

## Vermischter Stil

Reinmar Emans

Mit folgenden Worten versuchte Jean Laurent Le Cerf de la Viéville im Jahre 1704 eine Synthese zwischen den beiden Nationalstilen, die im 17. und 18. Jahrhundert das musikalische Leben dominierten und zugleich unvermittelbar schienen, da sie im jeweiligen anderen Land weitgehend auf Ablehnung stießen:

[...] geben übrigens ganz gerne zu, daß man etwas recht vollkommenes in der Music thun könnte, wenn das gelehrte und scharffsinnige Wesen der Italiäner mit dem natürlichen Geschmack der Franzosen vermischet würde.<sup>1</sup>

Es dürfte dabei gleichgültig sein, ob die Abgrenzung der Stile mit dem Erwachen nationalistischer Gesinnung zusammenhing oder ob sich der musikalische Geschmack wirklich im jeweiligen Land so gefestigt hatte, dass an einen Austausch kaum mehr zu denken war. Viévilles Synthese-Vorschlag jedenfalls war das Resultat einer heftigen Diskussion mit François Raguenet über die Vorzüge und Nachteile der italienischen und der französischen Musik. Raguenet hatte in höchst subjektiver Weise Partei für die italienische Musik ergriffen und damit den Widerspruch der französischen Seite herausgefordert. Viéville bemühte sich in seiner Replik um größere Objektivität, indem er in viel stärkerem Maße die Aufführungsumstände und Ausbildungssituation in die Bewertung einfließen ließ. Ganz im Sinne der erst später von Johann Mattheson publizierten Synthese der Stile Viévilles hatte der Hamburger Musikschriftsteller bereits in seinem *Neu-Eröffneten Orchestre* aus dem Jahre 1713 konstatiert, die deutschen Komponisten »befleißigen« sich, »den Italiänischen und Frantzösischen Stylum zu combiniren«<sup>2</sup>. Als er 1722 das Streitgespräch zwischen Raguenet und Viéville als »Musicalische Parallele« in seiner *Critica Musica* veröffentlichte, reagierte er in einer Fußnote erneut auf den Synthesevorschlag Viévilles:

Es kömmt mir immer vor / als wenn diese glückliche Mischung uns Teutschen obläge; zum wenigsten will ich von Herzen wünschen / daß meine Lands-Leute / indem sich die Italiäner und Franzosen um den Bissen zanken / ihnen beyden denselben vor dem Maul wegfishen mögen. Wenn wir unsere illustres betrachten / ist wahrlich große Hoffnung dazu.<sup>3</sup>

Und in der nachfolgenden Fußnote heißt es:

Man lasse die Franzosen bey ihrer Weise / und die Italiäner auch bey ihrem Sinne. Der Teutsche aber sey so klug / und nehme von beyden das beste vor sich.<sup>4</sup>

1 Johann Mattheson, *Critica Musica*, Hamburg 1722 (Reprint Amsterdam 1964), Teil 3, S. 226: »Viéville, Die Vertheydigung der Französischen Music und Opern / wie sie / nach ihrer Art / zu loben sind: dabey die Italiänischen Fehler nicht verschwiegen werden.«

2 Johann Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, Reprint Hildesheim 1976, S. 208.

3 Mattheson (wie Anm. 1), S. 227.

4 Ebd.

In dieser Hinsicht scheint Mattheson allerdings einem Irrtum aufgesessen zu sein, denn bereits im 17. Jahrhundert gab es diese Mischung der Stile, für die sich offenbar ausgerechnet ein Italiener stark machte: Agostino Steffani. Es ist zwar bekannt, dass Steffani für seine in Hannover entstandenen Opern Ouvertüren im französischen Stil verwendete, doch wurde dieser Umstand kaum je auf die besonderen Umstände an den Welfenhöfen bezogen, der eine solche Stilmischung nicht nur möglich, sondern wahrscheinlich sogar notwendig machte.

