



Georg Friedrich Händel
Stich von Jakob Houbraken (1738)

Verzeichnis der Opern Georg Friedrich Händels

1759 HÄN
01801

Werktitel	Textbuch	Erstaufführung	
1 Almira, Königin von Kastilien	Feustking, nach Pancieri	1705	Hamburg, Theater am Gänsemarkt
2 Nero ¹⁾	Feustking	1705	Hamburg, Theater am Gänsemarkt
3 Rodrigo ¹⁾	nach Silvani	1707	Florenz, Accademia degli Infuocati
4 Der beglückte Florindo ¹⁾	Hinsch	1708	Hamburg, Theater am Gänsemarkt
5 Die verwandelte Daphne ¹⁾	Hinsch	1708	Hamburg, Theater am Gänsemarkt
6 Agrippina	Grimani	1709	Venedig, T. San Giovanni Crisostomo
7 Rinaldo ²⁾	Rossi, nach Hill	1711	London, Queen's Theatre
8 Il pastor fido ³⁾	Rossi, nach Guarini	1712	London, Queen's Theatre
9 Teseo	Haym, nach Quinault	1713	London, Queen's Theatre
10 Lucio Cornelio Silla	Rossi	1713	London, Burlington House (?)
11 Amadigi di Gaula	Rossi (?), nach De la Motte	1715	London, King's Theatre
12 Radamisto ³⁾	Haym, nach Noris und Lalli	1720	London, King's Theatre
13 Muzio Scevola ³⁾	Rolli	1721	London, King's Theatre
14 Il Floridante	Rolli, nach Silvani	1721	London, King's Theatre
15 Ottone, Re di Germania	Haym, nach Pallavicini	1723	London, King's Theatre
16 Flavio, Re de' Langobardi	Haym, nach Noris	1723	London, King's Theatre
17 Giulio Cesare in Egitto	Haym, nach Bussani	1724	London, King's Theatre
18 Tamerlano	Haym, nach Piovene	1724	London, King's Theatre
19 Rodelinda, Regina de' Langobardi	Haym, nach Salvi	1725	London, King's Theatre
20 Publio Cornelio Scipione	Rolli	1726	London, King's Theatre
21 Alessandro	Rolli, nach Mauro	1726	London, King's Theatre
22 Admeto, Re di Tessaglia	nach Aureli und Mauro	1727	London, King's Theatre
23 Riccardo I., Re d'Inghilterra	Rolli, nach Briani	1727	London, King's Theatre
24 Siroe, Re di Persia	Haym, nach Metastasio	1728	London, King's Theatre
25 Tolomeo, Re di Egitto	Haym, nach Capece	1728	London, King's Theatre
26 Lotario	Rossi, nach Salvi	1729	London, King's Theatre
27 Partenope	nach Stampiglia	1730	London, King's Theatre
28 Poro, Re dell'Indie	nach Metastasio	1731	London, King's Theatre
29 Ezio	nach Metastasio	1732	London, King's Theatre
30 Sosarme, Re di Media	nach Salvi	1732	London, King's Theatre
31 Orlando	nach Capece	1733	London, King's Theatre
32 Arianna in Creta	nach Pariati	1734	London, King's Theatre
33 Ariodante	nach Salvi	1735	London, Covent Garden
34 Alcina	nach Fanzaglia	1735	London, Covent Garden
35 Atalanta	nach Valeriani	1736	London, Covent Garden
36 Arminio	nach Salvi	1737	London, Covent Garden
37 Giustino	nach Beregani und Pariati	1737	London, Covent Garden
38 Berenice, Regina d'Egitto	nach Salvi	1737	London, Covent Garden
39 Faramondo	nach Zeno	1738	London, King's Theatre
40 Serse	nach Minato und Stampiglia	1738	London, King's Theatre
41 Imeneo	nach Stampiglia	1740	London, Lincoln's Inn Fields Theatre
42 Deidamia	Rolli	1741	London, Lincoln's Inn Fields Theatre

¹⁾ Die Musik ist teils oder völlig verschollen

²⁾ Es bestehen mehrere Werkfassungen

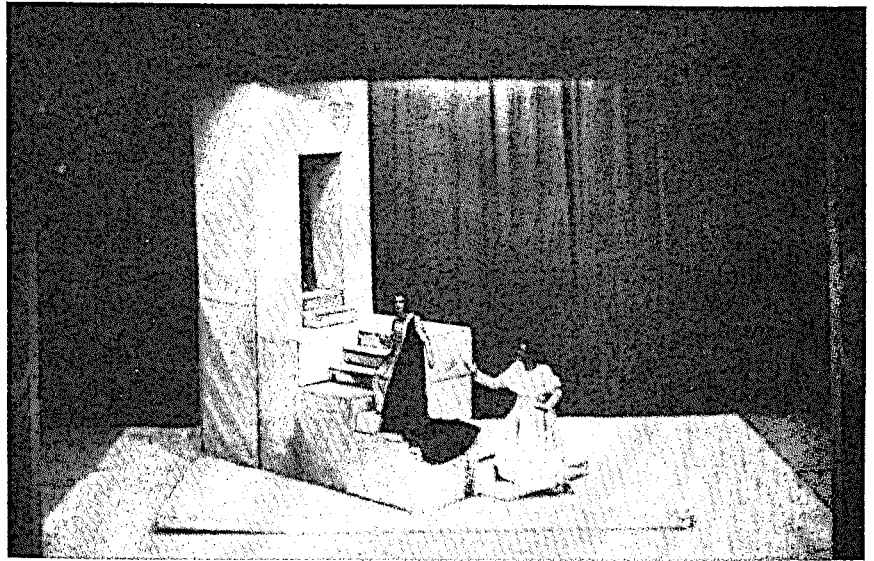
³⁾ Nur die Musik des dritten Aktes stammt von Händel

