

HÄNDEL-JAHRBUCH

Herausgegeben von der
Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V.
Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale)
in Verbindung mit der Stiftung Händel-Haus, Sitz Halle (Saale)

61. Jahrgang 2015



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha 2015

Schriftleitung: Dr. Annette Landgraf
c/o Sekretariat der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V.
Händel-Haus
Große Nikolaistraße 5
D – 06108 Halle (Saale)

Mit freundlicher Unterstützung des Kultusministeriums
des Landes Sachsen-Anhalt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

© 2015 Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V.
Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Alle Rechte vorbehalten
Die Veröffentlichung der Abbildungen erfolgt auf Wunsch und in Verantwortung der Autoren.
Jede Verwertung des in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützten Werkes bedarf der Genehmigung des Verlages.
Umschlaggestaltung und Layout-Entwurf: Klaus Pockrandt, Halle
Satz: Dr. Annette Landgraf
Druck: Strauss GmbH Mörlenbach
Bindung: Litges & Dopf Buchbinderei GmbH Heppenheim
Printed in Germany
ISBN 978-3-7618-1455-0
ISSN 0440-0992

Inhalt

Vorbemerkung	9
Festvortrag im Rahmen der Händel-Festspiele in Halle (Saale) am 7. Juni 2014	
Colin Timms, Birmingham	
Steffani und Händel als Komponisten für Hannover und London	13
<i>Händel und die Musikgeschichte des Hauses Hannover</i> Internationale Wissenschaftliche Konferenz während der Händel-Festspiele in Halle (Saale) 10. und 11. Juni 2014 Händel-Haus	
Heide N. Rohloff, Hannover	
Das Haus Hannover auf dem Thron des Vereinigten Königreichs: Verfassungsrechtliche Voraussetzungen, Zustandekommen und Funktionieren der Personalunion Großbritannien–Hannover (1714–1837)	41
Arnd Reitemeier, Göttingen	
Kultur und Austausch im 18. und frühen 19. Jahrhundert zwischen dem Kurfürstentum Hannover und Großbritannien	65
Sabine Ehrmann-Herfort, Rom Venedig, Hannover, Rom.	
Johann Friedrich zu Braunschweig-Lüneburg und die Zirkulation von Musik und Musikern	73
Nicole K. Strohmann, Hannover	
Von Grenzen und deren Überschreitung: Agostino Steffanis Hannoveraner Opern im Kontext der europäischen Hofkultur	95
Margret Scharrer, Saarbrücken	
Zur Etablierung der französischen Tanzpraxis an welfischen Höfen	117

Helen Coffey, Milton Keynes Music for an Elector and King: the Hanover Hofkapelle during the reigns of George I and II	135
Reinmar Emans, Bochum/Hamburg Strukturen des Opernbetriebs in Wolfenbüttel/Braunschweig und Hannover. Distanzierungen und Annäherungen	153
Arno Paduch, Wunstorf/Leipzig The King shall rejoice – Musik zur Krönung Georgs I.	167
Matthew Gardner, Frankfurt am Main The Preference of the Hanoverians for Handel, 1727–1821	173
Donald Burrows, Milton Keynes The British royal family, the London opera companies and Handel's performances, 1732–1743	187
Philipp Kreisig, Marburg Hochzeitsopern zwischen Staatsakt und Konkurrenzsituation: Händels <i>Atalanta</i> und Porporas <i>La festa d'Imeneo</i> von 1736 für den Prince of Wales und Kurprinzen von Hannover	203
Lawrence Zazzo, Belfast J'aurai des maitresses: George II and Language in the 1730s Bilingual Revivals of <i>Esther</i>	227
Peter Holman, Leeds Handel's Lutenist, the Mandolino in England, and John Francis Weber	241
John H. Roberts, Berkeley Steffani Duets as Handel Sources	259
Graydon Beeks, Claremont Non-Handelian Changes to the “Cannons” <i>Te Deum</i> , HWV 281	283

