz 1960, S. 95.

²⁴ *Eumene*, D-MEIr, Ed 147p.; *Arminio*, D-MEIr, Ed 147q.; *Il contrasto delle due regine in Persia*, D-MEIr, Ed 147r.

„Die Music von eingangs erwehnter opereta ist wiederumb von so genanten Francesco einem seyn sollenden Neapolitaner.“

Das heißt, dass Rinaldi für das Kärntnertortheater bereits vor diesem Datum komponiert hatte. Weitere Erwähnungen Hoffmanns sind vom September 1730 und Januar 1731, und zwar immer im Zusammenhang mit seiner Autorschaft einer neuen Oper. Nach 1732 wird Rinaldi in den bisher bekannten Quellen nicht mehr erwähnt. Möglich wäre es natürlich auch, dass Francesco Rinaldi kurz nach 1730 einfach zu komponieren aufgehört hat oder gestorben ist.²⁵ Wir führen diese Eventualität nur deswegen an, weil Rinaldi nach den erhaltenen Partituren ein tüchtiger Komponist war; es ist also seltsam, dass nach 1732 keine weitere Fakten zu seinem Leben zur Verfügung stehen.

Es ist nicht ausgeschlossen, dass der Komponist in irgendeiner Beziehung zu dem „Theatral Inspector“ Francesco Rinaldi Cantù († 1720) steht, der in den Diensten des Königs von Spanien Karl III. (des zukünftigen Kaisers Karl VI.) in Barcelona gewesen war; nach Andrea Sommer-Mathis war Rinaldi Cantù im Jahre 1714 nach Neapel geschickt worden.²⁶ Zwei weitere Möglichkeiten zur Identifizierung dieses Komponisten sind zwar unwahrscheinlich, sollen hier aber trotzdem angeführt werden. Die erste hängt mit Leonardo da Rinaldi zusammen, dem Prinzipal einer italienischen Theatergesellschaft, die u.a. während der Hochzeits-Feierlichkeiten von Karl III. und Elisabeth Christina von Braunschweig-Wolfenbüttel in Barcelona im Jahre 1707 aufgetreten war.²⁷ Die zweite Möglichkeit weist zur Bildhauer-Familie Rainaldi hin: eines ihrer Mitglieder, Carlo Rainaldi (1611–1691), hat in Rom gewirkt und war auch kompositorisch tätig.²⁸

Es gibt jedoch noch eine Möglichkeit, und zwar, dass Francesco Rinaldi mit dem Komponisten Rinaldo da [di] Capua identisch ist, dessen erste in der Literatur belegte Oper das in Rom 1737 aufgeführte *dramma per musica* *Ciro riconosciuto* war. Er hat noch weitere Werke dieser Gattung geschrieben, ist jedoch vor allem als Komponist der *Opera buffa* bekannt. Auf die Hypothese, dass Francesco Rinaldi und Rinaldo da Capua eine und dieselbe Person sein könnten, deuten einige Tatsachen hin, obwohl es für beide Komponisten fast keine biographischen Fakten gibt und ihr genaues Geburtsjahr unbekannt ist. Ein wichtiges Zeugnis kann jedoch diese beiden Namen in Zusammenhang bringen. Es stammt von Charles Burney, der über Rinaldo da Capua im Jahre 1771 schrieb:

“[...] an old and excellent Neapolitan composer. He is the natural son of a person of very high rank in that country, and at first only studied music as an accomplishment; but being left by his father with only a small fortune, which

²⁵ Der Name Rinaldi scheint in den Wiener Totenbeschauprotokollen (eingesehen wurde der Zeitraum vom 1. 11. 1730 bis zum 31. 10. 1741) nicht auf.

²⁶ Siehe Andrea SOMMER-MATHIS: *Von Barcelona nach Wien. Die Einrichtung des Musik- und Theaterbetriebes am Wiener Hof durch Kaiser Karl VI.*, in: *Musica conservata*. Günter Brosche zum 60. Geburtstag, Josef Gmeiner et al. (edd.), Tutzing 1999, S. 380.

²⁷ Ebenda, S. 360. Weiters José Rafael CARRERAS Y BULBENA: *Karl von Österreich und Elisabeth von Braunschweig-Wolfenbüttel in Barcelona und Girona*, Barcelona 1902, S. 128. Siehe auch Richard BLETSCHACHER: *Rappresentazione sacra: geistliches Musikdrama am Wiener Kaiserhof*, Wien 1985, S. 28.

²⁸ Ich möchte mich bei R. Strohm für den Gedankenaustausch über diese Hypothese bedanken. Zu Rainaldi siehe Hans Joachim MARX: *Rainaldi, Carlo*, in ²NG, vol. 20, 2001, S. 768.

was soon dissipated, he was forced to make it his profession. He was but seventeen when he composed his first opera at Vienna.”²⁹

Falls wir das Jahr 1729 für den Anfang der Tätigkeit von Francesco Rinaldi in Wien für wahrscheinlich ansehen und die Angabe Burneys, dass Rinaldo di Capua in Wien als Siebzehnjähriger seine erste Oper komponiert hat, damit in Zusammenhang bringen, könnte es sich um einen um das Jahr 1712 geborenen Komponisten handeln. Die musikgeschichtliche Literatur gibt den möglichen Zeitraum, in dem Rinaldo da Capua geboren wurde, zwischen 1705–1710 an, also in die Nähe von dem von uns vermuteten Jahr 1712.³⁰ Burneys Angabe des Alters des Komponisten muss auch nicht genau stimmen. Darüber hinaus schreibt Georg Adam Hoffmann, dass Francesco Rinaldi ein Neapolitaner sein solle. Der Geburtsort von Rinaldo da Capua ist ebenfalls nicht genau bekannt, es werden entweder Capua oder Neapel angeführt.³¹

Sehr interessant ist auch Burneys Notiz über die uneheliche Herkunft von Rinaldo da Capua, wie auch die, dass dessen Vater ein hochstehender Adelige gewesen sein solle. Da Neapel damals zur Habsburger Monarchie gehörte, dürfte dieser Adelige in Wien nicht unbekannt gewesen sein. Dies könnte den Komponisten dazu veranlasst haben, seinen wahren Namen zu ändern. Wir begegnen einer ähnlichen Situation bei dem venezianischen Adeligen Giovanni Domenico (?) Bonlini, der zwischen 1725–1732 in Wien mehrere Libretti (hauptsächlich für Graf Questenberg) geschrieben hat. Bonlini, ein hochverschuldeter Mann, dessen Leben von mehreren Skandalen begleitet war, hat – wahrscheinlich, um seine Familie zu schützen – für seine gedruckten Libretti konsequent das Anagramm Domenico oder Nicodemo Blinoni verwendet.³²

Und schließlich kann als letztes Indiz für die Möglichkeit der Identität von Francesco Rinaldi mit Rinaldo di Capua die folgende Tatsache herangezogen werden: Im Jahre 1738 fand am Teatro Valle in Rom die Uraufführung des *Dramma giocoso* von Rinaldo da Capua *La commedia in commedia* statt. Bereits ein Jahr danach hat Hoffmann an Questenberg aus Wien ein gleichnamiges Libretto, das er als Text einer „Operetta“ bezeichnete, geschickt. Den Begriff „Operetta“ verwendet er ausschließlich für die am Kärntnertortheater gespielten musik-dramatischen Werke. Es bietet sich der Gedanke an, dass die Aufführung dieses Werkes in Wien stattgefunden haben könnte, und zwar kurz nach der Uraufführung in Rom. Das Notenmaterial könnte der Komponist Rinaldo da Capua / Francesco Rinaldi selbst vermittelt haben. Mehr als diese Hypothese kann jedoch bis jetzt nicht angeboten werden. Näheres dürfte eine ausführlichere Stilanalyse der drei Partituren von Francesco Rinaldi und der vor allem am Ende der 30er und am Anfang der 40er Jahre im Genre der *Opera seria* komponierten Werke von Rinaldo da Capua bringen.

Bevor wir uns der Partitur des in Wien aufgeführten Pasticcios *Giulio Cesare* widmen, noch einiges über die Beziehung von G. F. Händel und seines Werkes zu Wien.

²⁹ Zitiert nach Claudio GALLICO: *Rinaldo da Capua*, in ²NG, vol. 21, 2001, S. 425–426.

³⁰ GALLICO, ebenda, führt als sein Geburtsjahr 1705 (mit Fragezeichen) an, R. Krause um 1710. Siehe Ralph KRAUSE: *Rinaldo da Capua*, in: ²MGG, Personenteil, Bd. 14, 2005, Sp. 168.

³¹ KRAUSE, wie oben.

³² Mehr dazu bei PERUTKOVÁ 2011 (wie Anm. 12), S. 128–130, 513, und auch Jana SPÁČILOVÁ: *Libretista prvních jaroměřických oper – Blinoni nebo Bonlini?*, in: *Musicologica Brunensia – SPFFBU*, H 41, 2006 [Brno 2007], S. 171–177.

Die Opern von G. F. Händel und Wien

Keine bis jetzt bekannte Quelle erwähnt, dass Händel je Wien besucht hätte, obwohl dies auf Grund der mit seinen Europa-Reisen zusammenhängenden indirekten Fakten zu vermuten wäre. In diesem Kontext ist auch beachtenswert, dass die Sänger Francesco Borosini und Faustina Bordoni im Jahre 1724 bzw. 1725 eben aus Wien an Händels Londoner Operngesellschaft engagiert worden sind.³³

Die Vermutungen, inwieweit die Opern Händels in der Residenzstadt der Habsburgermonarchie rezipiert waren, beziehen sich vor allem auf die drei Partituren von dessen Oper *Agrippina*, die sich in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek befinden. Alle drei werden in der bereits genannten Publikation *Handel's Operas* ausführlich behandelt; hier seien nur die wichtigsten Fakten angeführt, vor allem im Bezug auf neue Erkenntnisse über den Opernbetrieb am Hof des Grafen Questenberg, die die Händel-Literatur bisher noch nicht berücksichtigen konnte.

Die erste Partitur (Sign. Mus.Hs. 19160) ist eine Schönschrift und stammt aus einer venezianischen Kopisten-Werkstatt. Es sind auch die Sänger der Aufführung des Werkes in Venedig verzeichnet (wahrscheinlich einer der Reprisen, weil in der Titelrolle der Agrippina statt Margherita Durastanti Elena Croce angeführt ist). Von einigen Forschern wird vermutet, dass die Partitur ein Geschenk des Librettisten der Oper – des Kardinals Vincenzo Grimani – an den künftigen Kaiser Karl VI. war. Der Einband der Partitur ist allerdings nicht sehr repräsentativ, er ist ein mit Ölpapier überzogener Karton mit dem sogenannten Kamm-Muster.