Händels *Xerxes* – «Zwischen dem Unheilvollen und der Farce»

von Jürg Stenzl

Man sollte sich keinen Illusionen hingeben: Die Opera seria der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entspricht in vielerlei Hinsicht nicht dem, was wir gemeinhin von einer Repertoire-Oper erwarten: Die strikte Trennung zwischen dem eigentlichen «Drama» in den Cembalo-begleiteten Rezitativen und den Da-capo-Arien, bei denen die Handlung stillsteht, weiter die Stoffe mit ihren verwickelten Intrigen, ferner die Tatsache, dass fast alle wichtigen Partien für hohe Stimmen – Kastraten, «Hosenrollen» und Frauenstimmen – geschrieben sind, ungeachtet ihres «natürlichen» Geschlechtes, und schliesslich noch die italienischen Libretti. Das alles sind Eigenschaften der Händelschen Opern, welche weder die Theater, noch das Publikum als selbstverständlich hinzunehmen bereit sind.

Das war natürlich bereits in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts der Fall, als Händels Opern erstmals nach fast 200 Jahren wieder auf die Bühne gebracht wurden. Dem, was man der Händel-Oper aufgrund eines wesentlich von Wagner geprägten Opernverständnisses als Mangel vorwerfen musste, versuchte man mit eingreifenden Bearbeitungen zu begegnen. Man transponierte die Kastratenpartien um eine Oktave nach unten (so den Julius Cäsar oder den Xerxes), strich hemmungslos Arien und Rezitative, übersetzte das Libretto auf Deutsch und versah die wiederholten Da-capo-Teile der Arien gar mit neuem Text. Solchermaßen den Bühnenbedürfnissen ange-



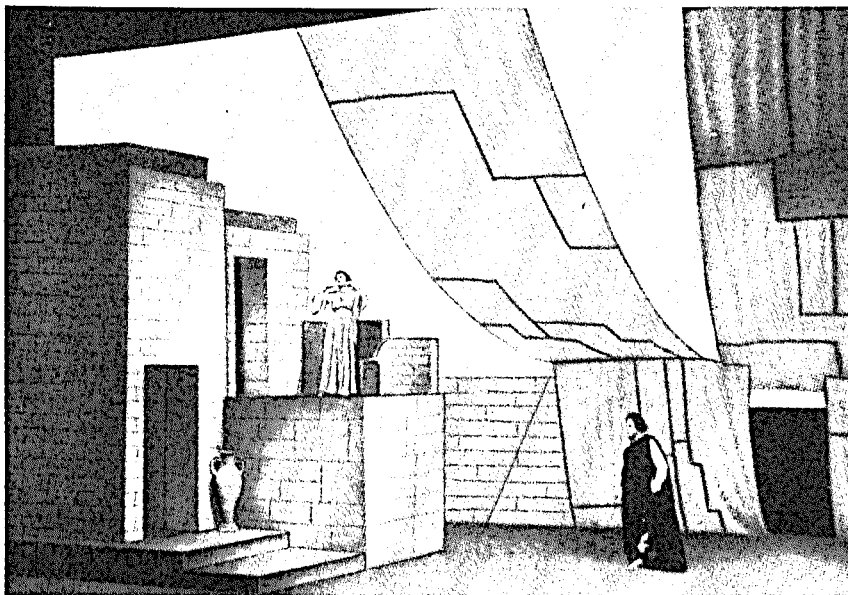
XERXES, Göttingen 1924, Bühnenbild: Paul Thiersch

passt, wurden dann diese Texte im feierlichen Stil mit den entsprechenden langsamen Tempi und in einem aufs Monumentale zielenden Inszenierungsstil aufgeführt.

Dieser «Händel-Renaissance» kommt fraglos das Verdienst zu, wenigstens einige der 42 Opern, die Händel zwischen 1705 und 1741 komponiert und vor allem in London aufgeführt hatte, wieder bekannt gemacht zu haben, wenn auch um den Preis von Missverständnissen. Nun könnte man solche Missverständnisse heute als zeitbedingt abtun, wären sie nicht ihrerseits wieder «Tradition» geworden: Der Grossteil heutiger Händel-Inszenierungen im deutschen Sprachraum ist nämlich wei-