Macht und Ohnmacht der Musik – Händel, der Staatskomponist
Nachträge zur Internationalen Wissenschaftlichen Konferenz während der
Händel-Festspiele in Halle (Saale) 14. bis 16. November 2013
Händel-Haus

Christoph Henzel, Würzburg Händelfilme – made in GDR (Teil 2)	295
Toby Thacker, Cardiff The ‘Handel Renaissance’ in the German Democratic Republic: Why did the British take part?	311
Annette Landgraf, Halle Zum Gedächtnis der Helden – Umtextierungen von Händels Funeral Anthem für Queen Caroline im Hamburger Kontext	325
 Freie Forschungsbeiträge	
Michael Talbot, Liverpool A Leaving Present for Princess Louisa? Handel, Barsanti and Bodmer Ms. 11461-7	343
Peter Wollny, Leipzig „Zwo Menuetten und eine halbe Arie“ von Händel – Ein wenig beachtetes Hamburger Klavierbuch des frühen 18. Jahrhunderts	383
John H. Roberts, Berkeley “Blooms of Youth”: A Solomonic Addendum	413
Kota Sato, Tokio/Halle Zu neu identifizierten Opernarien Reinhard Keisers	425
Ulrike Harnisch und Pascal Schiemann, Halle (Saale) Margret und Walter Eisen – ein Lebensbild	439

Rudolf Hüls, Lage Freiheitsbewusstsein durch Musik: Der <i>Arminio</i> als zeremonielle Polit-Oper in Lucca	479
Vassilis Vavoulis, Nottingham/Athens Festkultur in Hanover: Wolfgang Schwendimann (1632–1685) as ducal printer of opera, ballet, and theatre	511
Berichte und Informationen	
Manfred Rätzer, Halle Szenische und konzertante Aufführungen von Händel-Opern sowie szenische Aufführungen von Händel-Oratorien und Händel-Kantaten im Jahr 2014	533
Wolfgang Hirschmann, Halle Bericht des Präsidenten der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft zur Mitgliederversammlung 2014	549
Silke Leopold, Heidelberg Laudatio auf die Preisträger des Internationalen Händel-Forschungspreises 2014	559
Neuerscheinungen 2014 (Auswahl) zusammengestellt von Jens Wehmann Stiftung Händel-Haus Halle	563
Rezensionen	587
Korrigendum	594

Vorbemerkung

Im Jahr 2014 jährte sich die Thronbesteigung des Hannoveraner Kurfürsten Georg als englischer König George I zum dreihundertsten Mal. Die Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V., Internationale Vereinigung, die Stiftung Händel-Haus und die Abteilung Musikwissenschaft am Institut für Musik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg stellten aus diesem Anlass die Internationale Wissenschaftliche Konferenz unter das Thema „Händel und die Musikgeschichte des Hauses Hannover“.

Der vorliegende Band des *Händel-Jahrbuchs* bietet die Druckfassungen nahezu aller Konferenzbeiträge und den Festvortrag, der während der Händel-Festspiele gehalten wurde. Ich freue mich, dass zwei der Referenten vom November 2013 das Angebot angenommen haben, ihren Artikel bzw. einen Fortsetzungsbeitrag noch in diesem Jahrbuch abdrucken zu lassen. Sie erscheinen gesondert in einem Abschnitt für Nachträge zur letzten Konferenz, der auch noch eine Ergänzung zu dem Artikel von Katrin Gerlach im Jahrbuch 2014 enthält.

Besonders umfangreich sind dieses Mal die freien Beiträge ausgefallen, in denen außerordentlich interessante brandneue Forschungsergebnisse abseits des Konferenzthemas präsentiert werden, die sich zum einen aus Quellen des 18. Jahrhunderts ableiten ließen und deutlich machen, welch spannende Detektivarbeit Musikhistoriker leisten; doch auch die neuere Zeit bietet eine Fülle von Stoff, wie der Artikel von Ulrike Harnisch und Pascal Schiemann über die früheren Mitglieder unserer Gesellschaft Walter und Margret Eisen beweist. Wer von Ihnen weiß zum Beispiel, was es mit der sogenannten Eisen-Stiftung auf sich hat?