Als Georg Philipp Telemann 1740 für Matthesons *Grundlage einer Ehren-Pforte* neuerlich um eine Autobiographie gebeten wurde, wies er – gegenüber seiner ersten Autobiographie von 1718, die in Matthesons *Großer General-Bass-Schule* veröffentlicht wurde, etwas modifiziert – auf seine eigenen musikalischen Grundlagen hin:

Die Sätze von Steffani und Rosenmüller, von Corelli und Caldara erwählte ich mir hier zu Mustern, um meine künftige Kirchen- und Instrumental-Music darnach einzurichten [...]. Die zwei benachbarten Capellen [von Hildesheim aus], zu Hanover und Braunschweig, die ich bey besondern Festen, bey allen Messen, und sonst mehrmahls besuchte, gaben mir Gelegenheit, dort die frantzösische Schreibart, und hier die theatralische; bey beiden aber überhaupt die italiänische näher kennen, und unterscheiden zu lernen.<sup>5</sup>

Telemann beschreibt hier eine Besonderheit der Welfenhöfe, nämlich die sehr unterschiedliche Favorisierung einzelner Nationalstile auf sehr engem territorialem Raum. Die verwandtschaftlichen Beziehungen der Fürsten untereinander führten allerdings zu regen Kontakten und zu einem steten Kulturtransfer, der es erlaubte, trotz der eindeutigen Favorisierung jeweils eines Nationalstils auch den anderen zu rezipieren. Eine derart multikulturelle Ausrichtung war der ideale Nährboden für eine Vermischung der diversen Stile. Hinzu kam das allgemeine kulturpolitische Klima an den Welfenhöfen, das einer derartigen eklektizistischen Kompositionsweise massiv Vorschub geleistet haben dürfte.

Seit 1676 nämlich war der Thomasius-Schüler Gottfried Wilhelm Leibniz Hofrat und Hofbibliothekar in Hannover und ab 1691 Bibliothekar der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel. Es wird kein Zufall sein, dass Leibniz wesentliche Elemente des Eklektizismus aufnahm, wenngleich zunächst primär mit dem Ziel, auf diese Weise Gegensätze aufzulösen und miteinander zu versöhnen. Als Diplomat versuchte er, die Religionen zu einen, als Philosoph war ihm daran gelegen, die unterschiedlichsten Denkansätze miteinander zu verbinden. Der für ihn charakteristische Universalismus mit seiner konsequenten Ablehnung dogmatischer Einseitigkeit hat allerdings nur bedingt mit dem Eklektizismus seiner Zeit zu tun, wie Ulrich Johannes Schneider<sup>6</sup> glaubhaft machen konnte. Seine eklektisch harmonisierende Tendenz, die in der Forderung nach einer *Ars combinatoria* auch in der Musik gipfelt<sup>7</sup>, findet sich rudimentär bereits bei Christian Thomasius und Johann Christoph Sturm. Sollten Leibniz' Grundüberzeugungen wirklich auf Religion und Philosophie beschränkt geblieben sein?

5 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister. Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Werke, Verdienste etc. erscheinen sollen* [...], Hamburg 1740 (Neudruck Berlin 1910), S. 354–369, hier S. 357.

6 Ulrich Johannes Schneider, *Leibniz und der Eklektizismus*, in: Günter Abel, Hans-Jürgen Engfer, Christoph Hubig (Hrsg.), *Neuzeitliches Denken. Festschrift für Hans Poser zum 65. Geburtstag*, Berlin 2002, S. 233–250.

7 Brief an Ehrenfried Walther von Tschirnhaus von Ende Mai 1678, in: Gottfried Wilhelm Leibniz, *Sämtliche Schriften und Briefe*, hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Zweite Reihe: *Philosophischer Briefwechsel 2*, Berlin 2006, S. 621, Nr. 177.

In den Gesprächen mit Kurfürstin Sophie, der Gattin von Herzog Ernst August, sowie der Tochter Sophie Charlotte, die indirekt durch die umfangreiche Korrespondenz Leibniz' erschließbar sind, scheinen auch musikalische Aspekte wiederholt zur Sprache gekommen zu sein. Dies umso mehr, als nachweislich Agostino Steffani an diesen Runden teilgenommen hat und dieser zu den wenigen italienischen Musikern gehört, die in ihre Kompositionen französische Stilelemente integriert haben. Der 1654 in Castelfranco Veneto geborene Steffani war seit 1688 Kapellmeister am Hannoveraner Hof; ein Jahr später eröffnete seine Oper *Enrico Leone* das dortige Opernhaus. 1706 zum Bischof geweiht, übernahm er sowohl weltliche als auch kirchliche diplomatische Aufgaben auf höchster Ebene. Als Gesprächspartner war er überall gefragt – und es wäre doch zu merkwürdig, wenn dies in Hannover anders gewesen wäre. In seinen insgesamt neun Opern für Hannover verband er – wie könnte es nach dem Gesagten auch anders sein – die Tonsprache der venezianischen Oper mit der der Lully'schen Bühnenmusiken. Schließlich hatte er, ganz untypisch für einen Italiener seiner Zeit und deswegen ein Einzelfall, 1678/79 in Paris bei Lully studiert und dessen Stil, wie etwa die typischen Wechsel von Tutti und Trio, sehr genau gekannt. Wie genau er Lullys Schreibart nachzuahmen verstand, zeigt – als ein prominentes Beispiel – die Schluss-Chaconne aus seiner ersten Hannoveraner Oper, dem bereits erwähnten *Enrico Leone*.