terhin genau von diesem Opernverständnis der «Händel-Renaissance» der zwanziger Jahre bestimmt. Als 1924 bei den Göttinger Händelfestspielen *Xerxes* erstmals seit 1738 wieder inszeniert wurde, blieben von den 50 Arien, Duetten und Chören noch ganze 28 Nummern – und auch diese teilweise gekürzt – erhalten, und die Rezitative wurden zum grossen Teil neugestaltet. Dies erschien nötig wegen der scheinbar «unerlässlichen radikalen Umformung des alten Textbuches, welches nur in seinen allgemeinen Grundlinien beibehalten worden ist» – so der Bearbeiter Oskar Hagen. – Dermassen «radikal» greift man zwar heute kaum mehr ein, aber immer noch wird schonungslos transponiert und «mit Rücksicht auf die Bühnenpraxis» gekürzt. *Xerxes* singt weiterhin ein Tenor, die Rolle des Arsamenes, bei Händel für eine auf Hosenrollen spezialisierte Sängerin geschrieben, wird gleicherweise einem Tenor zugewiesen. Und obwohl *Xerxes* mit einer Spieldauer von knapp drei Stunden (65, 60 und 45 Minuten für die drei Akte) zu den kürzesten Händel-Opern gehört, sieht man Striche auch heute noch für unumgänglich an.

Xerxes ist innerhalb der Händelschen Bühnenwerke ein Sonderfall. Zwar hat Händel fast immer auf ältere, schon früher von anderen Musikern vertonte Libretti zurückgegriffen, aber in keinem Falle auf einen Text, der so deutlich dem Operntypus des 17. Jahrhunderts folgt, also bereits bei seiner Uraufführung 1738 veraltet wirken musste. 1694 hatte der bedeutende Li-



XERXES, Breslau 1940, Bühnenbild: Hans Wildermann

brettist Silvio Stampiglia ein noch älteres Libretto, das Nicolò Minato 1654 für Cavalli gedichtet hatte, für die erste Oper von Giovanni Bononcini völlig neu gefasst. Diese Oper wurde am 25. Januar 1694 im römischen Teatro di Tordinona erstmals aufgeführt und bildete für Händel den Ausgangspunkt seiner Partitur, denn Händel übernahm nicht bloss Stampiglias Text fast unverändert, sondern liess sich auch nachhaltig von Bononcinis Musik inspirieren. Die Parallelen und Übereinstimmungen bezüglich der Charakteristik der Arien, der musikalischen Thematik und der Tempis sind oft verblüffend. Das gilt auch für das berühmteste Stück aus Händels *Xerxes*, das *Larghetto* «*Ombra mai fu*», jenes «*Largo* von Händel», von dem bereits 1890 eine Sammlung von nicht weniger als 14 Bearbeitungen gedruckt wurde.

Dieses Libretto ist die Ursache für die dem *Xerxes* eigene Struktur. Keine von Händels für die Londoner Bühnen geschriebene Oper enthält dermassen viele Arien (37, dazu 3 Duette, 4 Chöre und, neben der Ouvertüre, noch weitere Instrumentalstücke). Aber auch in keiner anderen Oper sind die Arien häufig von so extremer Kürze. Zudem



Giovanni Bononcini (1670 – 1747)

weist nur gut die Hälfte der Arien, nämlich zwanzig, die Da-Capo-Anlage auf. Das wurde lange Zeit als «fortschrittlicher» Zug eingestuft, und man sah im *Xerxes* 1924 gar eine «heitere Oper», eine Vorstufe zur *Opera buffa*. Was hier als Vorwegnahme erschien, geht aber gerade auf diejenigen Elemente in Stampiglias Text und auch Bononcinis Musik zurück, die 1738, im Jahre des *Xerxes*, überlebt waren. Es gibt im *Xerxes* eine reine Buffo-Partie, jene des



Johann Jakob Heidegger (1666 – 1749)

Dieners Elviro; bezeichnenderweise ist die einzige mit ihm vergleichbare Figur bei Händel der Tabarco aus seiner allerersten Oper *Almira* von 1705. Ausser der leichtlebigen Schwester der Romilda, Atalanta, würden sich die Hauptpersonen auch nur schwer in eine Buffo-Oper einfügen.

Das Entscheidende am *Xerxes*-Libretto liegt in der Stellung der Arien. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts besteht eine Opernszene in der Re-

gel aus einem einleitenden Rezitativ-Dialog und einer abschliessenden Arie, nach welcher der Sänger abgeht. Dazu kommen vereinzelt Auftrittsarien, aber kaum je Arien inmitten einer Szene. Im *Xerxes* hingegen gibt es nicht nur Szenen ohne Arien, was gelegentlich auch andernorts vorkommt, sondern eine ganze Reihe von Arien, besser von Arietten, die innerhalb der Szene und damit während der eigentlichen Handlung gesungen werden.