Ein Zweifel daran, dass die venezianische Abschrift ein Geschenk für Kaiser hätte sein können, zeigt sich jedoch vor allem im Zusammenhang mit der zweiten der Partituren (Sign. SA.68.B.26. Mus 26). Der Einband ist von der selben Art wie die venezianische Handschrift, nur das Kamm-Muster ist größer. Es handelt sich um eine exakte Abschrift der venezianischen Vorlage, auch was die Verteilung der Notensysteme und Takte betrifft, mit den selben Kopistenfehlern im Text. Diese Abschrift haben zwei Wiener Kopisten angefertigt. In der Partitur befinden sich auch mehrere Eintragungen von einer anderen Hand, die auch das ganze Titelblatt geschrieben hat. Dieser Schreiber hat Namen der Rollen zu den diesbezüglichen Arien ergänzt, er schrieb gelegentliche Angaben zur Instrumentierung, korrigierte den Text und führte auch einige Bemerkungen zur szenischen Aufführung an, die aus dem Libretto übernommen sind. Der Schreiber war jedoch kein Kopist von Beruf, sondern, wie die zahlreiche Schriftproben beweisen, überraschender Weise Graf Questenberg selber. Als ausgezeichnete Musikkenner, Lautenist und Komponist hat der Graf die Partituren in seinem Besitz ziemlich oft mit verschiedenen Eintragungen und Korrekturen versehen.³⁴ Die gegenständliche Partitur stammt also zweifellos aus seinem Besitz.³⁵ Dies bezeugt auch noch eine andere

³³ Dazu Reinhard STROHM: *Händels Opern im europäischen Zusammenhang*, in: *Das Händel-Handbuch*, Hg. von Hans Joachim Marx, *Händels Opern* (Das Händel-Handbuch 2), Teilbd. 1, ed. Arnold Jacobs-hagen, Panja Mücke, Laaber 2009, S. 1–14.

³⁴ Von den bis jetzt 42 identifizierten Partituren aus dem Besitz Questenbergs befinden sich in 28 handschriftliche Eintragungen des Grafen. Dazu PERUTKOVÁ 2011 (wie Anm. 12), S. 390–393, 550–554.

³⁵ Sie ist nicht die einzige in Venedig in diesem Jahrzehnt uraufgeführte Oper, die zur Musiksammlung Questenbergs gehört hat. Im Jahre 1705 fand am Teatro S. Cassiano die Uraufführung der Oper *L'Antioco*

Hand, von der lediglich die Angaben zu den *Personaggi* geschrieben waren; es handelt sich dabei um die Handschrift des Kapellmeisters bei Graf Questenberg, Franz Anton Mitscha (František Antonín Míča). Der selbe Kopist, der den 1. und den 3. Akt der Oper abgeschrieben hat, hat für Questenberg auch den 1. Akt der Partitur zur Oper *Tigrane rè d'Armenia* von Antonio Maria Bononcini kopiert, die im Jahre 1710 in Wien uraufgeführt wurde. Nach den charakteristischen Merkmalen der Handschrift handelte es sich wahrscheinlich um einen Kopisten aus Wien, seine Kopie gleicht jedoch – soviel ich weiß – keiner Handschrift der vom Hof beschäftigten Schreiber. Der Handschrift des anderen Schreibers, der den 2. Akt der Oper *Agrippina* abgeschrieben hat, begegnen wir in den Wiener Partituren um das Jahr 1710 häufiger. Er hat für Questenberg auch den 2. und den 3. Akt der Partitur der bereits genannten Oper Antonio Maria Bononcinis *Tigrane rè d'Armenia* und einen Teil von *Gli affetti più grandi, vinti dal più giusto* von Giovanni Bononcini abgeschrieben.³⁶

Die dritte Partitur von Händels *Agrippina*, bzw. eine Ariensammlung aus dieser Oper, befindet sich ebenfalls in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (Sign. Mus.Hs. 17735). Sie ist in braunes Leder ohne Ausschmückung gebunden, das Titelblatt fehlt. Auf der ersten Seite steht über den Noten lediglich die Bezeichnung *Canzone di Giorgio Hendl Hamburgese detto il Sassone*. Die Partitur wurde von einem einzigen Kopisten abgeschrieben, die Handschrift zeigt venezianische Provenienz; höchstwahrscheinlich handelt es sich um den selben Kopisten wie in der Partitur unter der Sign. Mus.Hs. 19160. Es fehlen die Rezitative, Ariosi und Chöre, die Arien sind in anderer Reihenfolge als im Libretto geordnet, einige fehlen.

Wahrscheinlich im Bezug darauf, dass die zweite der genannten Partituren – nennen wir sie für diesen Fall „Wiener Abschrift“ – eine Reihe von Anmerkungen zur Aufführung beinhaltet, meinen mehrere Musikwissenschaftler, dass die Oper *Agrippina* bereits 1709, also im Jahre ihrer Uraufführung, oder im Jahre 1719 auch am Wiener Hof aufgeführt worden ist. Einige Autoren bezeichnen die Wiener Aufführung von *Agrippina* als Pasticcio, als dessen Komponisten sie A. S. Fiorè, A. Caldara oder sogar J. J. Fux nennen.³⁷ Es ist jedoch nicht klar, von welchen Indizien sie ihre Vermutungen herleiten, da sie keine konkrete Quelle angeben. Die Namen von A. S. Fiorè und A. Caldara erscheinen gemeinsam nur auf zwei Musikalien, die beide aber mit Händel nichts zu tun haben.³⁸ Falls *Agrippina* tatsächlich

von Francesco Gasparini statt. Die Partitur aus dem Besitz von Questenberg mit den Eintragungen von dessen Kapellmeister Franz Anton Mitscha befindet sich in A-Wn, SA.68.B.22. Mus 26.

³⁶ Das Werk wurde in Wien im Jahre 1701 uraufgeführt, die Partitur liegt in A-Wgm, sign. IV 27697 (Q 1221) mit den handschriftlichen Eintragungen und Korrekturen von Graf Questenberg. Die Oper *Tigrane rè d'Armenia* befindet sich in A-Wgm, IV 27695 (Q 1201), Questenberg hat am Vorsatzblatt eigenhändig die Stimmfächer der einzelnen Rollen notiert.

³⁷ DEAN – KNAPP, *Handel's Operas, 1704–1726* (wie Anm. 5), S. 130. Thomas Schipperges führt eine Aufführung im Jahre 1719 in Wien an (mit Ergänzungen von Caldara und Fiorè), M. DELLABORRA (Artikel Fiorè, ²MGG, Personenteil, Bd. 6, Sp. 1221) bezweifelt die Autorschaft Fiorès an einer 1709 am Wiener Hof aufgeführten *Agrippina*, ebenso S. HANSELL (Artikel Fiorè, *NGroveD*, 2001, Bd. 8, S. 883), der eine Mitautorschaft Händels und Caldaras annimmt. Siehe Thomas SCHIPPERGES: *Agrippina*, in: *Das Händel-Handbuch*, Hg. von Hans Joachim Marx, *Händels Opern (Das Händel-Handbuch 2)*, Teilbd. 2, ed. Arnold Jacobshagen, Panja Mücke, Laaber 2009, S. 42, 51 (Anm. 8). A. HICKS schreibt im Artikel *Agrippina* in *The New Grove Dictionary of Operas* (ed. Macy, Laura Williams), Bd. 1, London 1992, S. 38, von Ergänzungen der Musik durch J. J. Fux.

³⁸ Die erste, die Oper *Atenaide*, befindet sich in A-Wn; die beiden genannten Komponisten haben je einen Akt komponiert (der dritte Akt stammt von F. Gasparini). Bei der Oper *Pirro* erscheint als Komponist außer A. S. Fiorè und A. Caldara auch Clemente Monari (D-SHs).

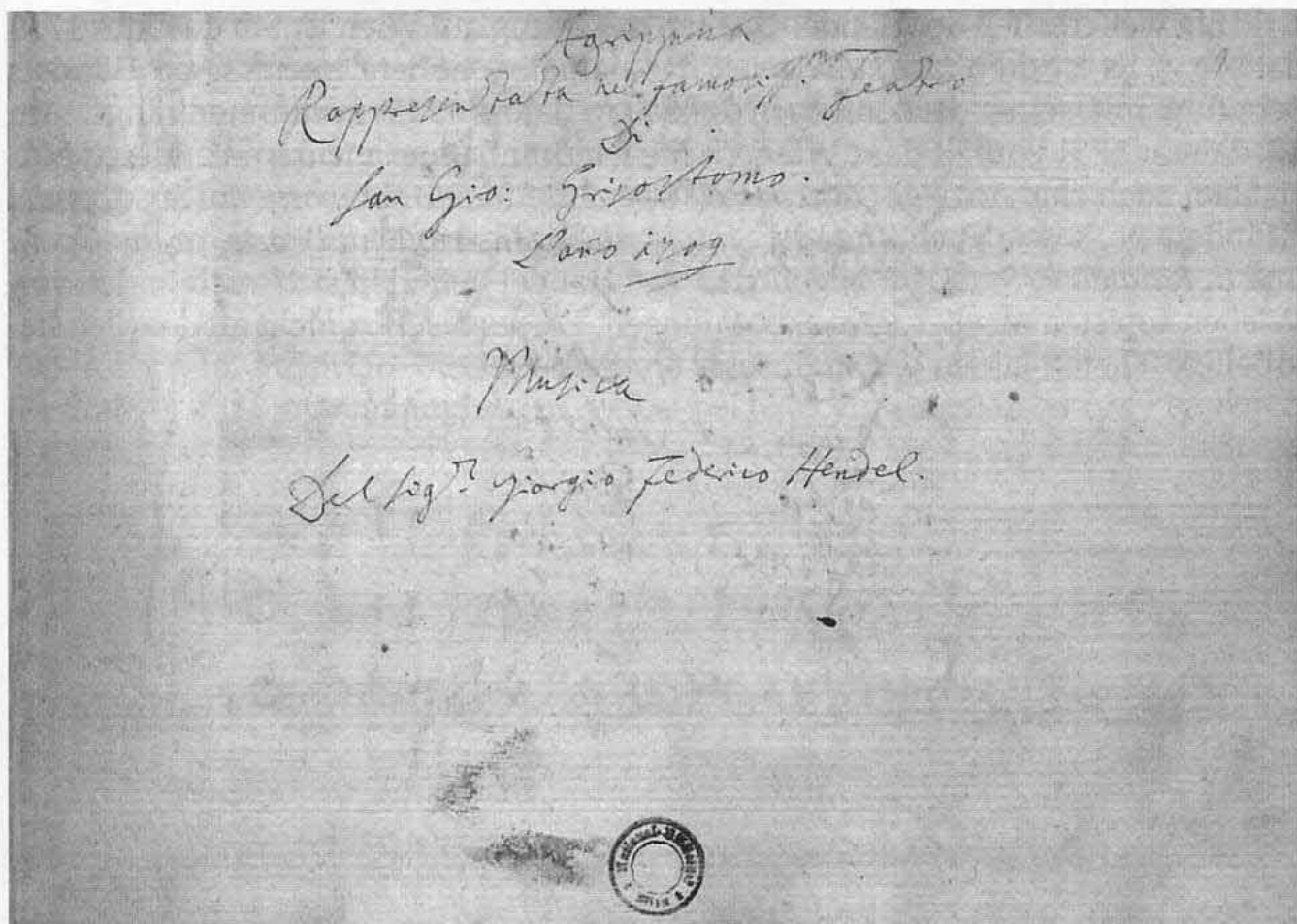


Abb. 1 *Agrippina* (Wiener Abschrift) – von Johann Adam Graf von Questenberg geschriebenes Titelblatt

am Wiener Hof aufgeführt worden sein sollte, müsste die Partitur wahrscheinlich im charakteristischen braunen Leder gebunden und mit Gold und dem österreichischen Doppeladler verziert gewesen sein. In einem Katalog von bei Hof aufgeführten Opern findet sich über eine Aufführung von *Agrippina* im Jahre 1719 keine Erwähnung.³⁹ Wir haben bereits festgestellt, dass die Anmerkungen zur Aufführung in der „Wiener Abschrift“ von Graf Questenberg stammen; man kann also eher an eine auf seine Initiative hin stattgefundene Aufführung denken, sei es in seinem Wiener Palais (Wien 1., Johannesgasse), oder später in seinem Schloss in Jarmeritz in Mähren. Eine andere Quelle, die die Questenbergsche Aufführung eindeutig beweisen würde, gibt es leider nicht, doch zeigt sich diese Möglichkeit aus oben genannten Gründen als relevant. Dies ist auch deshalb interessant, weil außer in Braunschweig und Hamburg die Opern Händels nach dem Abgang des Komponisten nach England bis auf Ausnahmen (Neapel) am Kontinent nicht gespielt worden sind.⁴⁰