Doch was macht eigentlich den italienischen bzw. den französischen Stil aus? Abgesehen von großformalen Unterschieden kommt natürlich rasch der für die französische Musik scheinbar wesentliche punktierte Rhythmus der Ouvertüre in den Blick, der allerdings in den Lexika des frühen 18. Jahrhunderts überhaupt nicht als typisch französisch thematisiert wird<sup>8</sup>. Auch sonst erhellen die Autoren nicht gerade das Problem, sondern bleiben eher im Vagen. Normalerweise finden sich auch später nur sehr allgemeine Äußerungen zu den Stileigentümlichkeiten der Nationen, und es mag symptomatisch sein, was etwa Heinrich Sievers in Bezug auf Steffani schreibt:

In seinem Schaffen verband Agostino Steffani die Ausdruckskraft der italienischen Melodik mit dem klaren Formensinn der Franzosen, die Schönheit harmonisch farbigen Fließens mit der Transparenz klug wägender Satzkunst.<sup>9</sup>

Was bitte lässt sich aus diesen schönen Worten für die verschiedenen Stile folgern? Ist die französische Melodik ohne Ausdruckskraft? Haben die Italiener keinen klaren Formensinn? In eine ganz ähnliche Kerbe schlug Bernward Lohr 2008:

Wie kaum ein anderer zeitgenössischer Komponist nutzte er [Steffani] die Chancen, in der Kombination italienischer Virtuosität und Spontaneität mit französischer Eleganz und Raffinesse einen eigenen mondänen Tonfall zu entwickeln. So besteht das musikalische Mosaik der Oper aus ungewöhnlich üppig harmonisierten Rezitativen und expressiven, kontrastreichen Monologen, die noch an Monodien Monteverdi'scher Prägung erinnern, z. T. extrem virtuosen Arien sowie tänzerischen, am französischen Ballett orientierten *Airs*.<sup>10</sup>

Was bedeutet das? Stehen die »üppig harmonisierten Rezitative« nun für den italienischen, den französischen oder gar für den vermischten Stil? Ähnliches lässt sich zu den »extrem virtuoseren Arien« fragen. Und gibt es in der italienischen Musik keine tänzerischen Sätze? Auch bei den Diskussionen der jeweiligen

8 So etwa Bärbel Pelker, Art.: *Ouvertüre*, in: MGG2, Sachteil 7 (1997), Sp. 1242–1256, hier Sp. 1245.

9 Heinrich Sievers, *Die Musik in Hannover*, Hannover 1961. S. 54.

10 Bernward Lohr, Booklet zu Agostino Steffanis *Orlando generoso*, MDG 3091566-2, S. 19.

Nationalstile zu Beginn des 18. Jahrhunderts sucht man eindeutige Stildefinitionen vergebens, obwohl es zahlreiche eindeutige und nach Nationen unterscheidbare Stilistika geben müsste.

Sehr viel klarer hinsichtlich der Einschätzung der nationalen Eigenarten lassen sich Besetzungstopoi unterscheiden; man denke nur an die für französische Musik typischen zwei Violen oder auch an das Bläserconcertino. Auch einige Instrumente nahmen ihren Ausgang aus Frankreich, um sich erst allmählich in anderen europäischen Ländern auszubreiten. Hierzu gehört neben der Querflöte auch die Oboe, die zwischen den 1660er bis 1680er Jahren das ältere Chalumeau ablöste und historisch sehr eindeutig mit der Person Lullys zu verbinden ist. Oboen finden sich bereits in einigen Münchner Opern Steffanis; später machen alle seine für Hannover geschriebenen Opern von diesem Instrument Gebrauch. In *Enrico Leone* von 1689 ebenso wie in der im gleichen Jahr aufgeführten *La lotta d'Ercole* werden sie paarig verwendet und im Zusammenhang mit typisch französischen Sätzen genutzt.