Das schönste Beispiel für diese dem 17. Jahrhundert eigene Dramaturgie sind die drei ersten Szenen des ersten Aktes von *Xerxes*, die sicherlich eine der hinreissendsten Opernexpositionen überhaupt darstellen: 1. Szene: Der mächtige König Xerxes schwärmt in einem herrlichen Garten unter einer Platane, eine Art Paradiesbild, in welches Xerxes seine noch schlafenden Triebe projiziert (begleitetes Rezitativ und Arioso). – 2. Szene: Xerxes' Bruder Arsamenes kommt mit seinem schlaftrunkenen Diener Elviro und sucht seine Geliebte Romilda (Rezitativ-Dialog). Eine «Sinfonia», in Wirklichkeit das Vorspiel zu einer Arie Romildas, welche erst

Sung by Sig.^{ro} Caffarelli in Xerxes 7

Larghetto e Piano

Originalpartiturausgabe des *Larghetto* im „Serse“. London 1738.

später erklingen wird, ist zwei Mal zu hören, unterbrochen durch Rezitative von Arsamenes und Elviro. Kaum hat Romilda ihre Arie begonnen, wird sie durch ein kurzes Rezitativ von Xerxes (Beginn der 3. Szene) unterbrochen: Sie hatte sich eben über den in einen Baum



Gaetano Majorano, gen. «Caffarelli»

verliebten Xerxes lustig gemacht («Von einem rauhen Stamm entzündet»). Damit ist die anfängliche Ruhe endgültig dahin: Xerxes will von seinem Bruder – und nun seinem Rivalen – den Namen der Sängerin wissen, und diese singt zur weiteren Erregung des Königs gleich noch eine frische Arie mitten in der Szene. Daraufhin steht für Xerxes fest, dass er Romilda besitzen muss (Rezitativ-Dialog mit Arsamenes). Erst jetzt kommt, am Ende dieser dritten Szene, die herkömmliche Abgangsarie. Sie ist zwar in der geläufigen Da-Capo-Anlage gehalten, wird aber ungewöhnlicherweise zwei Mal auf dieselbe Musik gesungen: Zuerst von Xerxes, der seinem Bruder befiehlt, Romilda seine Liebeserklärung zu überbringen, dann von Arsamenes, der Xerxes voraussagt, dass sie ihn abweisen wird.

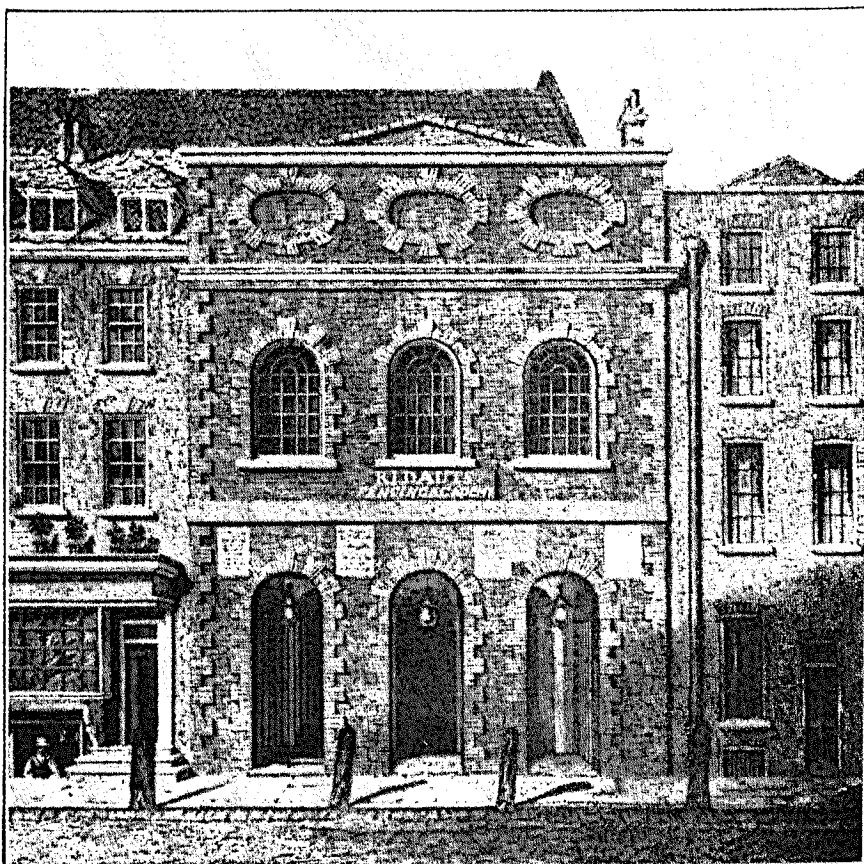
Werfen wir nun mit Harold S. Powers, der diese Zusammenhänge 1961 zuerst beschrieben hat, einen Blick in Bononcinis Partitur, so stellen wir fest, dass Händel Bononcinis Aufteilung in Rezitative, Instrumentalsinfonia, Arien und Unterbrechungen durch Rezitative genau übernommen hat. Mehr noch: wie Bononcini setzt Händel in Romildas erster Arie Flöten ein, verwendet dieselbe Taktart, gleiche harmonische Abläufe und mitunter dieselben Motive. Er erweitert zwar im Vergleich zu Bononcini dessen szenische Anlage,

aber das Grundmaterial, und oft mehr als nur dieses, ist vorgegeben. Man sollte dabei allerdings nicht vergessen, dass Händel einer der grössten Parodisten der Musikgeschichte ist.