³⁹ *Catalogo delle Compositioni Musicali. Continente Oratori Sacri, Componimenti da Camera, Serenate, et Opere. Composte, e rappresentate sotto il Gloriosissimo Governo della S.a. Ces:a e Real Catt:ca M:sta di Carlo VI. Imperadore de Romani sempre Augusto dall A:o 1712. Con un Appendice in fine d'alcune Compositioni rappresentate in Tempo, che regnarono gl'Aug:mi Imp:ri Leopoldo, e Giuseppe I:mo di sempre gloriosa Memoria: consistente di Sepolcri, Oratori Sacri, Componimenti da Camera ed Opere. Compresovi le altre simili Composizioni Musicali dedicate humilissimamente alla stessa Ces:a e Real Cattolica Maesta di Carlo VI. Da diversi Autori, A-Wn, Mus.Hs. 2452.*

⁴⁰ Zu Aufführungen von Händels Werken in Prag siehe folgende Arbeiten: Jana SPÁČILOVÁ: *Händel v barokní Praze. Dosud neznámé doklady provozování Händelovy hudby v chrámu pražských křižovníků s čer-*

Ein weiterer Teil der Händel-Quellen mit Bezug auf Wien ist um das Jahr 1730 datierbar. Es ist die Frage, inwieweit das damalige höhere Interesse an Händels Schaffen mit seiner italienischen Reise im Jahre 1729 zusammenhängt. Am 17. Januar 1731 enthält das „Wienerische Diarium“ unter mehreren anderen Musikalien auch eine Anzeige für *Arie dell Opera di Rinaldo composta dal Sig. Ibendel [Händel] &c*, sowie auch *Thae [!] Simphoniiis or Instrumental Parts, in the Opera Coll d. Rinaldo 2. Stuck*.⁴¹ Einige Arien von Händel befinden sich auch in den von Wiener Kopisten angefertigten Sammlungen. Dieses bis jetzt nicht ausführlich bearbeitete Thema lassen wir in unserer Studie beiseite.⁴²



Abb. 2 *Admeto* – Titelblatt der Partitur von Wiener Provenienz

venou hvězdou v první polovině 18. století [Händel in Prag zur Zeit des Barock. Bisher unbekanntes Beleg zu Aufführungen der Musik von Händel in der Kirche der Kreuzherren mit dem roten Stern in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts], in: *Musicologica Brunensia*, H 38–40 [2003–2005], Brno 2006, S. 237–244; Jana SPÁČILOVÁ – Ondřej MACEK: *Nová zjištění k latinské karnevalové opeře „Facetum musicum“ / „Musicalisches Kurtzweil-Spiel“ (Osek 1738)* [Neue Erkenntnisse zur lateinischen Karnevalsoper „Facetum musicum“ / „Musicalisches Kurtzweil-Spiel“ (Osegg 1738)], *Hudební věda* 48 (2011), Nr. 2–3, S. 143–160; Milada JONÁŠOVÁ: *Italské operní árie v repertoáru kůru katedrály sv. Víta v Praze. Sehlingova éra 1737–1756* [Italienische Opernarien im Repertoire des Kirchenchores im St. Veits-Dom in Prag. Die Ära Sehling 1737–1756], *Hudební věda* 38 (2001), Nr. 3–4, S. 263–301.

⁴¹ Diese Angaben aus dem „Wienerischen Diarium“ auch bei Hannelore GERICKE: *Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778*, Graz – Köln 1960, S. 101.

⁴² Die Partitur einer solchen Ariensammlung befindet sich in A-Wn, Sign. Mus.Hs.17568; ein Wiener Hofkopist hat sie nach 1735 gefertigt. Sie beinhaltet die Kantate *Lurilla* [sic! = Eurilla] e *Tirsi* von R. Broschi und Arien u.a. von Broschi, Hasse und Porpora; von Händel findet sich hier die Arie *Nel pugnare col mostro infido* aus *Arianna in Creta* (1734, HWV 32).

Aus der Zeit um 1730 stammt wahrscheinlich auch eine bisher noch nicht untersuchte Händel-Quelle, nämlich eine von einem Wiener Kopisten gefertigte Abschrift der Oper *Admeto*, die sich heute in Meiningen befindet.⁴³ Die Partitur hat das Format 240 × 320 mm und umfasst 168 Folien. Ihr Titelblatt lautet: *Admetus | an | Opera | Compos'd by M^r. Handel*. Die Kopistenhand in dieser Partitur ist identisch mit jener des Pasticcios *Giulio Cesare in Egitto*; diese Abschrift wird im Folgenden noch behandelt werden. Die Handschrift bestätigt die Wiener Provenienz dieser Abschrift, und es ist für unser Thema interessant, dass drei Arien aus dieser Oper auch im Pasticcio *Giulio Cesare* zu finden sind. Die Partitur enthält keine Rezitative, nur Sinfonien und Arien, wobei bei jeder Arie die Sänger der Premierenbesetzung verzeichnet sind. Man findet hier die Arien *Io son qual fenice* und *Spera, si, mio caro bene*, durch die Händel die ursprünglichen Arien der Uraufführung (am 31. 1. 1727) für die Benefizvorstellung von Faustina Bordoni im März 1727 ersetzt hatte.

Und schließlich gibt es eine mit dem Jahr 1731 datierte Quelle, die zum Thema dieser Studie wurde, und mit der sich der folgende Text beschäftigen wird – das Pasticcio *Giulio Cesare in Egitto*.

Giulio Cesare in Egitto in Wien im Jahre 1731

Pasticci waren im 18. Jahrhundert ein üblicher Bestandteil des Opernbetriebes. Auch Händel selber hat aus eigenen Kompositionen einige Pasticci geschaffen.⁴⁴ Sonst hat er für diesen Zweck Arien von Vinci, Hasse und Leo bevorzugt.⁴⁵

In unserem Wiener Pasticcio wurden Arien aus Händels Opern *Giulio Cesare in Egitto*, HWV 17 (1724), *Rodelinda*, *Regina de' Longobardi* HWV 19 (1725) und *Admeto, rè di Tessaglia* HWV 22 (1727) verwendet, weiters enthält es eine Arie, vermutlich aus *Adelaide* von Nicola Porpora, und fünf bis jetzt nicht identifizierte Arien.

Giulio Cesare und *Admeto* waren die meistgespielten Opern Händels zu seinen Lebzeiten und gehören bis heute zu seinen erfolgreichsten Opernwerken überhaupt. Bei den Uraufführungen aller drei genannten Opern haben die Hauptrollen der Kastrat Francesco Bernardi, genannt Senesino, und Francesca Cuzzoni gesungen, also zwei der besten Sänger der damaligen Zeit. In weiteren Rollen in *Giulio Cesare* erschienen Anastasia Robinson (Cornelia), Margherita Durastanti (Sesto) und Gaetano Berenstadt (Tolomeo); Giuseppe Maria Boschi sang den Achille in *Giulio Cesare*, Garibaldo in *Rodelinda* und Ercole in *Admeto*, Giuseppe Bigonzi war in *Giulio Cesare* der Nireno und John Lagarde der Curio, Anna Vincenza Dotti sang die Eduige in *Rodelinda* und den Orindo in *Admeto*, weitere Sänger waren Andrea Pacini (Unulfo in *Rodelinda*), Francesco Borosini (Grimoaldo in *Rodelinda*), Faustina Bordoni (Alceste in *Admeto*), Antonio Baldi (Trasimede in *Admeto*) und Giovanni Battista Palmerini (Meraspe in *Admeto*).

⁴³ D-MEIr, Ed 129m.

⁴⁴ *Oreste* HWV A¹¹, *Alessandro Severo* A¹³ und *Giove in Argo* HWV A¹⁴.

⁴⁵ Zu diesem Thema aktuell eine Zusammenfassung bei Reinhard STROHM: *Händels Pasticci*, in: Das Händel-Handbuch, Hg. von Hans Joachim Marx, Händels Opern (Das Händel-Handbuch 2), Teilbd. 2, ed. Arnold Jacobshagen, Panja Mücke, Laaber 2009, S. 351–358.

Alle drei Opern wurden nach ihren Uraufführungen in London stets in der folgenden Saison wieder gespielt, mit größeren oder kleineren Änderungen, die meistens durch den Wechsel in der Besetzung bedingt waren. Kurz nach den Uraufführungen, d.h. noch vor 1731, wurden alle drei in Braunschweig und Hamburg (mit verschiedenen Änderungen) gespielt. *Giulio Cesare* wurde wahrscheinlich noch im Jahre der Uraufführung auch in Paris aufgeführt, und zwar bei einem Privatkonzert im Palais des Financiers und Kunstpatrons Pierre Crozat.⁴⁶

Das Libretto

Das gedruckte Libretto zur Wiener Aufführung des Pasticcios *Giulio Cesare in Egitto* war früher Bestandteil der Anton-Ulrich-Sammlung in Meiningen, das Exemplar gilt jedoch heute als verschollen.⁴⁷ Bis vor kurzer Zeit wurde es für ein Unikat gehalten, Sartori führt kein weiteres Exemplar an. Es ist uns jedoch gelungen, noch zwei weitere Exemplare zu finden: Das eine befindet sich in der The Harold Jantz Collection, Duke University, Nord Carolina,⁴⁸ das andere in der Bibliothèque National in Paris (F-Pn) unter der Signatur 16° Yd pièce 43. Für den Zweck dieser Studie hat das Pariser Exemplar gedient.⁴⁹

Das Libretto hat 26 Seiten, das Titelblatt lautet:

GIULIO CESARE | IN EGITTO | INTERMEZZO | MUSICALE | DA RECITARSI |
NEL | TEATRO | PRIVILEGGIATO | Da Sua Maestà Cesarea, e | Cattolica | IN
VIENNA, | L'ANNO MDCCXXXI. | ATTORI. | GIULIO CESARE, Imperadore
de' Romani, | CLEOPATRA, Sorella di | TOLOMEO, Rè d'Egitto. | CORNELIA, Vedoua
di Pompejo. | SESTO, suo figlio. | Con nuove Mutazioni di Scene e di Balli. | VIENNA
D'AUSTRIA, | Appresso Andrea Heyinger Stampatore di questa | Università.