In *La lotta d'Ercole* kommen sie allein im Ritornell einer als »Menuet« (nicht »Menuetto«) überschriebenen Aria zum Einsatz:

Abbildung 1: Agostino Steffani, *La lotta d'Ercole*, 2. Akt, Szene 11, London British Library R.M.23.h.14

Dass selbst eine solche Verwendung in der italienischen Oper als ungewöhnlich einzuschätzen ist, zeigen die unterschiedlichen Partiturabschriften. Nur in den beiden heute in der British Library, London aufbewahrten Abschriften (R.M.23.h.14 bzw. 15) werden Oboen vorgeschrieben; die Abschrift der Berliner Staatsbibliothek weist keine Besetzungsangaben für diesen Satz aus, so dass man eher Streicher annehmen würde, und die vierte Abschrift in der Bayerischen Staatsbibliothek aus der Sammlung von Anton Justus Thibaut besetzt hier zwei Flöten und Fagott<sup>11</sup>.

Bedeutungsvoll ist der Einsatz der Oboe in den Opern Steffanis vor allem, weil dieses »französische« Blasinstrument bis dahin noch keinen Eingang in eine italienische Oper gefunden hat; bezeichnender-

<sup>11</sup> Für die Informationen zu *La lotta d'Ercole* habe ich Cinthia Pinheiro Alireti zu danken; ihre Dissertation zu dieser Oper ist unlängst erschienen: *A Performing Edition of the Opera La Lotta d'Ercole con Acheloo by Agostino Steffani (1654–1728)*, Diss. phil. Indiana University 2012.

weise finden sich die ersten Belege in Deutschland und nicht in Italien. Dort wurde die Oboe erstmalig in der 1692 entstandenen Oper *Onorio in Roma* von Carlo Francesco Pollarolo verwendet; diese ist aber ohnehin absichtsvoll den Bühnenwerken Lullys nachgestaltet, worauf schon die eingeflochtene Vaudeville in französischer Sprache in der Schlafszene verweist<sup>12</sup>. Das Libretto zur 6. Szene des 3. Aktes – Termanzia vor dem schlafenden Onorio – beginnt wie folgt:

Hai torto Cupido  
Con farmi penar ...

*si volta, e vede Onorio addormentato.*

Onorio dorme?  
Fermerò il piede, e intenta  
A lusingare il sonno  
Sù le fiorite gote,  
Esprimerò il mio affetto in dolci note.

1. Suivons l'aimable Paix qui nos appelle  
Mille nouveaux plaisir sont avec elle  
L'Amour promet icy des jours heureux,  
Et sans allarmes,  
Il bannit les soins fâcheux.  
Que l'Amour a de charmes  
Quand il vient avec les sjeux.
2. Nous fuyons le Beauté toujours severe  
Les fers, que nous portons ne present guère  
L'Amour promet, etc

Die damit verbundene Mehrsprachigkeit in der Oper wurde später von Telemann, der geradezu als musikalisch polyglott gelten kann, in seiner *Orpheus*-Oper gezielt im Sinne des vermischten Stils genutzt<sup>13</sup>. Jedenfalls wird aus dem Kontext heraus deutlich, dass die Oboe als ein genuin französisches Instrument konnotiert wurde; wohl auch genau deswegen konnte es in Italien nur zögerlich Fuß fassen. Es sollte noch bis 1698, also sechs Jahre nach Pollarolos Oper, dauern, bis mit Onofrio Penati der erste Oboist am Markusdom zu Venedig eingestellt wurde<sup>14</sup>.

Ganz anders sah die Situation an den Welfenhöfen aus. Immerhin waren in Hannover – wie einer Abrechnung der Kosten der Fürstlichen Kapelle zu entnehmen ist<sup>15</sup> – bereits 1680 einige französische Musiker angestellt. Da diese nicht namentlich benannt werden, ist es nicht eindeutig, ob sie identisch sind mit den 1688 in einer Liste angeführten Musikern, von denen nach Heinrich Sievers einige (Acroux, Bacroux?, Babel, La Croix) mutmaßlich Oboisten waren<sup>16</sup>. Da die Angaben von Sievers in mancherlei Hin-

<sup>12</sup> Vgl. <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0004/bsb00048568/images/index.html?id=00048568&fip=193.174.98.30&no=&seite=55> (letzter Zugriff 23. 9. 2012).