Es sind aber nicht allein Stampiglias Libretto und Bononcinis Musik, welche Händel als Basis für seinen *Xerxes* dienten. Händel war für die Spielzeit 1737/38 für tausend Pfund vom Schweizer Intendanten des königlichen Theaters am Haymarket, J.J. Heidegger, als Dirigent und Komponist angestellt worden. Er war also am finanziellen Erfolg oder, im Falle des *Xerxes*, der bloss fünf Mal gegeben werden konnte, am Misserfolg nicht beteiligt. Das ist sicher eine der Ursachen dafür, warum der Komponist in dieser Zeit besonders viele musikalische Anleihen machte. Dazu kam, dass er nicht mehr wie in früheren Jahren über erstklassige Sänger verfügte. Einzig der Kastrat Caffarelli (1710–1783) in der Rolle des Xerxes war in Italien sehr erfolgreich gewesen und wurde noch 1753 von Ludwig XV. nach Paris eingeladen. Caffarellis Arroganz und Eitelkeit, verbunden mit seiner

überragenden Virtuosität, waren fraglos ideale Voraussetzungen für die Interpretation seiner Rolle, und Händels Musik trug dem voll Rechnung. Gleichzeitig suchte Händel aus der Not mittel-mässiger Sänger eine Tugend zu machen. An die Stelle vokaler Brillanz trat bei Romilda, Arsamenes, Atalanta und Amastris das möglichst präzise Erfassen des jeweiligen Affektes jeder Arie.

«*Xerxes* hat ein ziemlich buntscheckiges Ansehen, doch nicht den Reichtum und die Originalität seiner besten Opern», meinte 1860 der grosse Händel-Biograph Friedrich Chrysander. Was Chrysander mit negativen Vorzeichen versah, hat der bedeutendste Händel-Forscher unserer Zeit, Winton Dean, gerade als Qualität gesehen: «In *Xerxes* bewegt sich Händel mit absoluter Sicherheit zwischen dem Unheilvollen und der Farce, dem Schnippischen und der Tragik. Wir vergessen, dass wir uns im alten Persien oder im 18. Jahrhundert befinden, und erkennen, dass diese Dinge zur menschlichen Natur gehören. Die Oper könnte beinahe Händels *Figaros Hochzeit* genannt werden.»



The King's Theatre, Haymarket, Ort der Uraufführung von *XERXES*

Larghetto
molto *Pian.* *for*

Fl 1
 Fl 2
 Oboe
 Bassoon
 Violin 1
 Violin 2
 Viola
 Cello/Double Bass

Ombra mai fu
 di vegetabile carne amabile, base fui ombra mai fu di vegetabile carne amabile, base fui

655

Partitura autograph XERXES
 Beginn der Arie «Ombra mai fu»

Urteile über Händels *Xerxes*

Ich war nicht imstande, den Textdichter dieses Dramas zu ermitteln, aber es ist eines der schlechtesten, das Händel je in Musik gesetzt hat. Neben einem schwachen Schreibstil findet sich darin eine Mischung aus Tragikomödie und Posse, die Apostolo Zeno und Metastasio aus der Opera seria verbannt hatten. Es gab jedoch Händel Gelegenheit, seiner angeborenen Neigung und



Charles Burney (1726 – 1814)
Musikforscher und Komponist

Begabung zum Humor freien Lauf zu lassen, und die Arien für Elviro, einen schalkhaften Diener in dieser Oper, sind von sehr humoristischem Zuschnitt.

Charles Burney, 1789

Der Text entstammt einem sicherlich 40–50 Jahre älteren Drama. Er enthält ein Gemisch von ernsten und komischen Szenen, ganz wie Scarlattis und Keisers Opern zu Anfang des Jahrhunderts, oder wie Händels erster Versuch in Hamburg. Das Komische wurde jetzt wieder allgemein begehrt, ein weiteres Anzeichen, dass die etwa um 1680 begonnene Entwicklung nunmehr ihren grossen Rundgang vollendet hatte, als Endergebnis ein Höheres, ja Höchstes erreichend, andererseits aber in die alten kindischen Bahnen mit neuer Lust und Kunst wieder einlenkend. In Händels Musik erscheinen kleine ariose Gesänge, die ihrer Fassung nach schon um



Friedrich Chrysander (1826 – 1901)
Musikhistoriker, Händel-Biograph

1700 geschrieben sein könnten; vermutlich benutzte er eine Komposition seines Textes aus früherer Zeit, welche denn auch den Grundstock der Buffoarien lieferte. In diesen Gesängen ist der komische Gehalt nicht zu verkennen; aber Händel hört hier auf, Händel zu sein. *Xerxes* hat ein ziemlich buntscheckiges Ansehen, doch nicht den Reichtum und die Originalität seiner besten Opern.

Friedrich Chrysander, 1860

Xerxes bildet eines der grossen Geheimnisse in Händels Leben. Niemand weiss, woher er das Libretto nahm, oder wie er dazu kam, plötzlich mit einer musikalischen Komödie sein Glück zu versuchen. Vielleicht hoffte er, der *Beggar's Opera* den Rang streitig zu machen; aber *Xerxes* war dafür gänzlich ungeeignet. Auch konnte Händel unmöglich zum Humor aufgelegt sein nach den physischen und finanziellen Nöten, die er durchgemacht hatte.