Am Schluss des Bandes finden Sie, wie üblich, Manfred Rätzers Dokumentation zu Aufführungen von Händel-Opern im vergangenen Jahr und den Bericht des Präsidenten der Händel-Gesellschaft. 2014 wurde der Internationale Händel-Forschungspreis zum ersten Mal verliehen, und Silke Leopolds Laudatio auf die Preisträger (Rebekka Sandmeier, Doninik Höink und Matthew Gardner) ist hier ebenfalls veröffentlicht. Es schließt sich die gewohnte Übersicht über Neuerscheinungen an, und in diesem Jahr gibt es auch wieder zwei Rezensionen zu besonders interessanten und wichtigen Publikationen.

Ich bedanke mich herzlich bei allen Autoren für ihre Beiträge und wünsche den Lesern Vergnügen und reichen Erkenntnisgewinn.

Annette Landgraf

Festvortrag
im Rahmen der Händel-Festspiele
in Halle (Saale)
am 7. Juni 2014

Colin Timms, Birmingham

Steffani und Händel als Komponisten für Hannover und London

Es erscheint mir angemessen, dass ein Engländer gebeten wurde, in dem Jahr den Festvortrag zu den Händel-Festspielen in Halle zu halten, in dem wir den dreihundertsten Jahrestag von Georg Ludwigs Besteigung des Throns von Großbritannien und Irland feiern. Angesichts dessen, dass das Festival unter dem Thema „Georg und Georg“ steht, mag es allerdings seltsam erscheinen, dass sich dieser Vortrag hauptsächlich mit „Georg und Agostino“ befasst. Steffani jedoch war als Kapellmeister in Hannover bei Georg Ludwigs Vater Ernst August angestellt, er kannte den Kurprinzen und lernte den jungen Händel kennen, für den Steffanis Musik ein Vorbild war. Deshalb ist es das Anliegen des Vortrags, Steffanis Wirken in Hannover dem Wirken Händels in London gegenüber zu stellen, und Händels Beziehungen zu Hannover und Steffanis Beziehungen zu London zu untersuchen, und auch das Verhältnis bei der Komponisten zu Georg Ludwig und später König Georg I.¹ Am Schluss wird der Vortrag eine neue Idee präsentieren.

Steffani und Hannover 1688–1703

Als Steffani 1688 in Hannover ankam, war er fast vierunddreißig Jahre alt und auf der Höhe seiner Schaffenskraft als Komponist.² Er hatte bereits einundzwanzig Jahre am kurfürstlichen Hof in München als Sänger, Organist und schließlich als Kammermusikdirektor verbracht. In dieser Zeit wurde er von Kapellmeister Johann Kaspar Kerll auf der Orgel unterwiesen, und er hatte in Rom bei Ercole Bernabei, dem Leiter der Cappella Giulia, Komposition studiert. Außerdem hielt er sich für etwa neun Monate in Paris auf, wo er sich den modernsten französischen Stil aneignete. Während seiner Münchener Zeit schuf er unter anderem Psalmkompositionen, vokale Kammermusik, Opern und eine Sammlung von Motetten, die 1685 unter dem Titel *Sacer Ianus quadrifrons* herauskam.³ Er wurde außerdem zum vollendeten Höfling,

1 Das Herangehen unterscheidet sich von dem Wolfgang Hirschmanns in seinem anregenden Festvortrag bei den Internationalen Händel-Festspielen Göttingen 2010, veröffentlicht als: *Zwei Kapellmeister im Dienste des Hauses Hannover: Agostino Steffani und Georg Friedrich Händel*, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 14 (2012), S. 3–22.