<sup>13</sup> Siehe hierzu Reinmar Emans, *Die Welfenhöfe als Impulsgeber? Deutschland und der vermischte Geschmack in der Musik*, in: Kazuhiko Tamura u. a. (Hrsg.), *Schauplatz der Verwandlungen. Variationen über Inszenierung und Hybridität*, München 2011, S. 172–184.

<sup>14</sup> Vgl. Alfredo Bernardini, *The Oboe in the Venetian Republic, 1692–1797*, in: EM 16, Nr. 3 (1988), S. 372–387, sowie Reinmar Emans, *Die Musiker des Markusdoms in Venedig, 1650–1708*, Teil 2, in: KmJb 66 (1982), S. 65–81.

<sup>15</sup> Niedersächsisches Landesarchiv Hannover, Sig. Cal Br. 22 Nr. 1080, Dok 31–32. Sievers (wie Anm. 9), S. 129–166) gibt hingegen als Zeitpunkt der Einstellung 1681 an (vgl. S. 129, Fußnote 1).

<sup>16</sup> Sievers (wie Anm. 9), S. 129, 130 und 146.

sicht ungenau und unvollständig sind, bleibt fraglich, welches Dokument er herangezogen haben könnte. Zu vermuten steht, dass ihm eine freilich undatierte Liste mit französischen Musikern vorlag<sup>17</sup>. Hier werden immerhin vier Musiker als Oboisten bezeichnet:

Wie die nunmehr abgetretenen dreÿ Hobois, alß die beyden Denoyers und deloyes<sup>18</sup> noch wirklich in diensten gestanden haben diese dreÿ und Maillart, wochentl: auff einen diener, 1 Thaler Kostgeld genossen [...].

Ob dieses Dokument allerdings wirklich auf den Zeitraum um 1689 (*Enrico Leone*) beziehbar ist, bleibt fraglich, wenngleich möglich. Die für das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Projekt *Musikorganisation an den Welfenhöfen. Eigenständige Entwicklungen und wechselseitige Beeinflussung zwischen 1600 und 1750* vorgesehene Archivrecherche wird hoffentlich zu diesem Problemkreis noch Neuerkenntnisse vorlegen können. Da sich die Welfenhöfe bei größeren Aufführungen nachweislich gegenseitig mit ihren Musikern aushalfen, wäre es aber auch denkbar, dass die in Steffanis Opern erforderlichen Oboisten aus dem Orchester des Celler Hofes stammen, in dem in der Zeit von 1666 bis 1705 fast durchgängig sieben Oboisten angestellt waren. Am Wolfenbütteler Hof hingegen ist vor 1709 kein fest angestellter Oboist in den Akten verzeichnet.

Unter diesen Prämissen soll abschließend eine Szene aus Steffanis vierter Oper für Hannover, *Orlando generoso* von 1691, etwas genauer vorgestellt werden (vgl. den Beginn der Oper in Abbildung 2)<sup>19</sup>.



Abbildung 2

<sup>17</sup> Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv Hannover, Sig. Cal. Br. 22, Nr. 1071, pag. 14.

<sup>18</sup> Theodor W. Werner (*Dreihundert Jahre von der Hofkapelle zum Opernhausorchester, 1636–1936. Festschrift aus Anlaß des 300jährigen Bestehens des hannoverschen Orchesters im Auftrage des Oberbürgermeisters*, Hannover 1937) liest »Deloges«.

Abgesehen davon, dass die Entrée zum 2. Akt alle Merkmale französischer Musik aufweist, zumal auch hier (wie aus der zweiten Partiturseite durch Besetzungsbeischriften hervorgeht) Oboen besetzt sind, fällt eine Szene auf, die in mancherlei Hinsicht für die Zeit absolut ungewöhnlich, ja geradezu ungeheuerlich ist (und eigentlich erst 17 Jahre später in der ursprünglichen Fassung von Händels *Agrippina* ein Pendant findet)<sup>20</sup>. Sie steht zu Beginn des 2. Aktes und ist viergeteilt, in sich aber gleichwohl geschlossen. Die Szene beginnt mit der Aria Angelicas »Se t'ecclisi ò bella face« mit obligater Violine und »Baßon«<sup>21</sup> (Abbildung 3–7).