Newman Flower, 1923

Diese Oper nimmt unter den Händelschen theatralischen Werken eine Sonderstellung ein, als die einzige komische oder genauer gesagt, burleske Oper. Die Musik mischt Ernstes und Komisches in nicht immer überzeugender Weise, ist aber im einzelnen voll von witzigen und phantasiereichen Einfällen.

Hugo Leichtentritt, 1924

Es ist der Geist der alten venezianischen Opernkomödie, der hier zurückkehrt, denn das Libretto war ja ein altes venezianisches Textbuch von Minato, das von Cavalli vertont wurde und in Stampiglias Fassung von Bononcini. Der Lustspielcharakter des *Xerxes* ist feinsinniger als derjenige der Opera buffa, denn er beruht auf der Brechung, dass grosse und erhabene historische Persönlichkeiten in ihren unerhabenen und unhistorischen Augenblicken dargestellt werden, besonders inmitten ihrer Liebesintrigen, wenn sie sich nicht zu ihrem Vorteil zeigen.

Paul Henry Lang, 1966

Ironie als Grundgestus, zuweilen sich überschlagend bis in die Burleske – Vergnügen der Sänger am Komödienspiel, den Zuschauern ein Vergnügen zu bereiten aus Theaterspass und Kunstgesang: dies die Haltung eines Werkes, das anknüpft an des Komponisten eigene frühe satirische Oper *Agrippina* und damit eben an jene venezianische Opernform, in der Ernst und Heiterkeit, Ethos und Witz noch eng verflochten waren.

Joachim Herz, 1976

Die Gestalten dieses letztlich doch heiteren, in seiner Versöhnlichkeit humanen Spiels haben grosse Menschendimension. Wir sehen und hören die älteren Geschwister des verliebt-verirrten Grafen Almaviva, des leidenschaftlich-melancholischen Cherubin, wir sehen Züge der Susanna, Fiordiligi, Dorabella, des allzeit räsonnierenden Dieners und Hasenfusses Leporello vorgeprägt. Händel schrieb eine andere Musik als Mozart, aber die Tragik der Abgründe macht er mit gleicher Eindringlichkeit deutlich.

Karl Dietrich Gräwe, 1979

ATELIER FÜR GLASMALKUNST
MARTIN HALTER BERN



ART IN
MARTIN

KLÖSTERLISTUTZ 10 3013 BERN
TEL. 031 / 414 266

Confiserie Tea Room

Abegglen

3011 Bern Spitalgasse 36 031/22 21 11

Frischrahm-Truffes – Pralinés – Butterkonfekt
eigene Chocolat-Spezialitäten – Desserts
Torten und Cakes – hausgemachte Glacen

Tellerservice – Weine – Gurten-Bier – Giger-Café



die Bank für
jedermann



DEPOSITO CASSA
DER STADT BERN

Vis-à-vis Hotel
Bellevue Palace

Garantie der
Burgergemeinde Bern

*Nach dem Theaterbesuch
treffen wir uns im ...*




merkur | Restaurant
beim Zytglogge
Der gemütliche Treffpunkt –
vor und nach der Vorstellung!

**Für Bargeld:
An Geldautomaten.
Statt Bargeld:
Beim Einkauf, zum
Zahlen.**



★★★★★ **Reg/ocard** ©

Die Combi-Karte der
EvK Ersparniskasse von Konolfingen,
in Partnerschaft mit der (Bern Karte).

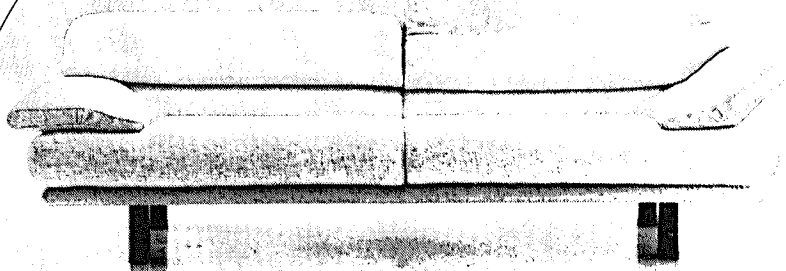


Ihr Treffpunkt für gutes Essen
und Trinken im Herzen der
Stadt Bern an 7 Tagen in der
Woche.

Walter Forrer, Zeughausgasse 5
3011 Bern, Telefon 031/22 34 61

Form+Raum
Möbel und Innenarchitektur
Belpstrasse 14, 3007 Bern
Tel. 031 / 25 69 11

"Alanda" von Paolo Piva
als Fauteuil sowie 2- und mehrplätziges Sofa.
Unaufdringlich elegantes Design. Vollkommene Behaglichkeit
dank verstellbaren Arm- und Rückenlehnen. (ein B + B Italia
Exklusiv-Patent). Bezüge aus Leder oder Stoff. Namhaften Designern
gilt unsere Wertschätzung;
das ist Form + Raum.