Weder der Komponist noch der Librettist sind genannt. Wie man sieht, macht das Titelblatt auf die neuen Bühnendekorationen und Ballette aufmerksam, deren Urheber sind jedoch ebenfalls nicht verzeichnet. Im Libretto fehlt die übliche Unterteilung in Szenen, die einzelnen Akte sind nur mit einem Sternchen getrennt.

Die szenischen Verwandlungen (Mutazioni) werden nicht wie üblich am Anfang des Librettos aufgezählt, sondern befinden sich direkt im Text.

1. Akt: Campagne con Piramidi diroccate, e Ponte sopra il Nilo, per Cui passa Cesare coll'armi Romane.
Piazza nel Campo di Cesare col urna in mezzo, in cui sono le Ceneri di Pompeo sopra un'alto Cumulo de Trofei.
2. Akt: Parco Reale di notte con collina in prospetto.
3. Akt: Porto d'Alesandria.
Sala Regia con Trono, e Tavolino.

⁴⁶ DEAN – KNAPP, *Handel's Operas, 1704–1726* (wie Anm. 5), S. 501. A. Romagnoli führt in ihrer Studie über diese Oper keine Aufführung in Frankreich an (Angela ROMAGNOLI: *Giulio Cesare in Egitto* HWV 17, in: *Das Händel-Handbuch*, Hg. von Hans Joachim Marx, *Händels Opern, Das Händel-Handbuch 2, Teilbd. 2*, ed. Arnold Jacobshagen, Panja Mücke, Laaber 2009, S. 130–138).

⁴⁷ Meiningen Litt.V.o.304 (Di/II, 3C 98). Über die Wiener Libretti in Meiningen siehe GOLTZ, *Die Wiener Libretti-Sammlung...* (wie Anm. 3).

⁴⁸ OCLC Number: 755907012.

⁴⁹ Für die Besorgung der Kopie bedanke ich mich bei Jana Franková.

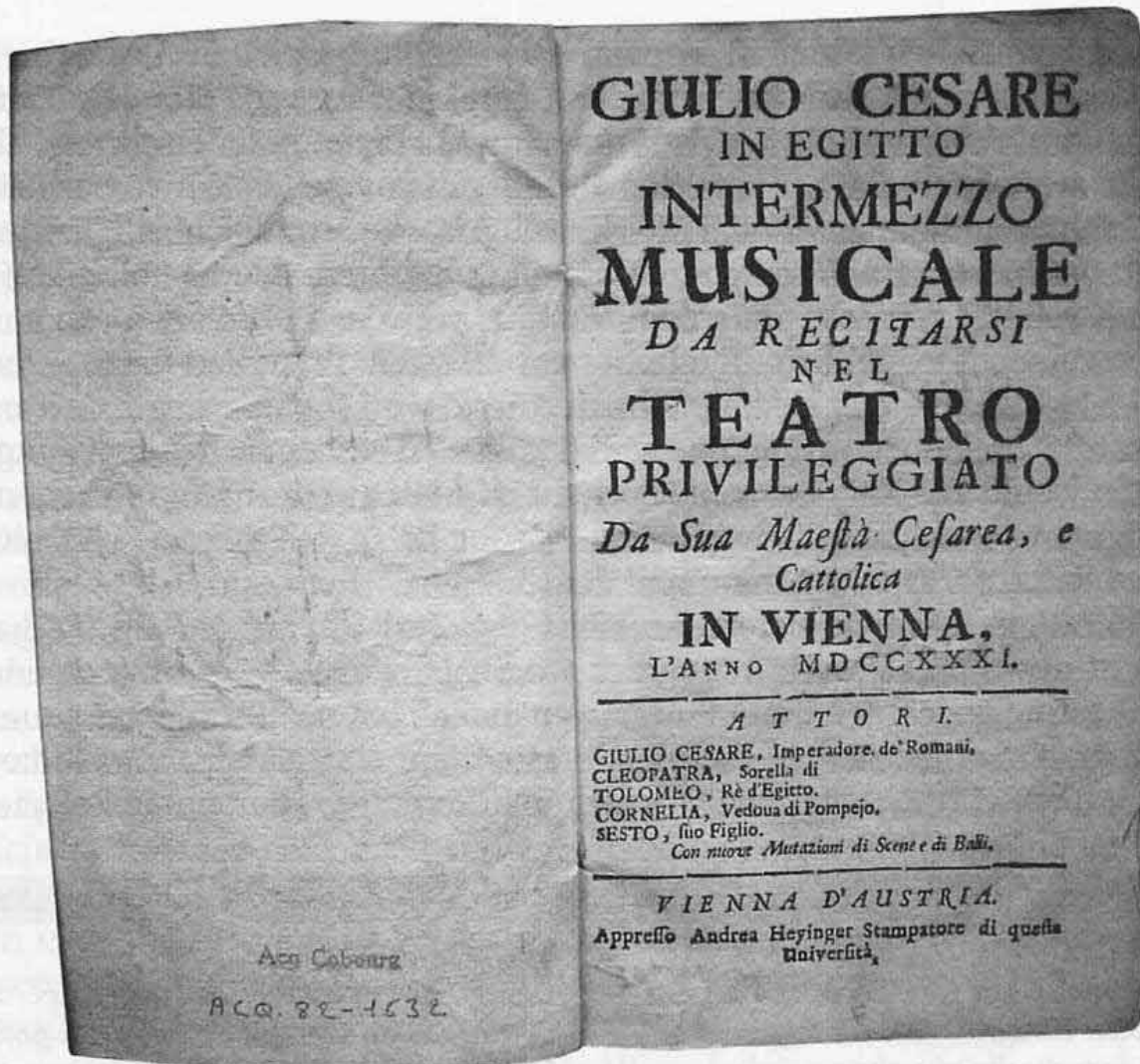


Abb. 3 *Giulio Cesare in Egitto* – Titelblatt des Librettos

Im 1. und 3. Akt erfolgen zwei Verwandlungen, im 2. Akt nur eine, wobei im italienischen *dramma per musica* in jedem Akt zwei bis drei (manchmal auch vier) Verwandlungen pro Akt üblich waren. Die dekorativste und anspruchsvollste Szene im Bezug auf die technische Seite der Ausstattung war wahrscheinlich das 1. Bild – eine Landschaft mit halb verfallenen Pyramiden und einer Brücke über den Nil. Das 2. Bild war eine Variation auf eine standardisierte Dekoration – ein Militärlager. Auch das folgende Bild war ein übliches – ein Park (oder ein Garten), der in diesem Falle besonders wirken musste, weil die Szene in der Nacht gespielt wurde. Eine übliche Dekoration waren auch der Hafen, in diesem Falle jener der Stadt Alexandria, und auch ein Saal im königlichen Palast mit einem Thron und einem Tisch als reale Dekorationen.⁵⁰

Plutarchs Geschichte über den römischen Imperator Gaius Julius Caesar hat Nicola Francesco Haym († 1729) nach einem Text G. F. Bussanis aus dem Jahre 1677 für Händel bearbeitet.⁵¹ Das Libretto zu dem in Wien aufgeführten *Pasticcio* ging aus Hayms Text hervor, doch wurde dieser wesentlich gekürzt und geändert. Das Thema ist der Feldzug Caesars in Ägypten und seine Liebschaft mit der zu-

⁵⁰ Zur Szenographie der Barockoperen siehe Jana SPÁČILOVÁ: *Libretto as a Source of Baroque Scenography in the Czech Lands*, in: *Czech Stage Art and Stage Design, Special Issue of Theatralia / Yorick, Brno 2011, Nr. 1, S. 82–97.*

⁵¹ DEAN – KNAPP, *Handel's Operas, 1704–1726* (wie Anm. 5), S. 486ff.

künftigen ägyptischen Königin Kleopatra. Die Handlung spielt in Alexandrien und entwickelt sich wie in der ursprünglichen Londoner Fassung Händels. Der Ausgangspunkt ist der grausame Tod des Pompeius, vor dem Caesar erschrickt, obwohl Pompeius früher sein Gegner war. Gemeinsam mit Pompeius' Witwe Cornelia und ihrem Sohn Sesto kündigt er dem Mörder seine Rache an. Gleichzeitig herrscht in Ägypten der Machtkampf zwischen Kleopatra und ihrem Bruder Tolomeo (Ptolemaios). Kleopatra versucht unter dem Namen Lydia das Herz Caesars zu erobern. Tolomeo versucht vergeblich, den Imperator zu töten. Er kerkert seine Schwester Kleopatra ein, doch Caesar bekämpft ihn und Sesto wird Tolomeo töten. Caesar krönt Kleopatra zur Königin, und am Ende wird der Frieden besungen, der jetzt in Ägypten herrschen werde. Die Zahl der acht Personen ist im Pasticcio auf fünf reduziert. Drei Nebenfiguren der ursprünglichen Händel-Fassung fallen im Pasticcio aus (Tolomeos Berater Achilla, der Diener Nireno und der römische Tribun Curio).

Als Vorlage hat, wie bereits erwähnt, der Text Hayms gedient. Es handelt sich nicht nur um eine Verkürzung des Originals, was sich als übliche und einfachste Lösung angeboten hätte.⁵² An vielen Stellen hat der Textdichter neue Verse geschaffen, einige Textstellen sind paraphrasiert, nur einige Male wurden die Verse der Rezitative wörtlich oder fast wörtlich übernommen. Hier einige Beispiele:

Originalfassung – Haym [Akt / Szene]	Pasticcio [Akt / wahrscheinliche Szene]
Cornelia [I/2]: <i>Signor, Roma è già tua. Teco han gli dei Oggi diviso il regno, ed è lor legge Che del grand'orbe al pondo Giove regoli il ciel, Cesare il mondo.</i>	Cornelia [I/1]: <i>Cesare, Roma è tua: Teco ann'i dei Ormai diviso il regno, e del gran pondo Giove sostiene il Ciel, Cesare in mondo</i>
Achilla [I/3]: <i>La reggia Tolomeo t'offre in albergo, Eccelso eroe, per tuo riposo, e in dono Quanto può donare un tributario trono.</i>	Tolomeo [I/2]: <i>A te, cui serve la gran Roma, e'l mondo, S'inchina il rè d'Egitto: offre la reggia Per tuo riposo, e in dono, Quanto può darti, un tributario trono.</i>
Cesare: <i>Ciò che di Tolomeo Offre l'alma regal, Cesare aggrada.</i>	Cesare: <i>Ciò che di Tolomeo Gl'offre l'alma regal, Cesare accetta.</i>
Cornelia [I/10]: <i>Ingrato, a quel Pompeo, che al tuo gran padre Il diadema reale Stabilì sulla chioma, Tu recidesti il capo in faccia a Roma!</i>	Cornelia [I/3]: <i>Ingrato! a quel Pompeo, ch'al tuo gran padre Il diadema reale Stabilì sulla chioma, Tu recidesti il capo in faccia a Roma?</i>
Sesto: <i>Empio, ti sfido a singolar certame; Veder farò con generosa destra Aperto a questo regno Che non sei Tolomeo, che se' un indegno.</i>	Sesto: <i>Empio! ti sfido a singolar certame E sosterò mostrando e tutto il regno Che del nome di rè tu solti indegno.</i>

⁵² Für seine Hilfe mit dem Italienischen des Librettos gebührt Ondřej Macek mein großer Dank.