Man wird nicht fehlgehen, diese Aria als typisch italienisch zu bezeichnen, die mit ihrem Hang zum Lamentosen den Zuhörer bewegen soll. Ebenfalls typisch ist die Besetzung mit einer obligaten Violine.

Der Aria Angelicas folgt ein Rezitativ Orlandos. Anschließend nimmt Steffani mit der Aria Ruggieros »Vive stelle à me splendete« die Musik Angelicas quasi als *seconda strofa* wieder auf, allerdings mit geänderter Instrumentation: Aus der Violine wird die Oboe, aus dem Fagott die »Basse de Viol.« (Abbildung 8–12)

Abbildung 3

19 Alle nachfolgenden Notenbeispiele entstammen einer Partiturabschrift der Stadtbibliothek Hannover. Für die freundliche Genehmigung des Abdrucks habe ich zu danken. Dass die Instrumentierung nicht etwa eine Eigenart dieser Abschrift darstellt, belegt der 1699 bei Johann Wiedemeyer in Lübeck erfolgte Druck *Die außerlesensten Und vornehmsten ARIEN Aus der OPERA ROLAND mit unterschiedlichen Instrumenten. Wie sie vorgestellt Auff dem Hamburgischen Schau=Platz*. Der Stimmensatz zu dieser Arie entspricht völlig der Instrumentenzuordnung der Hannoveraner Partitur.

20 Merkwürdigerweise geht Ann Candace Marles in ihrer Dissertation *Music and drama in the Hannover Operas of Agostino Steffani (1654–1728)*, Yale University 1991, weder auf diese Szene ein noch auf die Besonderheiten des vermischten Stils in Steffanis Opern.