2 Siehe Colin Timms, *Polymath of the Baroque: Agostino Steffani and His Music*, New York 2003.

3 Die Psalmen wurden in Rom unter dem Titel *Psalmodia vespertina volans octo plenis vocibus concinenda* (1674) veröffentlicht. Die Opern waren: *Marco Aurelio* (1681), *Solone* (1682; verschollen), *Servio Tullio* (1686), *Alarico il Baltha, cioè Laudace re de' Gothis* (1687) und *Niobe*,

und zwar so stark, dass er mit den Verhandlungen wegen der Heirat des Kurfürsten betraut wurde. Von 1682 bis 1683 war er nach Hannover gesandt worden, um die Möglichkeit einer Verbindung von Maximilian II. Emanuel und Prinzessin Sophie Charlotte von Braunschweig-Lüneburg auszuloten. Die Verhandlungen führten zu keinem Ergebnis, doch Steffani machte einen tiefen Eindruck auf Herzog Ernst August und Herzogin Sophie, und er schloss Freundschaften mit weiteren Angehörigen des Hofes. Als der Kurfürst entschied, einen neuen Kapellmeister einzustellen, war er erfreut, dass Steffani zur Verfügung stand.

Der Titel „Kapellmeister“ ist etwas irreführend, denn unter Ernst August, einem Lutheraner, gab es in Hannover keine richtige „Kapelle“.⁴ Bald nach seiner Machtübernahme 1679 entließ der Herzog die meisten der italienischen Sänger, die sein katholischer Vorgänger Johann Friedrich angestellt hatte, und begann, ein Orchester aufzubauen. Er behielt drei der ursprünglichen Musiker, einen Geiger, einen Gambisten und einen Organisten, und stellte zehn neue Musiker ein: sieben Franzosen oder Wallonen und drei Deutsche. Drei der Franzosen sind als Oboisten beschrieben, einer jedoch war der Fagottist und Kopist Charles Babel, der Vater des englischen Cembalisten William Babell. Konzertmeister war der in Grenoble geborene Jean-Baptiste Farinel, der sich, mit Ausnahme einiger Jahre in Osnabrück in den 1690ern, bis 1714 in Hannover aufhielt. Der Hamburger Musikkritiker Johann Mattheson pries die Aufmerksamkeit, die er auf die reine Stimmung der Instrumente verwandte,⁵ und als Ernst Augusts Schwester Sophie Amalie, Königin von Dänemark und Norwegen, 1681 Herrenhausen besuchte, wird berichtet:

Die Französischen *Violinisten* spielten, wie gewöhnlich, recht vortrefflich, und die ganze Abend-Tafel durch ließ Herr Farinell die Arien des berühmten *Lullii* hören, welcher alles durch seine angenehme *Symphonie* in Verwunderung setzte.⁶

regina di Tebe (1688). Er komponierte auch die Musik für das Ritterspiel *Audacia e Rispetto* (1685).

4 Zur Musik in Hannover siehe: Georg Fischer, *Musik in Hannover*, 2. Auflage, Hannover 1903; Heinrich Sievers, *Die Musik in Hannover*, Hannover 1961, und *Hannoversche Musikgeschichte: Dokumente, Kritiken und Meinungen*, 2 Bde, Tutzing 1979; Erik Albertyn, *The Hanover Orchestral Repertory 1672–1714: Significant Source Discoveries*, in: *Early Music* 33 (2005), S. 449–472 (und ders.: Dissertation, University of Witwatersrand, Johannesburg 1997).

5 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 483, §22.

6 Carl Ernst von Malortie, *Der Hannoversche Hof unter dem Kurfürsten Ernst August und der Kurfürstin Sophie*, Hannover 1847, S. 82.