Möbel und
Innenarchitektur
Form+Raum
Belpstrasse 14, 3007 Bern, Tel. 031/25 69 11



Handlung

Arsamenes, der Bruder des Perserkönigs Xerxes, unterhält eine heimliche Liebesbeziehung zu Romilda, der Tochter des Feldherrn Ariodates. Zu nächtlicher Stunde lässt ihn seine Geliebte in den Palast ihres Vaters ein, während sein Diener Elviro als Wache im Garten zurückbleibt. Doch den Rückweg findet Arsamenes durch Xerxes versperrt, der auf einsamem Spaziergang durch den Garten wandelt. Romildas List, die Aufmerksamkeit des Königs mit einem Lied auf sich zu lenken, schlägt völlig fehl. Xerxes entdeckt nicht nur des Bruders Geheimnis, sondern lässt sich zudem von Romildas Erscheinung sogleich bezaubern. Kurzentschlossen und ungeachtet dessen, dass ihn ein Verlöbniß bereits an die ägyptische Prinzessin Amastris bindet, will er Romilda zu seiner Gattin erheben. In Treue zu Arsamenes setzt Romilda dem herrisch auftretenden Werber Xerxes energischen Widerstand entgegen, sie kann aber nicht verhindern, dass der König seinen widerspenstigen Bruder verbannt und zum Bau der Schiffsbrücke abkommandiert, die den Hellespont überspannen soll. Xerxes stellt Romildas Vater eine Verheiratung seiner Tochter innerhalb der königlichen Familie in Aussicht, die wahre Absicht seines Königs durchschaut der eitle Ariodates aber nicht. Als Krieger verkleidet, greift jetzt Amastris in das Spiel ein, um sich ihren liebestollen Verlobten zurückzugewinnen. Zunächst gelingt es ihr, Xerxes mit der prahlerischen Erzählung ihrer soldatischen Leistungen für sich einzunehmen. Unterdessen sieht sich Romilda vor neuen Schwierigkeiten, als sie erfährt, dass ihre leichtfertige Schwester Atalanta ein Auge auf Arsamenes geworfen hat und ihr Ziel mit allen Mitteln zu erreichen gewillt ist. Tatsächlich bringt Atalanta auch einen Brief von Arsamenes an sich, den Elviro, als Blumenverkäufer getarnt, zu Romilda schmuggeln sollte. Ausserdem belügt sie Elviro, dass Romilda nicht mehr Arsamenes, sondern den König liebe. Den Brief von Arsamenes jedoch, der keine Anrede enthält, gibt sie gegenüber Xerxes als an sie gerichtet aus und erbittet von ihm die Erlaubnis zur Heirat mit seinem Bruder, die Xerxes nur zu gern erteilt. Während Arsamenes tief betroffen ist, als ihn Elviro von dem vermeintlichen Verrat seiner Geliebten unterrichtet, präsentiert Xerxes triumphierend Romilda den Brief, den ihm Atalanta überlassen hat. Doch wieder ist der König erfolglos, Romilda bleibt auch dem scheinbar ungetreuen Geliebten treu.

Voller Stolz besichtigt Xerxes die neu-erbaute Schiffsbrücke, die sein Heer nach Griechenland führen soll. Mit Erstaunen vernimmt er, dass sein Bruder gar nicht Atalanta liebt, sondern um Romildas Liebe kämpfen will. Arsamenes sucht daraufhin Romilda im Palast ihres Vaters auf, und beide überschütten sich mit Vorwürfen. Erst die Gegenüberstellung von Elviro und Atalanta bringt das Intrigenspiel der eifersüchtigen Schwester ans Licht und führt die Versöhnung des Liebespaares herbei. Da kommt Xerxes erneut mit seiner Werbung, und Romilda kann ihn nur noch hinhalten, indem sie die Einwilligung ihres Vaters zur Bedingung stellt. Die Zustimmung von Ariodates, seine Tochter einem Mitglied der königlichen Familie zu vermählen, erhält Xerxes leicht. Der Feldherr meint allerdings, dass Arsamenes damit angesprochen ist, und Amastris bestärkt ihn listig in diesem Glauben. Siegesgewiss eilt Xerxes mit dem Jawort des Vaters zu Romilda zurück, muss aber hören, dass Arsamenes ihr bereits durch einen «Kuss» als Liebespfand verbunden ist. Wütend befiehlt er seinem «Fährich» Amastris, Arsamenes zu suchen, um ihn hinrichten zu lassen. Amastris bringt den Gesuchten indes- sen zum Palast des Ariodates, und hier vollzieht der Feldherr im Glauben, dem Befehl des Königs zu folgen, die Trauung zwischen Arsamenes und Romilda. Xerxes, der zu spät in pompösem Hochzeitsornat erscheint, ist empört über die Vorgänge, zumal ihm Romilda noch einen Brief von Amastris überreicht, in dem ihm seine Treulosigkeit vorgeworfen wird. Der Konflikt löst sich, als plötzlich bekannt wird, dass Unruhen im Süden des Reiches ausgebrochen sind. Xerxes sieht sich gezwungen, seinen Pakt mit dem ägyptischen König zu erneuern und als Unterpfand sein Heiratsversprechen gegenüber dessen Tochter Amastris einzulösen.

P.R.