Fast genau wurde die Szene übernommen, in der sich Kleopatra zu erkennen gibt (im Original II/8), ferner Rezitativ und Arie Caesars (die ganze Szene III/4 in der identischen Reihenfolge), vier Verse von dessen Rezitativs aus I/2, und schließlich drei Verse Kleopatras aus III/10. Weitere Übereinstimmungen zwischen den beiden Libretti wurden nicht gefunden, die Zahl der übernommenen Verse ist also ziemlich gering. Aus diesem Grund wurde auch das ursprüngliche Libretto Giacomo Francesco Bussanis ausführlich untersucht, das für Haym als Vorlage gedient hat und bereits 1728 für Rom von Luca Antonio Predieri vertont wurde, also noch vor dessen Abgang nach Wien. Die Vermutung, dass der Text von Bussani ein Bindeglied zwischen der Oper Händels und dem Pasticcio darstellen würde, kann also mit Sicherheit ausgeschlossen werden.⁵³

Die fünf aus Händels *Giulio Cesare* übernommenen Arien wurden atypisch verwendet – sie befinden sich im Pasticcio meistens an einer anderen Stelle als im Original (siehe die Tafel im folgenden Absatz). In einem Fall wird die diesbezügliche Arie von einer anderen Person gesungen (die Arie des Achilla, dessen Person im Pasticcio nicht vertreten ist, wird von Tolomeo gesungen, obwohl die Autoren des Pasticcios unter mehreren Arien Tolomeos hätten wählen können). Einige Szenen sind aufgrund der Kürzungen völlig ausgelassen. Außer die Szenen der nicht vertretenen Personen hat die Auslassung z. B. auch jene auf dem Parnass am Beginn des 2. Aktes der Oper Händels betroffen.

In einzelnen Arien des Pasticcios finden sich im Text einige kleine Abweichungen vom Original. So z.B. in der Arie Nr. 3 *L'empio, sleale, indegno* befinden sich anstatt des originalen Textes von Haym, „[...] il regno e disturbar [...]“ die Worte „[...] il regno e intorbidar [...]“, das Wort „fede“ wurde durch „pace“ ersetzt. In der Arie Nr. 6 *Venere bella* wurde der Mittelteil geändert:

Original-Fassung – Haym	Pasticcio
<i>Tu ben prevedi</i>	<i>Giacchè fecesti</i>
<i>Che'l mio sembante</i>	<i>Che il mio sembante</i>
<i>Dée far amante</i>	<i>Rendesse amante</i>
<i>D'un regio cor.</i>	<i>Quel regio cor.</i>

In der Arie Nr. 9 *Ahi perchè giusto ciel* lautet der Text ab dem zweiten Vers:

„Vieni ò morte, vieni oh Dio!
Col mio pianto amaro, e rio
L'ombra cara appagherò.“

Die Originalfassung lautet:

„Vieni, figlio, vieni, oh Dio!
Col tuo pianto e con il mio
L'ombra cara appagherò.“

⁵³ Zu diesem Zweck diene die Kopie des Librettos aus I-Bc, Collocazione: Lo.4436, ID: 20218: Predieri Luca Antonio [- Bussani, Giacomo Francesco] *Cesare in Egitto. Dramma da rappresentarsi in Roma nella sala de' signori Capranica il carnevale dell'anno 1728 [...] In Firenze, per Michele Nestenus, s. d. (1728).* Ich bedanke mich bei Alberto Vitolo vom Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna.

Ganze Verse sind in der Arie Nr. 11 *Dà tempeste il legno infranto* geändert worden. In der Arie Nr. 12 *Aure deh! per pietà* wurde im Mittelteil statt des Wortes „infortunate“ das Synonym „sventurate“ verwendet. In der Arie Nr. 14 *E che ci posso far* lautet der dritte Vers „Invano tu speri“ anstatt des ursprünglichen „Tu piangi, tu peni“; in dieser Arie sind auch einige andere Worte geändert worden. Die Arie *Và tacito, ed ascoso* wird noch im Folgenden ausführlicher besprochen werden.

Im Libretto zum Pasticcio sind mehrere Druckfehler zu finden. Als den größten kann man die Auslassung einiger Verse bezeichnen, und zwar an drei Stellen, wie der Vergleich mit der erhaltenen Partitur ergibt. Alle Druckfehler überschreiten jedoch nicht das übliche in solchen Drucken vorkommende Ausmaß.

Der Textdichter des in Wien gespielten Pasticcios ist unbekannt. Es ist nicht ausgeschlossen, dass er einer der bereits erwähnten Librettisten war; beide waren zufälligerweise italienische Aristokraten von nicht gerade gutem Ruf. Erste, der aus Turin stammende Michelangelo Boccardi di Mazzera, „ein zweifelhafter Glücksritter“,⁵⁴ ist als Librettist von zwei am Kärntnertortheater im Jahre 1728 aufgeführten Opern bekannt. Das „falsche“ Libretto zu Händels *Adelaide*, in dem er sich als sein Urheber bezeichnete, war nur ein Versuch, sich die Gunst des bayrischen Kurfürsten Karl Albrecht zu erlangen. Händel hat jedoch keine Oper mit einem solchen Titel komponiert; lediglich seiner Oper *Lotario* hat das Libretto von A. Salvis *Adelaide* als Vorlage gedient.⁵⁵ Im Jahre 1731 – also dem Jahre der Uraufführung von *Giulio Cesare* in Wien – hat sich Boccardi allerdings in Dresden aufgehalten, wo er an zwei Werken mit Johann Adolf Hasse zusammenarbeitete. Der zweite mögliche Librettist des Pasticcios ist Giovanni Domenico Bonlini, der im Jahre 1731 zufälligerweise ebenfalls nach Dresden abgereist ist, um sich dort einer Operation zu unterziehen; bis seiner Abreise im Oktober 1731 ist er jedoch belegbar in Wien gewesen.⁵⁶

Die Partitur

Die in der Anton-Ulrich-Sammlung erhaltene Partitur zum Pasticcio umfasst 142 Folien im Format von 235 × 315 mm. Im Unterschied zum Libretto ist sie in Akte unterteilt, die einzelnen Szenen sind jedoch auch hier nicht bezeichnet. Als Komponist wird, wie bereits erwähnt, „Hendl“ genannt. Die ganze Partitur ist eine Abschrift durch einen einzigen Schreiber, dessen Handschrift in Wiener Partituren häufig zu finden ist, vor allem dann in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts. Er hat eindeutig auch Kopien für das Kärntnertortheater gefertigt, seine Handschrift findet man im Pasticcio *Medea riconosciuta* (Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek), das im Jahre 1736 für den Grafen Questenberg gefertigt worden ist.⁵⁷ Dessen Hofmeister Georg Adam Hoffmann schreibt, dass diese Abschrift

⁵⁴ So charakterisiert die beiden Reinhard STROHM in seiner Studie *Johann Adolph Hasses Oper 'Cleofide' und ihre Vorgeschichte*, in: Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Umfeld: Perspektiven und Probleme. Bericht über das wissenschaftliche Symposium anlässlich des 61. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft, Christoph Wolf (ed.), Duisburg 1986 (Kassel, etc. 1988), S. 170–176. Für den Hinweis auf den Librettisten Boccardi bedanke ich mich sehr bei R. Strohm.

⁵⁵ DEAN – KNAPP, *Handel's Operas, 1704–1726* (wie Anm. 5), S. 149.

⁵⁶ Mehr dazu PERUTKOVÁ 2011 (wie Anm. 12), S. 128–130, 513.

⁵⁷ A-Wn, Sign. Mus. Hs. 17945

der „Kopist von Borosini“ gefertigt habe.⁵⁸ Die Partitur gehört zwar zur Sammlung des Grafen, dokumentiert aber die originale Gestalt des Werkes, wie es im Jahre 1735 am Kärntnertortheater gespielt worden ist; sie ist nämlich identisch mit dem erhaltenen Libretto aus dieser Wiener Bühne.⁵⁹ Der selbe Kopist hat auch die Partituren von Francesco Rinaldis Opern *Eumene* und *Arminio*, teilweise auch Rinaldis *Il contrasto delle due regine in Persia* abgeschrieben. Weiters hat er die Abschrift von Ignaz Holzbauers *Hypermnestra* gefertigt, und auch – wie bereits erwähnt – Händels *Admeto*. Aufgrund der Untersuchungen von mehreren Wiener Partituren und der erhaltenen, eigenhändig geschriebenen Quittungen im Questenbergschen Archiv sind wir der Meinung, dass es sich um die Handschrift von Sebastian Senft handelt.⁶⁰

Die Partitur des Pasticcios ist komplett, sie beinhaltet auch Rezitative und Angaben über szenische Verwandlungen. Der 1. Akt beginnt mit einer dreisätzigen Sinfonia, hat sechs Arien und den viersätzigen Ballo primo (Besetzung: Streicher, 1. und 3. Teil Hörner in C). Der 2. Akt umfasst eine Sinfonia in einem Satz und fünf Arien, es folgt der dreisätzige Ballo secondo (Besetzung: Streicher). Der 3. Akt besteht aus einer Sinfonia in einem Satz, vier Arien und Chor, am Schluss steht



Abb. 4 Giulio Cesare in Egitto – Titelblatt der Partitur des Pasticcios

⁵⁸ Dazu PERUTKOVÁ 2011 (wie Anm. 12), S. 81, 514.

⁵⁹ A-Wn, Sign. 444088-A.

⁶⁰ Mehr dazu PERUTKOVÁ 2011 (wie Anm. 12), S. 84, 350–351, 515–517.

der dreisätziges Ballo terzo. Dass die Partitur auch die Ballettmusik beinhaltet, ist sehr ungewöhnlich, weil die Ballette üblicherweise extra abgeschrieben waren. So ist es bemerkenswert, dass auch in allen drei erhaltenen Partituren der Opern Rinaldis die Ballette Bestandteil der Partitur sind. Ausführlichere musik-stilistische Analysen überschreiten den Rahmen dieser Studie, doch sei an dieser Stelle angemerkt, dass der musikalische Charakter der Ballette im Pasticcio *Giulio Cesare in Egitto* sich von der am Kaiserhof aufgeführten Ballettmusik dieser Zeit (deren Komponist war vorwiegend Nicola Matteis) deutlich unterscheidet.