Weiteren Einblick in das Repertoire gewährt eine Gruppe von Handschriften in der Universitäts- und Landesbibliothek zu Darmstadt, die Orchestersuiten enthält, die 1698 von Babel kopiert wurden, französische Kantaten für Sopran und Instrumente, italienische Solokantaten und eine Sammlung von zwölf „Konzerten“, überwiegend einsätzigen Werken mit Tutti- und Trio-Abschnitten.⁷ Das Repertoire scheint demnach also Stücke im französischen und italienischen Stil enthalten zu haben und Telemanns Behauptung zu unterstützen, dass er in Hannover die italienische Oper, die französische Instrumentalmusik und Werke von Steffani, Rosenmüller, Corelli und Caldara kennen gelernt habe.⁸

Die Umwandlung des Orchesters war Teil von Ernst Augusts Plan, eine ständige italienische Oper in Hannover zu etablieren.⁹ Seine Familie und er hatten regelmäßig Opernaufführungen während des Karnevals in Venedig besucht, wo sie einen Palast am Canal Grande und Logen in verschiedenen Theatern gemietet hatten.¹⁰ Karnevalse feiern wurden bereits 1661 in Hannover eingeführt, jedoch wurden normalerweise keine Opern gespielt. Bevor Steffani nach Hannover kam, wurden nur sechs italienische Opern am Hof aufgeführt – fünf von 1678 bis 1681 und eine 1687, dem Jahr nach dem letzten Besuch des Herzogs in Venedig. Im gleichen Jahr gab Ernst August den Bau eines neuen Opernhauses in Hannover in Auftrag – mit vier Rängen mit Logen, Sitzen für 1.300 Zuschauer und einer Szenerie und Maschinen, die dem neuesten Stand der Technik entsprachen. Sophie wurde später zugesichert, dass das Theater jene in Braunschweig und Wien übertraf. Der Philosoph John Toland schrieb 1702, dass es „groß und prächtig“ war und „von allen Reisenden als eine Rarität besucht wurde, als das am besten bemalte und das am besten eingerichtete in ganz Europa“.¹¹

-
- 7 Herbert Schneider, *Unbekannte Handschriften der Hofkapelle in Hannover: Zum Repertoire französischer Hofkapellen in Deutschland*, in: *Aufklärungen: Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert - Einflüsse und Wirkungen*, Bd. 2, hrsg. von Wolfgang Birtel und Christoph-Hellmuth Mahling, Heidelberg 1986, S. 180–193.
- 8 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg 1740 (Repr. Graz 1969), S. 357.
- 9 Zur Oper in Hannover siehe auch zusätzlich zu der in Anm. 4 zitierten Literatur: Philip Keppler, *Agostino Steffani's Hannover Operas and a Rediscovered Catalogue*, in: *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, hrsg. von Harold S. Powers, Princeton 1968, S. 341–354; Rosenmarie Elisabeth Wallbrecht, *Das Theater des Barockzeitalters an den welfischen Höfen Hannover und Celle*, Hildesheim 1974.; *Oper in Hannover: 300 Jahre Wandel im Musiktheater einer Stadt*, hrsg. von Sabine Hammer, Hannover 1990.
- 10 Colin Timms, *George I's Venetian Palace and Theatre Boxes in the 1720s*, in: *Music and Theatre: Essays in Honour of Winton Dean*, hrsg. von Nigel Fortune, Cambridge 1987, S. 95–130.
- 11 John Toland, *An Account of the Courts of Prussia and Hannover; Sent to a Minister of State in Holland*, London 1705, S. 52f.

Die sechs dreiaktigen und zwei einaktigen Werke, die Steffani zwischen 1689 und 1695 in Hannover komponierte und dirigierte, repräsentieren den Höhepunkt der Barockoper am Hof:

Erstaufführung	Titel	Gattung	Akte
1689, 30. Januar	<i>Henrico Leone</i>	Oper	3
1689, Sommer	<i>La Lotta d'Hercole con Acheloo</i>	Divertimento drammatico	1
1690, Karneval	<i>La Superbia d'Alessandro</i>	Oper	3 mit Prolog
1691, Karneval	<i>Orlando Generoso</i>	Oper	3
1692, Karneval	<i>Le Rivali Concordi</i>	Oper	3
1693, 3. Februar	<i>La Libertà Contenta</i>	Oper	3
1695, Karneval	<i>I Trionfi del Fato</i>	Oper	3
1695, Karneval	<i>Baccanali</i>	[Divertimento drammatico]	1