21 In *Die außerlesensten* [...] (wie. Anm. 19) wird das Fagott in seiner italienisierten Form »Bassono« verwendet.

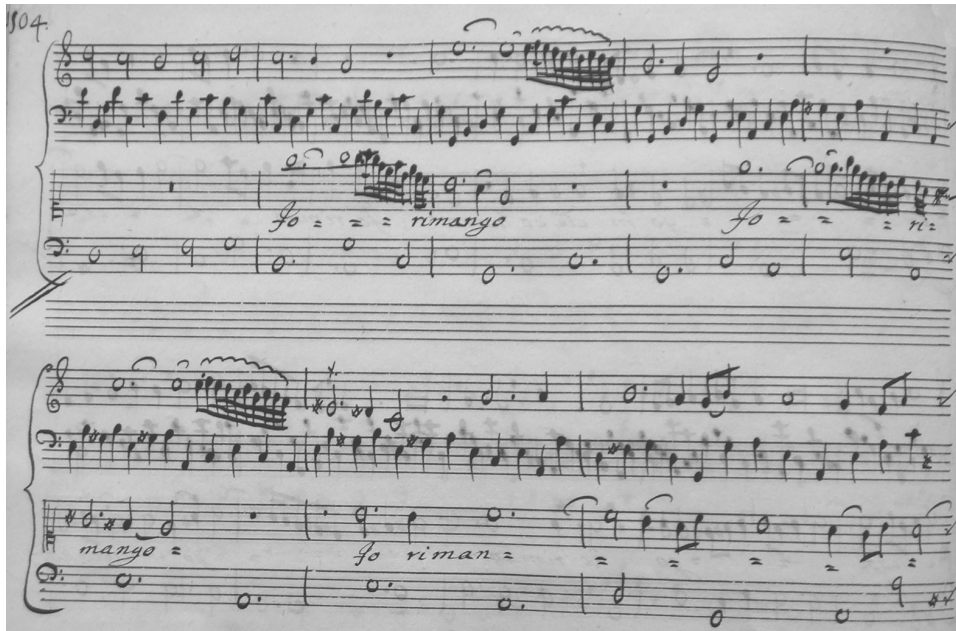


Abbildung 4

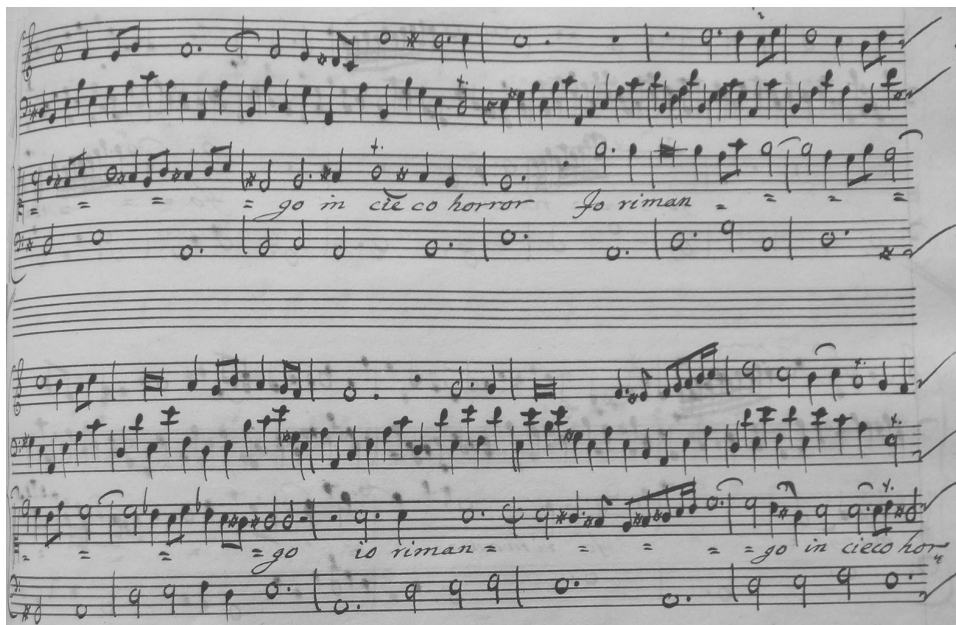


Abbildung 5





Abbildung 6



Abbildung 7

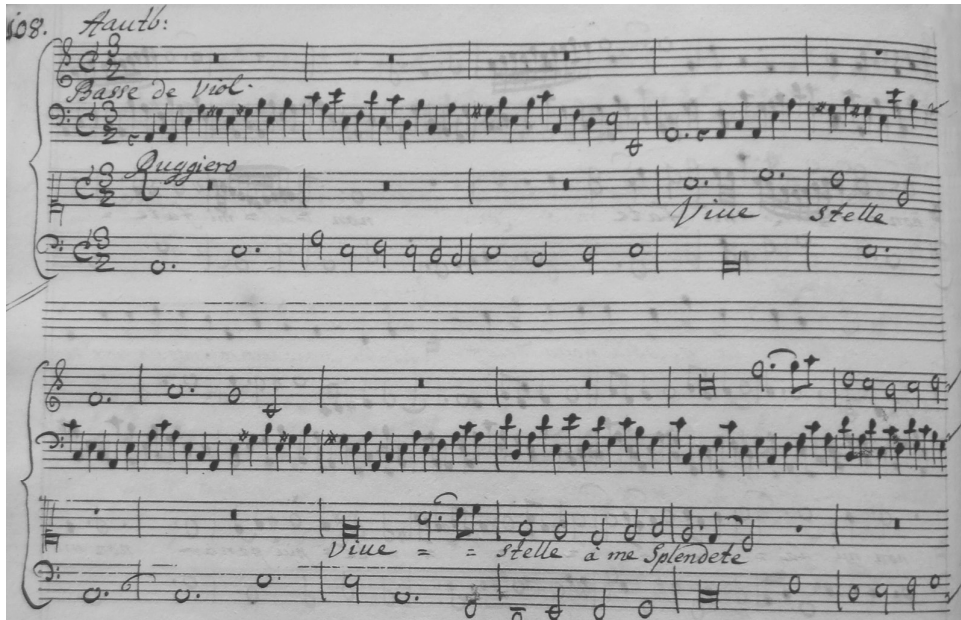


Abbildung 8



Abbildung 9

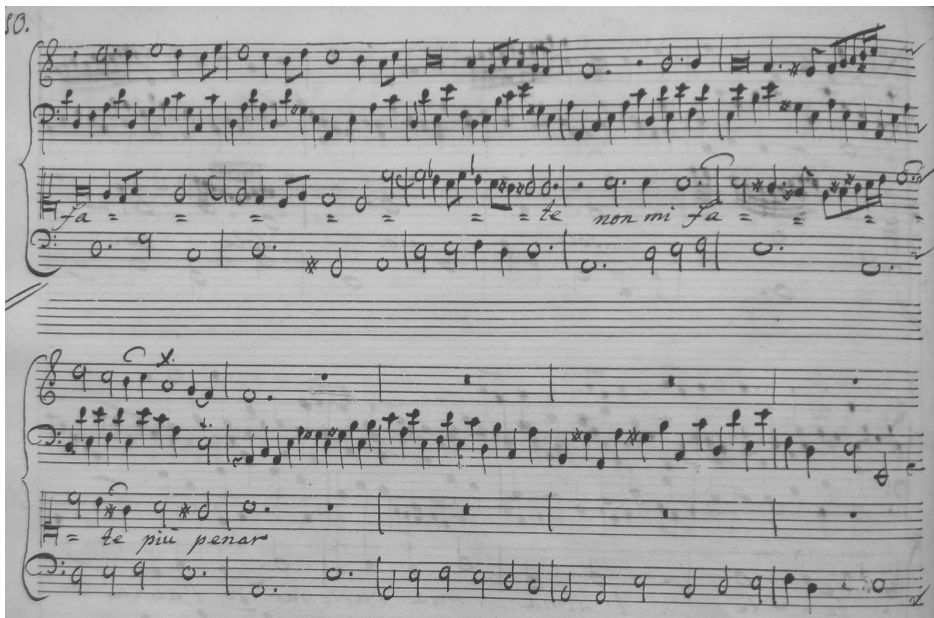


Abbildung 10



Abbildung 11



Abbildung 12

Allein durch diesen Instrumentenwechsel kommt damit eine genuin französische (Klang)-Note ins Spiel<sup>22</sup>. Diese Aria kulminiert anschließend sogar noch in einem Duett Angelicas und Ruggieros (Abbildung 13–17)), bei dem alle zuvor genutzten obligaten Instrumente für einen dichten, »gearbeiteten« Satz sorgen.

Es scheint legitim, in dieser Abfolge Merkmale der drei Nationalstile zu sehen. Der pathetischen, aber instrumental unauffälligen ersten Aria, die für den italienischen Stil stehen mag, wird die Aria Ruggieros mit der obligaten Oboe, einem zu dieser Zeit ausschließlich französisch konnotierten Instrument, gegenübergestellt. Das Duett repräsentiert dann den »gearbeiteten« Stil der Deutschen, der sich, wie Mattheson gefordert hat, sowohl der italienischen als auch der französischen Elemente bedienen soll.

Es deutet mithin vieles darauf hin, dass bislang die Bedeutung Agostino Steffanis für die Entwicklung des vermischten Stils nicht angemessen eingeschätzt wurde. Dass die Bestrebungen, italienischen mit französischem Stil zu mischen und gleichzeitig