Die Titelseite der Partitur lautet:

Giulio Cesare in Egitto | Intermezzo Musicale da Recitarsi | nel | Teatro privilegiato in | Vienna. | L'Anno 1731. | La Musica del Sig.^r Hendl. |

Auf der folgenden Seite sind die Personen und ihre Besetzung angeführt:

Personaggi | Giulio Cesare Imperadore de' Romani Tenore. | Sig.^r Hager | Cleopatra Sorella di Soprano, Sig.^{na} Gioseffa | Tolomeo Rè d'Egitto Basso, Sig.^r Miller | Cornelia, Vedova di Pompeo Soprano, Sig.^{na} Farinela | Sesto, Suo figlio Soprano, Sig.^{na} Catherl

Zu den genannten Sängern kann, vor allem aufgrund des Libretti-Katalogs von Claudio Sartori und der Briefe von Georg Adam Hoffmann, Folgendes festgestellt werden:

Die Hauptrolle des Giulio Cesare war für einen Tenor bestimmt – im Unterschied zu Händels Oper, in der diese Rolle von einem Alt-Kastraten gesungen wurde. Mit dem in der Partitur genannten „Hager“ ist Christoph Hager gemeint, dessen Auftreten in Wien zum ersten Mal zum Jahre 1730 dokumentierbar ist, und zwar in der Oper *Eumene* von Francesco Rinaldi. Zwei Jahre danach hat er auch in dessen *Arminio* gesungen. Seine nach heutigem Wissensstand letzte bekannte Rolle in Wien war der Danaus in der Oper *Hypermnestra* von Ignaz Holzbauer aus dem Jahre 1741. Ein (ungenannter) Sohn des „Operisten“ Christoph Hager ist am 2. 9. 1743 in Wien verstorben.⁶¹ Unter dem Namen Hager, D'Hager oder De Hagen wurde er von Sartori im Jahre 1748 in Hamburg verzeichnet, dann – spätestens ab 1751 – wirkte er in Stuttgart.⁶² Über seine Gesangsqualitäten kann man sich eine Vorstellung aufgrund des Briefes von Hoffmann vom 10. Oktober 1733 machen, in dem er schreibt: „[...] der Hager hat eine heller, und reiner Stimm bekommen [...]“

Die Rolle der Cleopatra sang die in der Partitur als „Gioseffa“ angeführte Sängerin. Es handelt sich bei ihr um die Sopranistin Josepha Susanna Pircker, in den Libretti für gewöhnlich als Gioseffa Pircker oder Pircher, genannt di Vienna oder la Tedesca.⁶³ In der Korrespondenz Hoffmanns wird sie zum ersten Mal im Jahre 1729 erwähnt. Vor diesem Jahr war sie zwei Saisonen, also in den Jahren 1726–1728, in Prag aufgetreten,⁶⁴ 1732–1735 auch in einigen italienischen Städten.⁶⁵ Wie aus einem Brief Hoffmanns aus dem Jahre 1736 hervorgeht, ist sie später

⁶¹ Gustav GUGITZ: *Die Totenprotokolle der Stadt Wien als Quelle zur Wiener Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts*, in: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 1953/54 [Wien 1958], S. 125.

⁶² SARTORI, Bd. 7, S. 349.

⁶³ SARTORI, Bd. 7, S. 524. Weiteres zu ihr siehe STROHM, *Argippo in »Germania«* (wie Anm. 9), S. 111–126.

⁶⁴ Daniel E. FREEMAN: *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague*, New York 1992, S. 84.

⁶⁵ Ebenda, S. 354. Sie ist in folgenden Städten aufgetreten: Venedig, Jesi, Verona, Treviso, Mailand.

nach Wien zurückgekehrt.⁶⁶ R. Strohm führt an, dass sie aus Graz stammte, sie war eine geborene Gayareck[in] und die erste Gattin des Komponisten und eine Zeit Konzertmeisters in der Operngesellschaft der Brüder Angelo und Pietro Mingotti, Franz Joseph Carl Pircker.⁶⁷ Dieser war später mit seiner zweiten Frau Marianne in Stuttgart (und mit ihnen auch Ch. Hager) tätig.

Den ägyptischen König Tolomeo sang „Signor Miller“, also der Bassist Massimiliano Miller (Miler). In Wien war er außer im Pasticcio *Giulio Cesare* auch in den beiden im Jahre 1732 aufgeführten Opern von Francesco Rinaldi zu hören. 1733 sang er gemeinsam mit Josepha Pircker in der Uraufführung von Vivaldis *Motezuma* in Venedig, zum Jahr 1734 ist er als einer der Ausführenden in zwei weiteren Opern Vivaldis zu finden, in *Dorilla in Tempe* und *Olimpiade*.⁶⁸ Weitere Auftritte in Italien sind nicht belegt, es ist also nicht ausgeschlossen, dass er – vielleicht gemeinsam mit Josepha Pircker – aus Italien in den Norden zurückkehrt ist.

Die Witwe Pompeios, Cornelia, sang „Signora Farinela“, die Sopranistin Maria Camati Brambilla, detta la Farinella. Sie stammte aus Venedig, in Italien war sie ab 1729 bis in die Mitte der 50er Jahre tätig. Sie hat dann bis 1775 in verschiedenen europäischen Städten außerhalb Italiens gesungen. In den Jahren 1730–1733 ist sie nach Sartori in den Libretti italienischer Provenienz nicht auffindbar.⁶⁹ Und gerade in dieser Zeit war sie offenbar in Wien tätig – sie hat u.a. in allen drei oben genannten Opern von Rinaldi gesungen.

Eine „Signora Catherl“ sang den Sohn Cornelias, Sesto. Sie konnte mit der mehrere Jahre in Wien wirkenden Sopranistin Catharina Mayer identifiziert werden. Im Jahre 1737 gastierte sie auch in Mähren, und zwar bei Franz Anton Graf Rottal in Holešov / Holeschau.⁷⁰ Graf Rottal hat für seine Produktionen üblicherweise Sänger aus der städtischen Oper in Brünn eingeladen, in diesem Jahr sind bei ihm jedoch aus unbekanntem Gründen andere Sänger aufgetreten, wobei aus Wien wenigstens Catharina Mayer, der Tenor der Hofoper Ignaz Finsterbusch und möglicherweise auch Caterina Zane gekommen sind.⁷¹ Catharina Mayer ist in Wien zum ersten Mal in unserem Pasticcio im Jahre 1731 feststellbar, ihre letzte Rolle in dieser Stadt war nach heutigem Wissen in Holzbauers *Hypermnestra* im Jahre 1741, in den Jahren 1737–1739 wirkte sie in Graz.⁷² Nach den Angaben in den erhaltenen Partituren, in denen sie angeführt wird, sang sie vor allem Männer-Rollen.

⁶⁶ Über einen großen Erfolg von ihr schreibt Hoffmann am 28. Januar 1736: „Die Stahrenberg: Opera soll wohl reussieret, und die freyle Josepha das grösste applauso davon getragen haben, solche ist schon 2 mahl producirt worden, und wird nach öffters repetirt werden, welche auch Eure Excellenz noch werden sehen können.“

⁶⁷ Reinhard STROHM: *The Operas of Antonio Vivaldi*, Firenze 2008, S. 512. Er verweist bei der Identifizierung auf die slovenische Musikologin Metoda Kokole.

⁶⁸ SARTORI, Bd. 7, S. 434, 435.

⁶⁹ Ebenda, S. 136.

⁷⁰ Es handelte sich um die Oper von I. Holzbauer *Lucio Papirio dittatore* (SARTORI 14478). Mehr bei Jana SPÁČILOVÁ: *Současný stav libret italské opery na Moravě v 1. polovině 18. století* [Der heutige Kenntnisstand über die Libretti italienischer Opern in Mähren in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts], *Acta musicologica.cz. Revue pro hudební vědu* 3 (2006), Nr. 2, ohne Seitenangabe, <http://acta.musicologica.cz/>.

⁷¹ E. Schenck registriert Caterina Zane am Kärntnertortheater im Zusammenhang mit der Aufführung von Bionis *Girita* im Jahre 1738. Siehe SCHENCK, *Die Anfänge des Wiener Kärntnertortheaters (1710 bis 1748)*, (wie Anm. 14), S. 181. Zu Finsterbusch siehe Ludwig Ritter von KÖCHEL: *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*, Wien 1869, S. 74, 82.

⁷² SARTORI, Bd. 7, S. 430.

Die Struktur des Pasticcios stellt sich folgendermaßen dar:

Nummer	Inzipit des Textes	Ursprüngliche Opernfassung	Person (Szene) in der Originalfassung der Oper	Person im Pasticcio	Stimmfach (ursprüngliches Stimmfach)	Tonart (ursprüngliche Tonart)
I. AKT						
Sinfonia ⁷³	Allegro Adagio Allegro					F/d/F
1.	<i>Và tacito, ed ascoso</i>	<i>Admeto</i>	Trasimede <i>Se l'arco avesi</i> (I/9)	Cesare	T (A)	C (F)
2.	<i>Tu infido uccidesti</i>	?	?	Cornelia	A	A
3.	<i>L'empio, sleale, indegno</i>	<i>Giulio Cesare</i>	Tolomeo (I/6)	Tolomeo	B (A)	Es
4.	<i>La mia speranza</i>	?	?	Cleopatra	S	F
rec. con stromenti	<i>Alma del gran Pompeo</i>	<i>Giulio Cesare</i>	Cesare (I/7)	Cesare	T (A)	
5.	<i>Sen vola lo sparvier</i>	<i>Admeto</i>	Antigona (I/10)	Cesare	T (S)	G (A)
6.	<i>Venere bella</i>	<i>Giulio Cesare</i>	Cleopatra (II/7)	Cleopatra	S	A
Ballo primo						C/g/C/g
II. AKT						
Sinfonia	(1 Satz, ohne Tempoangabe)					A
7.	<i>Vado a morir da forte barbaro traditor</i>	?	?	Sesto	S	C
rec. con stromenti	<i>Pensa, ch'amor fanciullo</i>	?		Cornelia	S	
8.	<i>Tu sei il cor di questo core</i>	<i>Giulio Cesare</i>	Achilla (I/11)	Tolomeo	B	D
rec. con stromenti	<i>Cara ombra di Pompeo</i>			Cornelia		
9.	<i>Ahi perchè, giusto ciel</i>	<i>Rodelinda</i>	Rodelinda (III/4)	Cornelia	A	c
10.	<i>Bella speranza che ormi conforti</i>	?	?	Cleopatra	S	G

⁷³ Besetzung: Streicher, im 1. und 3. Satz Hörner und obligate Oboen. Die beiden übrigen Sinfonien sind in den vier üblichen Systemen geschrieben.