Das erste Werk, das den 500. Jahrestag des Sieges von Heinrich Löwenherz bei Bardowick 1189 feierte, war offenkundig politischer Natur, sogar mit propagandistischem Tonfall. Sophie glaubte, dass Ernst August den Stoff um einen Herzog von Sachsen und Bayern aus dem 12. Jahrhundert wählte, „damit die Nachwelt nicht vergessen sollte, welche Staaten einst zu diesem [seinem] Hause gehört hatten“.¹² Vier der jährlichen großen Opern stützen sich auf wohlbekannte Figuren aus der Alten Geschichte oder Klassischen Mythologie, wenigstens eine davon, *La Libertà Contenta*, trug eine aktuelle Botschaft.¹³ Die verbleibende dreiaktige Oper *Orlando Generoso* ist eine Ausnahme, denn sie beruht auf einer literarischen Quelle, dem epischen Gedicht *Orlando Furioso* (1506–32) von Ludovico Ariosto.

Die regierende Familie war darüber begeistert, dass es am Hof eine Oper gab. Zusätzlich zu dem italienischen Text enthielten die gedruckten Libretti eine Zu-

12 „Je crois qu'on a pris ce sujet à fin que la postérité n'oublie point tous les estats qui ont esté à cette maison“: Sophie an Leibniz, 16. September 1688, in: *Correspondance de Leibniz avec l'électricre Sophie de Brunswick-Lunebourg*, hrsg. von Onno Klopp, Hannover 1874, Bd. 1, S. 49f.

13 Aufgeführt zur Zeit der Affäre von Sophie Dorothea, der Gemahlin Georg Ludwigs, und Graf Philipp Christoph von Königsmarck, warnt sie vor sexueller Freizügigkeit und tritt für Enthaltsamkeit ein.

sammenfassung der Handlung in Deutsch und eine weitere in Französisch „für die Damen“. Sophie erwähnte die Proben und die Aufführungen in ihren Briefen. Am 3. Februar 1690 informierte sie Leibniz, dass seine Bibliothek in ein Theater verwandelt wurde, „wo die allerschönsten Opern der Welt dargeboten worden sind“¹⁴ und zwei Jahre später schrieb sie, dass „die Oper [...] ein großer Erfolg war, zur Ehre des Dichters [Ortensio Mauro], der Musiker und des Abtes Steffani“¹⁵. Einige der Sänger waren wohlbekannt: Clementin Hader (später von Hadersberg) hatte für Steffani in München gesungen, Ferdinando Chiaravalle war in den 1680ern in Norditalien aktiv, Nicola Paris und Antonio Borosoni waren Mitglieder einer *cappella*, die in Venedig im Dienste von Ernst August stand. Für Borosinis Sohn sollte Händel 1724 die bemerkenswerte Tenor-Rolle des Bajazet in seiner Oper *Tamerlano* komponieren.

Georg Ludwig scheint sich besonders für die Opern interessiert zu haben. Hugo Riemann identifizierte sieben der Libretti der Hannoveraner Opern als dessen persönliches Handexemplar, nur drei als die seines Vaters und zwei als die seiner Gemahlin.¹⁶ Ein weiterer Beleg für sein Interesse findet sich in John Hawkins' *Memoirs of the Life of Sig. Agostino Steffani*, das um 1750 erschien.¹⁷

14 „[...] où l'on a représenté les plus beaux opéras du monde“, in: *Correspondance* (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 80.

15 „[...] l'opéra [...] a fort réussi à la gloire du poète, des musiciens et de l'abbé Steffani“: Sophie an den Grafen Luigi Ballati, 1. März 1692, in: *Briefe der Königin Sophie Charlotte von Preussen und der Kurfürstin Sophie von Hannover an hannoversche Diplomaten. Publicationen aus den Königlichen Preussischen Staatsarchiven* 79, hrsg. von Richard Doeblin, Leipzig 1905, S. 141f.