auch Idiomatiken des noch sehr viel schwieriger zu fassenden deutschen Stils einzubringen, im Umfeld der Welfenhöfe stattfanden, erscheint folgerichtig. Denn schließlich wurden genau dort die eklektisch harmonisierenden Tendenzen von Leibniz protegiert und philosophisch begründet. Und letztlich mussten sich auch die verwandtschaftlichen Höfe stets einigen, um ihre eigene Position nicht zu schwächen.

<sup>22</sup> Dass es in Lullys *Roland* (Orlando) einen Monolog in c-Moll »Ah quel tourment« gibt, der »mit einer Oboen-pastorale konfrontiert wird« (Herbert Schneider, Art.: *Lully. 1. Jean-Baptiste*, in: MGG2, Personenteil 11 [2004], Sp. 587 bis 605, hier Sp. 594) mag Zufall sein; es wäre aber auch denkbar, dass Steffani hier seine Anregung bekommen hat.

Viol.  
Basson  
Hautb.  
Basse de viol.  
Angelica:  
Ruggiero  
Vive stelle vive  
Vive stelle  
Vive = stelle a me splendete

Abbildung 13

114  
stelle a me splendete = non = mi fate non  
non = mi fate = non = mi

Abbildung 14



Handwritten musical score for a vocal and piano piece. The score consists of ten staves. The first four staves are instrumental. The fifth and sixth staves contain the vocal line with the lyrics "te non mi fa = te = piu penar." The seventh staff is a piano accompaniment marked "Orlando". The eighth and ninth staves contain the piano accompaniment with the lyrics "Fia meglio dir al Re questi accidenti ei scopira' la uerita' secrete." The tenth staff is the final instrumental line.

Abbildung 17