Nummer	Inzipit des Textes	Ursprüngliche Opernfassung	Person (Szene) in der Originalfassung der Oper	Person im Pasticcio	Stimmfach (ursprüngliches Stimmfach)	Tonart (ursprüngliche Tonart)
11.	<i>Da tempeste il legno infranto</i>	<i>Giulio Cesare</i>	Cleopatra (III/7)	Cleopatra	S	E
Ballo secondo						d-D/g/D
III. AKT						
Sinfonia	(1 Satz, ohne Tempoangabe)					C
rec. con stromenti	<i>Dal periglio dell'onde</i>			Cesare		
12.	<i>Aure deh, per pietà</i>	<i>Giulio Cesare</i>	Cesare (III/4)	Cesare	T (A)	F
13.	<i>Non è si vago, e bello</i>	?	?	Sesto	S	A
rec. con stromenti	<i>Ah, traditore!</i>			Tolomeo	B	
14.	<i>E che ci posso far</i>	<i>Admeto</i>	Antigona (II/2)	Cornelia	S	B
15.	<i>Per te nel caro nido</i>	Nicola Porpora <i>Adelaide</i>	?	Cleopatra	S	F
Coro	<i>A festo, e giubilo corra ogni</i>		?	Cleopatra-Cornelia-Sesto-Cesare	S-S-S-T	F
Ballo terzo						G/e/B

Aus der Oper *Giulio Cesare* stammen also fünf Arien: Nr. 3 – *L'empio, sleale, indegno*, Nr. 6 – *Venere bella*, Nr. 8 – *Tu sei il cor di questo core*, Nr. 11 – *Da tempeste il legno infranto*, Nr. 12 – *Aure deh, per pietà* und – was für Pasticci eher ungewöhnlich ist – auch ein recitativo con stromenti, das – wie auch in der ursprünglichen Oper – von Cesare gesungen wird (*Alma del gran Pompeo*).

Die Arie Nr. 9 im Charakter eines Lamento – *Ahi perchè, giusto ciel* – wurde aus Händels Oper *Rodelinda* übernommen. Sie ist in der Oper der Titelrolle zugeeignet, wurde jedoch erst für die Neuinszenierung Oper im Dezember 1725 von Händel nachkomponiert.⁷⁴

Drei Arien sind aus Händels Oper *Admeto* übernommen: Nr. 5 – *Sen vola lo sparvier*, Nr. 14 – *E che ci posso far* und Nr. 1 – *Và tacito, ed ascoso*. Bei der letztgenannten handelt es sich um ein Kuriosum, weil eine Arie mit sehr ähnlichem Text, bzw. mit den drei identischen Versen im Teil A, auch in Händels ursprünglicher Oper *Giulio Cesare* enthalten ist:

⁷⁴ DEAN – KNAPP, *Handel's Operas, 1704–1726* (wie Anm. 5), S. 596.

Originalfassung – Haym	Pasticcio
<i>Va tacito e nascosto, Quand'avidò è di preda, L'astuto cacciatore.</i>	<i>Và tacito, ed ascoso L'astuto Cacciatore, Quand'avid'è di preda, Ad atterar le belve.</i>
<i>E chi è mal far disposto, Non brama che si veda L'inganno del suo cor.</i>	<i>Che non l'avrà giammai, Qualor di lui s'avveda Oppure oda il rumore Che scorre per le selve.</i>

In beiden Fällen wird diese Arie von Cesare gesungen. Die Originalfassung steht in F-Dur, im Pasticcio wird der Text (er hat mehrere Verse) jedoch auf die Musik der Arie des Trasimedo (Alt) *Se l'arco avessi, e i strali* aus der Oper *Admeto* (ebenfalls in F-Dur) gesungen. Für das Pasticcio wurde die Arie noch dazu nach C-Dur transponiert.

Ähnlich untypisch ist die Arie Nr. 13 – *Non è si vago, e bello* (Cesare). Die Inzipits des Textes im ersten Vers sind zwar in der Oper und im Pasticcio identisch, der folgende Text und die Musik sind jedoch verschieden.

Die angeführte untypische Behandlung der Arien und die oben erwähnten Fakten über die Rezitative lassen uns vermuten, dass die Autoren des Pasticcios vielleicht nicht die ganze Partitur von Händels ursprünglicher Oper *Giulio Cesare in Egitto* zur Verfügung hatten.

Nach der Angabe in RISM befindet sich die Arie Nr. 16 *Per te nel caro nido* in einer Ariensammlung aus der nach dem Libretto von A. Salvi komponierten Oper *Adelaide* von Nicola Porpora, deren Uraufführung im Jahre 1723 in Rom stattgefunden hat.⁷⁵ In der einzigen komplett erhaltenen Fassung dieser Oper findet sich diese Arie jedoch nicht.⁷⁶ Aufgrund des Librettos ist die Arie mit entsprechendem Textinzipit auch in der letzten Szene der gleichnamigen, 1729 in Venedig uraufgeführten Oper *Orlandinis* feststellbar.⁷⁷

Bei den Arien Nr. 2, 4, 7, 10, 13 konnte(n) bis jetzt weder der Komponist (die Komponisten) noch der Librettist identifiziert werden. Mit Sicherheit stammen sie jedoch nicht aus Porporas *Adelaide*, obwohl man dies im Bezug auf die Übernahme der Arie *Per te nel caro nido* voraussetzen könnte. Auch die Inzipits des Textes stimmen mit dem Libretto zur „falschen“ *Adelaide* von Boccardi nicht überein.⁷⁸

Die Rezitative waren selbstverständlich neu komponiert, auch vier von den fünf Rezitativen *con stromenti* stammen nicht aus Händels Feder. Auch die Autorschaft aller drei Sinfonien und der Ballettmusik konnte noch nicht festgestellt werden. Einen kompositorischen Anteil an den bis jetzt nicht identifizierten Teilen dürfte unbestritten der Urheber des Pasticcios selbst haben, wobei – wie bereits oben erwähnt – vor allem Francesco Rinaldi in Betracht kommt. Der komposito-

⁷⁵ RISM 450015474.

⁷⁶ Die Partitur befindet sich in D-SWl unter der Sign. Mus 4294. Für die Besorgung der Kopie bin ich Dr. Andreas Roloff, Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Sammlung Rara / Musik, sehr dankbar.

⁷⁷ Für diese Studie diente das Exemplar des Librettos in I-Mb, Racc. Dram. 2826, Versione online (Inv. 070020104).

⁷⁸ Dieses Libretto ist online zugänglich: <http://books.google.cz/books?id=hr5BAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=cs#v=onepage&q&f=false> [Stand vom 17. 8. 2012].



Abb. 5 Giulio Cesare in Egitto – der Wiener Kopist (S. Senft)

rische Stil der ersten Sinfonia entspricht in manchen Zügen den Sinfonien zu Rinaldis Opern. Diese von uns vorgelegte Hypothese verlangt für ihre Bestätigung jedoch noch eine ausführlichere Analyse des Musikstils.

Die Änderungen in der Musik im Vergleich mit der Originalfassung finden sich in der Arie Nr. 14 *E che ci posso far*, der Teil A ist um 10 Takte kürzer. Eine andere Änderung befindet sich in der Arie Nr. 12 *Aure deh per pietà spirate* (mit dem recitativo con stromenti *Ma d'ogni intorno* an Stelle des Mittelteils der Arie): Bei Händel bildet das accompagnato (mit dem Text *Dall'ondoso periglio*) einen Bestandteil des Teils A, im Pasticcio steht das recitativo con stromenti unmittelbar vor der Arie (mit einem sehr ähnlichen Text *Dal periglio dell'onde*). Die Arie Nr. 1 *Và tacito, ed ascoso* (Kontrafaktum *Se l'arco avessi, e i strali*) ist ein wenig gekürzt; es fehlen die Takte 80–109, und nach dem Takt 79 folgt das instrumentale Ritornell, mit dem der Teil A abgeschlossen wird.

Die Untersuchungen des slowakischen Musikologen Ladislav Kačic stellen im Bezug auf das Pasticcio eine sog. Quelle B vor.⁷⁹ Es handelt sich um eine bis vor kurzem unbekannte Musikalie mit der Titelseite:

Arie / Nella opera intitolata / Giulio Cesare / La Musica è del Sig.^e Hendl.

⁷⁹ Ladislav KAČIC: *Dobová recepcia diela G. F. Händla na Slovensku* [Die historische Rezeption der Werke von G. F. Händel in der Slowakei], im Druck. Ich bedanke mich, dass mir der Autor seine noch nicht publizierte Studie zugänglich gemacht und eine Kopie der genannten Quelle zur Verfügung gestellt hat.

Die Quelle befindet sich in Bratislava unter der Signatur SK-BRu Ms 1095. Die Handschrift im Format 240 × 320 mm hat 86 Folien. Die Notenschrift beider Musikalien – des in Wien aufgeführten Pasticcios und der Ariensammlung – erscheint auf den ersten Blick fast identisch zu sein, und es ist nicht ausgeschlossen, dass es sich um eine und dieselbe Hand handelt. Der Text jedoch wurde eindeutig von zwei Schreibern eingetragen. Dazu ist zu sagen, dass in den Opernpartituren Wiener Provenienz aus den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts die Handschriften meist nur wenigen Kopisten zugeordnet werden können; die Schreiber waren für gewöhnlich bemüht, ihre Handschrift womöglich einander anzupassen, oft haben sie auch bei einer Partitur gemeinsam gearbeitet.⁸⁰ Die Zuordnung der Namen von bis jetzt bekannten Kopisten zu den Handschriften ist also sehr schwierig.⁸¹ Bei den bis jetzt bekannten erhaltenen, aus den Kreisen um das Wiener Kärntnertheater stammenden Partituren, können wir bis jetzt zwei Schreiber iden-



Abb. 6 *Giulio Cesare in Egitto* – Abschrift des in Bratislava aufbewahrten Pasticcios, Schreiber Nr. 2

⁸⁰ So z.B. bei der bereits genannten Ariensammlung in A-Wn, Sign. Mus.Hs.17568.

⁸¹ Namentlich sind aus den 30er Jahren die Kopisten beim Hof Andreas Johann Ziß, Andreas Amiller und Johann Caspar Deltl bekannt. Sie wurden aus der Hofkassa bezahlt, der letztgenannte wurde als „Concertus Dispensator-Adjunkt“ bezeichnet. Dazu Irene KUBISKA: *Der kaiserliche Hof- und Ehrenkalender zu Wien als Quelle für die Hofforschung. Eine Analyse des Hofpersonals in der Epoche Kaiser Karls VI. (1711–1740)*, Diplomarbeit (Fach: Geschichte), Wien 2009. Weitere Kopistennamen nennt GERICKE, *Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778* (wie Anm. 41), S. 102–109. Weitere Literatur zu den Wiener

tifizieren. Erstens den bereits genannten „Kopisten von Borosini“, der aufgrund der Notenschriften und anderen Quellen mit Sebastian Senft gleichgesetzt werden kann. Die zweite Hand gehört zu jenem Kopisten, der mit Senft gemeinsam die in Bratislava aufbewahrte Ariensammlung aus dem Pasticcio *Giulio Cesare in Egitto* und die Abschrift von Rinaldis Oper *Il contrasto delle due regine in Persia* verfertigt hat. Der Hauptunterschied zwischen beiden Schreibern besteht darin, dass die Handschrift der Textstellen bei Senft mehr kantig ist und eine andere Neigung aufweist.

Der erwähnten Ariensammlung hat die Wiener Partitur des Pasticcio als Vorlage gedient: Sie beinhaltet die erste Sinfonia und alle 15 Arien, bei denen jedoch, im Unterschied zu anderen Quellen, weder Personen noch Interpreten angeführt sind. Die Rezitative, der Chor, die zweite und die dritte Sinfonia und die Ballettmusiken fehlen. Die Verteilung der Takte in dieser Abschrift entspricht nicht der des Pasticcios. Nach L. Kačić ist die Abschrift sehr gut erhalten, dass heißt, sie ist nur sehr selten oder überhaupt nicht verwendet worden. Sie stammt wahrscheinlich aus Franziskaner-Kreisen, seiner Meinung nach könnte es sich um ein Geschenk handeln.