16 Hugo Riemann, *Bibliographie der in Handschriften und Drucken nachweisbaren 18 Bühnenwerke von Agostino Steffani*, in: *Ausgewählte Werke von Agostino Steffani (1654–1728), Zweiter Teil, Erster Band der Opern. Alarico. München, 18. Januar 1687*, hrsg. von Hugo Riemann, Leipzig 1911 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Alte Folge 21, Jg. 11, Bd. 2), S. vii–xvi.

In den meisten Fällen ist der Besitzer (oder Benutzer) des Textbuches durch die auf den Umschlag geprägten Initialen identifizierbar.

17 „This latter trust [the direction of opera], however agreeable it might be to his [Steffani's] inclination, was the occasion of great uneasiness to him; for whether it was owing to the ignorance, or petulance, of the persons employed to sing, it was, frequently, with great difficulty they could be prevailed on to study their parts, so as to do justice to the composer; and, even when their condescension was greatest in this respect, so many feuds and jealousies were continually arising among them, that an illustrious audience were frequently disappointed of their entertainment. This particular is, in some degree, verified, by what is related of the elector's son, the late K[ing] George the first, who, upon some such occasion as this, prevailed on our author to resign his charge, for a short time, to him; imagining, perhaps, that his rank and quality might give him a better title to command this set of people, than even the great merit of their manager; but he was soon convinced of the difficulty of the undertaking, for in a few days he quitted it, and left them to themselves, declaring, that he could, with much more ease,

Die letztgenannte Pflicht [die Leitung der Oper], auch wenn sie noch so sehr seiner [Steffanis] Neigung entspricht, war für ihn der Anlass zu großem Unbehagen; sei es nun der Unwissenheit oder Gereiztheit der angestellten Sänger geschuldet, ständig war es nur mit größter Schwierigkeit möglich, sie zu bewegen ihre Partien zu studieren, um dem Komponisten Genüge zu tun; und selbst wenn ihre Herablassung in dieser Hinsicht am größten war, wurden fortwährend so viele Fehden und Eifersüchteleien unter ihnen ausgetragen, dass ein erlauchtes Publikum ständig von ihrer Unterhaltung enttäuscht war. Dieser Umstand ist einigermaßen durch das bewiesen, was der Sohn des Herzogs, der verstorbene König Georg I. berichtet hat, der bei einer solchen Gelegenheit wie dieser, unseren Autoren dazu bewegte, ihm seine Verantwortung für eine kurze Zeit zu überlassen; wahrscheinlich bildete er sich ein, dass sein Rang und sein Stand ihn in eine bessere Position versetzen würden, diese Gruppe von Leuten zu beherrschen, als selbst das große Verdienst ihres Impresarios; aber er war sehr bald von der Schwierigkeit des Unterfangens überzeugt, denn nach ein paar Tagen gab er es auf und überließ sie sich selbst mit der Erklärung, er könnte wesentlich leichter eine Armee von fünfzigtausend Mann befehligen, als eine Truppe von Opernsängern zu bändigen.

Vielleicht hat Hawkins ein bißchen übertrieben – seine Wiederholung des Wortes „frequently“ [ständig] erregt Misstrauen –, doch seine Anekdote muss auf Fakten beruhen. Zweifellos hebt sie den Gegensatz der Führungsstile heraus, die man benötigt, um entweder eine Armee zu führen, die darauf getrimmt ist, Befehle zu befolgen, oder eine Operntruppe zu führen, die aus ehrgeizigen Individualisten besteht. Der wesentliche Punkt ist jedoch, dass Steffani, auch wenn es sehr schwierig war, sich bei den Sängern durchsetzte, um seiner Musik Gerechtigkeit widerfahren zu lassen; er behielt offenbar die Oberhand. Dabei dürfte ihm seine Erfahrung als Sänger ebenso genutzt haben wie auch sein diplomatisches Geschick, das ihn befähigte, mit eventuell reizbaren Persönlichkeiten taktvoll umzugehen.