Zusammenfassung

Ziel dieser Studie war es, einige bis jetzt unbekannte bzw. nicht genug beachtete Quellen zu den Werken von G. F. Händel vorzustellen sowie auf bereits bekannte Quellen ein neues Licht zu werfen. Was die Händel-Rezeption in der Habsburgermonarchie betrifft, wurde darauf aufmerksam gemacht, dass zumindest eine der in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrten Partituren von Händels *Agrippina* (von uns wurde als Arbeitstitel „Wiener Abschrift“ verwendet) aus dem Besitz von Johann Adam Graf von Questenberg stammt. Im Bezug auf die Eintragungen in der Partitur kann man auf eine Aufführung der *Agrippina* auf Questenbergs Initiative in Wien oder in Jarmeritz schließen.

Nach 1730 kann man in Wien ein erhöhtes Interesse an Händels Werk beobachten. Dies bezeugen z. B. das Angebot einer Ariensammlung und einzelner Partien aus seiner Oper *Rinaldo* im „Wienerischen Diarium“, einige Arien Händels in verschiedenen in Wien abgeschriebenen Kantatensammlungen oder die Partitur seiner Oper *Admeto*, die ebenfalls von einem Wiener Kopisten angefertigt worden ist. Ein wichtiger Faktor bei der Rezeption von Händels Schaffens war dann vor allem die Aufführung des Pasticcios *Giulio Cesare in Egitto*, von dem fast zwei Drittel der Arien aus drei von Händels Opern stammen. Im Bezug auf die Aufführung des Pasticcios am Kärntnertortheater im Jahre 1731 wurde auf die Bedeutung der Korrespondenz von Questenbergs Hofmeister Georg Adam Hoffmann für den Betrieb an dieser wichtigen Opernbühne aufmerksam gemacht. Es wurden auch

Kopisten: Walter GLEISSNER: *Die Vespere von Johann Joseph Fux. Ein Beitrag zur Geschichte der Vespervertonung*, Diss., Mainz 1981 (Seite 233–253: Analyse der einzelnen Handschriften); Josef-Horst LEDERER: *Zur Datierung der Triosonaten und anderer Werke von Fux*, in: Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque, Harry White (ed.), Aldershot 1992, S. 109–137; Martin EYBL: *Einleitung*, in: Fux, Johann Joseph: *Triosonaten*, vorgelegt von Martin Eybl [= Johann Joseph Fux, *Sämtliche Werke*, Ser. VI, Bd. 4], Graz 2000, vor allem S. vii–xv.

The image shows a page of handwritten musical notation. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on three staves. The second system also has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on three staves. The lyrics are written in French cursive script. The first system's lyrics are "solo, la gloire solo, le omer bramai". The second system's lyrics are "(estoit valor - non la bel". There are some markings and a small number '11' in the top right corner of the page.

Abb. 7 *Admeto* – der Wiener Kopist (S. Senft)

einige Indizien angeführt, die zur Identifizierung des wahrscheinlichen Urhebers des Pasticcios, des Komponisten Francesco Rinaldi, dienen können. Das aufgefundene Libretto des Pasticcios wurde kurz analysiert und mit der Partitur verglichen. Wir konnten feststellen, dass der Vorgang bei der Zusammenstellung des Pasticcios in einigen Merkmalen untypisch war. Ferner wurde auf die von Ladislav Kačič in der Slowakei gefundene Abschrift der Arien des Pasticcios aufmerksam gemacht.

Dies alles kann als Zeugnis dafür dienen, dass das Werk von G. F. Händel in der Habsburgermonarchie nicht so unbekannt war, wie man auf den ersten Blick vermuten könnte. Das in Wien im Jahre 1731 aufgeführte Pasticcio *Giulio Cesare in Egitto* hat einige für die Händel-Forschung relevante Fragen aufgeworfen und bietet auch für das Thema des Opernbetriebes am Wiener Kärntnertortheater viele Möglichkeiten zu weiteren Untersuchungen an.

Deutsch von Vlasta und Hubert Reitterer

Giulio Cesare in Egitto ve vídeňském divadle U Korutanské brány v roce 1731

Příspěvek k recepci díla G. F. Händela v habsburské monarchii v první polovině 18. století

Jana Perutková

Cílem studie je představení některých dosud neznámých či dostatečně nereflektovaných pramenů vztahujících se k tvorbě Geoga Friedricha Händela a rovněž prezentace nových informací o pramenech již známých.

V rámci úvodní stručné sondy do historie recepce Händelovy hudby v habsburské monarchii je zdůrazněna skutečnost, že nejméně jedna z partitur Händelovy *Agrippiny* uložených v hudební sbírce Rakouské národní knihovny (A-Wn) pochází z majetku hraběte Johanna Adama Questenberga (1678–1752). Tato partitura byla pracovníčně označena jako „vídeňský opis“, který byl pořízen podle opisu benátského (nyní uloženého rovněž v A-Wn). Titulní list „vídeňské“ partitury je prokazatelně psán rukou samotného hraběte Questenberga, stejně tak jako některé další vpisky. List s vystupujícími postavami a jejich hlasovým zařazením zaznamenal Questenbergův kapelník a skladatel František Antonín Míča. Vzhledem k poznámkám provozního charakteru, které hudebnina obsahuje, lze uvažovat o možném provedení *Agrippiny* ve Vídni či v Jaroměřicích z Questenbergovy iniciativy.

Zvýšený zájem o Händelovo dílo ve Vídni kolem r. 1730 je patrný například v souvislosti s nabídkou sbírky árií a příslušných partů z opery *Rinaldo* uveřejněnou ve *Wienerisches Diarium*, dále pak s některými Händelovými áriemi obsaženými v různých sbírkách opsaných ve Vídni či s dosud rovněž blíže nereflektovanou partiturou Händelovy opery *Admeto*. Ta je uložena v Anton-Ulrich-Sammlung v Meiningenu a jejím opisovačem byl vídeňský písař.

Ústředním tématem studie je pasticcio *Giulio Cesare in Egitto* a jeho provedení, které se uskutečnilo ve vídeňském divadle U Korutanské brány v r. 1731. Klíčového prameni, partituře z hudební sbírky vévody Antona Ulricha v Meiningenu, doposud nebyla v händelovské literatuře věnována bližší pozornost. Händelův tematický katalog sice vídeňské uvedení opery *Giulio Cesare in Egitto* zmiňuje, avšak pouze v hypotetické rovině. Prokázané provedení tohoto pasticcia ve Vídni je nutno považovat za významný doklad recepce Händelovy tvorby v habsburské monarchii. V souvislosti s operním provozem v divadle U Korutanské brány v r. 1731 je ve studii poukázáno na dopisy hofmistra Geoga Adama Hoffmanna jeho zaměstnavateli, hraběti Questenbergovi. Jejich význam spočívá v množství důležitých údajů o repertoáru a umělcích této významné zaalpské operní scény.

Pasticcio pravděpodobně sestavil skladatel Francesco Rinaldi, jenž pro divadlo U Korutanské brány zkomponoval na přelomu dvacátých a třicátých let 18. století několik oper. Tři z nich jsou dochovány v již zmíněné meiningenské sbírce. Informace o tomto skladateli jsou mimořádně kusé; avšak právě v relaci hofmistra Hoffmanna se nachází zmínka, že Rinaldi pocházel z Neapole. S přihlédnutím k údajům Charlese Burneyho vznikla hypotéza, na jejímž základě by snad bylo možno ztotožnit Francesca Rinaldiho s autorem působícím později pod jménem Rinaldo da Capua.

Libreto k pasticcio *Giulio Cesare in Egitto* bylo až donedávna považováno za ztracené. Jeho stručný rozbor a porovnání s partiturou prokazuje v několika ohledech netypický postup při sestavování pasticcia. Autor libreta k vídeňskému pasticcio není znám. Není vyloučeno, že jím byl buď turínský šlechtic Michelangelo Boccardi di Mazzera, který napsal nejméně dvě libreta oper provedených v divadle U Korutanské brány v r. 1728, nebo případně benátský patricij Giovanni Domenico Bonlini, který ve dvacátých a třicátých letech pobýval ve Vídni, vytvořil zde několik libret k dílům A. Caldary a psal též na objednávku pro hraběte Questenberga.

Partitura pasticcia je kompletní, obsahuje dokonce i baletní hudbu. U jednotlivých rolí jsou zaznamenáni i jejich interpreti, o nichž je možno na základě Sartoriho katalogu libret, korespondence G. A. Hoffmanna a některých dalších publikací uvést řadu informací.

Bezmála dvě třetiny pasticcia *Giulio Cesare in Egitto* tvoří árie ze tří Händelových oper. Z opery *Giulio Cesare* pochází pět árií: „L'empio, sleale, indegno“, „Venere bella“, „Tu sei il cor di questo core“, „Da tempeste il legno infranto“, „Aure deh, per pietà“ a – což je pro vytváření pasticcií poněkud neobvyklé – rovněž jeden recitativ con stromenti („Alma del gran Pompeo“). Árie „Ahi perchè, giusto ciel“ je převzata taktéž z Händelovy opery *Rodelinda*, další tři pak z *Admeta*: „Sen vola lo sparvier“, „E che ci posso far“, „Và tacito, ed ascoso“. Podle údajů z RISMu je jedna z árií – „Per te nel caro nido“ – převzata z opery *Adelaide* N. Porpory. U zbývajících pěti árií a závěrečného sboru se zatím nepodařilo autora textu ani hudby identifikovat, stejně tak není znám ani skladatel baletní hudby.

V příspěvku je rovněž upozorněno na opis sbírky árií tohoto pasticcia objevený L. Kačicem v Bratislavě. U obou partitur byly provedeny písarské zkoušky. V rámci dosud známých dochovaných hudebnin, které pocházejí z okruhu vídeňského divadla U Korutanské brány, je možno prozatím identifikovat dvě písarské ruce. Prvním opisovačem je „Kopist von Borosini“, jak jej nazývá hofmistr Hoffmann, kterého lze na základě notových i jiných archivních materiálů ztotožnit se Sebastianem Senftem. Ten též opsal výše zmíněnou partituru *Admeta* uloženou v Meiningen. Druhým je kopista, který se společně se Senftem podílel na bratislavské sbírce árií z pasticcia *Giulio Cesare in Egitto* a na opisu Rinaldiho opery *Il contrasto delle due regine in Persia*.

Výše uvedené skutečnosti dosvědčují, že Händelovo dílo nebylo v habsburské monarchii tak neznámé, jak by se na první pohled mohlo zdát. Pasticcio *Giulio Cesare in Egitto* provedené v r. 1731 ve Vídni otevírá některé otázky relevantní jak pro händelovské bádání, tak pro problematiku provozu v divadle U Korutanské brány. Právě toto vídeňské divadlo se z hlediska dalšího výzkumu jeví jako mimořádně perspektivní téma.