Er setzte sich deshalb so entschieden durch, weil er die Opernkomposition sehr ernst nahm. Unser Zeuge dafür ist Mattheson:

Von dem weltberühmten und Music-gelehrten Steffani habe mir ehmals sagen lassen, dass derselbe, ehe er noch eine Feder angesetzt, die Opera, oder das vorhabende Werck, eine Zeitlang beständig bey sich getragen, und gleichsam eine

command an army of fifty thousand men, than manage a company of opera singers“: [John Hawkins], *Memoirs of the Life of Sig. Agostino Steffani, some time Master of the Electoral Chapel at Hanover, and afterwards Bishop of Spiga*, London ca. 1750, S. [ii].

recht ausführliche Abrede mit sich selbst genommen habe, wie und welcher Gestalt die ganze Sache am füglichsten eingerichtet werden mögte. Hernach aber hat er seine Sätze zu Papier gebracht. Es ist eine gute Weise; ob gleich zu vermuthen, daß sich heut zu Tage, wo alles auf der Flucht geschehen soll, wenig finden werden, die Gefallen tragen, solche Überlegung anzustellen [...].¹⁸

Das bedeutet vermutlich, dass Steffani das Libretto wieder und wieder las, bevor er es in Musik setzte und sorgfältig über die Figuren und über die dazu passenden Stimmen nachdachte. Er muss auch die dramatische Situation durchdacht haben, in der sie platziert wurden, und betrachtete ihre ständig wechselnden Gedanken und Gefühle. Deshalb ist es nicht überraschend, dass seine Musik die Figuren und Situationen so perfekt reflektiert, oder dass sie oft über die Worte des Librettos hinausgeht. Steffani war ungewöhnlich gut, und er hätte das Recht gehabt, Wünsche der Sänger nach Änderungen oder Ersatz in ihren Partien abzulehnen.

Hawkins' Anekdote vermittelt den Eindruck, dass die Sänger Steffanis Musik als schwer empfunden haben. Möglicherweise war das so. Verglichen mit den Partien seiner Zeitgenossen, liegen die seinen sehr hoch und verlangen einen großen Tonumfang.¹⁹ Er zeigt ein „Interesse für Ausdruckskraft“ („concern for expressiveness“), indem er verlangt, dass die Tenöre und Bässe in „anmutigen, zarten“ („graceful, tender“) Arien leicht singen sollen. In seinen Allegro-Arien hingegen verwendet er virtuose Koloraturen, die einen „strengen energetischen („severe energetic“) Stil“ bei der Ausführung erfordern, während seine langsameren, schmelzenden Arien schnelle ornamentale Ausschmückungen enthalten, darunter sind einige mit schwierigen Synkopierungen (siehe Notenbeispiel 1). Ähnliche Verzierungen findet man in seinen Rezitativen, die ungewöhnlich lyrisch sein können und mit einer *aria cava-ta* enden – einem Abschnitt im Stil einer Arie auf dem letzten Vers oder Reimpaar des Rezitativtextes. Seine Hannoveraner Opern enthalten auch sehr viele Duette, die meisten davon verwenden imitativen und doppelten Kontrapunkt zwischen den Stimmen. Diese Strukturen sind schwierig genug in einem Kammerduett, wo die Sänger die Musik sehen können; sie sind noch schwerer auf der Bühne, wenn die Ausführenden sich auf ihr Gedächtnis verlassen müssen. Durch die Verwendung der

18 Johann Mattheson, *Kern melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737, S. 136.

19 Zu Steffanis Komposition für die Singstimme siehe Rodolfo Celletti, *A History of Bel Canto*, übersetzt von Frederick Fuller, Oxford 1991, S. 55–59.