Unter dem Patronat des Berner Theatervereins

Zum Europäischen Jahr der Musik
300. Geburtstag von Georg Friedrich Händel

X ← R X ← S

Oper in drei Akten

Nach einem Libretto von Nicolo Minato und Silvio Stampiglia
Ins Deutsche übertragen und für die Bühne eingerichtet
von Horst Gurgel, Joachim Herz und Eginhard Röhlig
Musik von Georg Friedrich Händel

Musikalische Leitung	Ewald Körner
Inszenierung	Klaus Froboese
Bühnenbild	Heinz Balthes
Kostüme	José-Manuel Vazquez
Chorleitung	Anton Knüsel
Choreographie	Riccardo Duse
Xerxes, König von Persien	Karl Markus
Arsamenes, dessen Bruder	Wolfgang Holzmaier
Amastris, ägyptische Königstochter	Mariana Cioromila
Ariodates, Feldherr des Xerxes	Louis Lebherz / Johann-Werner Prein
Romilda, Tochter des Ariodates	Monika Lenz
Atalanta, deren Schwester	Hiroko Kawamichi
Elviro, Diener des Arsamenes	Ulrich Studer

Chor des Stadttheaters Bern

Ballett des Stadttheaters Bern

Ouverture: Gina Marianó, Sônia Melo, Ali Baghdadi, Jürg Scheifele. Amoretten: Veronica Barbieri, Manuela Burkard, Evelyne Hänni, Gina Marianó. Marktverkäufer: Sônia Melo, Gaynor Stananought, Michèle Steel, Svetlana Winteler, Kenneth Finlay, Alexis Georgiu. Sinfonia: Manuela Burkard, Douglas Davis.

Berner Symphonieorchester

Jörg Ewald Dähler, Cembalo. Ferenc Szedlák, Barockcello.

Musikalische Einstudierung: Fritz Mittenhuber, Klaus Scheibenpflug. Regieassistenz und Abendspielleitung: Michael Herzberg. Inspektion: Walter Vogel. Souffleuse: Gabriella Pécsváry. Technische Leitung: Gino Fornasa. Bühnenmeister: Christian Rothen. Beleuchtung: August Battocletti. Tontechnik: Paul Vasilescu. Maske: Sibylle Dekumbis, Willi Wachter. Requisiten: Thomas Aufschläger.

Die Ausstattung wurde in den Werkstätten des Stadttheaters Bern hergestellt. Technischer Leiter: Hans-Jörg Huber. Werkstättenleiter: Werner Hurni. Leitung des Malateliers: Wolfgang Hallberg. Cheftapezierer: Manfred Mälzer. Leitung der Kostümabteilung: Brigitte Lenz. Gewandmeisterin: Dagmar Schlenzka. Gewandmeister: Joseph Oberson. Chefmaskenbildner: Willi Wachter.

Pause nach dem 7. Bild

Première: Sonntag, 17. November 1985

Aufführungsrechte: VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig

Aufnahmen auf Bild- oder Tonträger während der Vorstellung sind nicht gestattet.
Bitte beachten Sie den Abendbesetzungszettel.



Einer von 7 Bären
am Brunnen
Holzschnitt
von E. Zbinden

am Kornhausplatz
Vor und
nach dem Theater
Restaurant
«Chindlifrassen»
gut essen bis 23 Uhr,
flotter Service

Ihr Partner für

Opel-Leasing

Verlangen Sie eine individuelle
Offerte

Je schneller desto besser!

Auto Wankdorf AG

Schermenweg 5, 3014 Bern, Tel. 031/42 80 81



Zufahrt wie
Strassenverkehrsamt.
Leasing
Teilzahlung
Eintausch
Mod. Werkstätte



Schöne
Stunden voller Glanzlichter
wünscht Ihnen Ihre



KANTONALBANK VON BERN



Ihr Fachmann für edle
Pelzmode mit Stil

MAX DÖSSEGER

3011 Bern, Kochergasse 1
am Casinoplatz, 1. Etage
Telefon (031) 22 46 58

vormals
Paul Roth

Le couturier de la fourrure

**Bücher
Scherz**

3000 Bern 7 Marktgasse 25
Telefon 031 / 22 68 37

Traiteur
delicatessa
Globus

Unsere Besucherorganisationen

Berner Theaterverein

Der Berner Theaterverein unterstützt das Stadttheater Bern und das Atelier-Theater materiell und ideell und vertritt die Interessen der theaterliebenden Bevölkerung. Die zahlreichen Veranstaltungen, die seine Mitglieder geniessen, übersteigen wertmässig den jährlichen Mitgliederbeitrag von 30 Franken um ein Vielfaches. Aus dem Spielplan des Stadttheaters finden im allgemeinen jedem Monat zwei bis drei Sondervorstellungen in musikalischen Aufführungen und Schauspielen mit einer Preisreduktion von rund 40 Prozent für die Mitglieder statt. Ferner gibt es im Atelier-Theater während der ganzen Spielzeit Sondervorstellungen des Theatervereins mit wesentlichen Preisreduktionen für seine Mitglieder. Jedes Mitglied erhält sodann in Form von Gutscheinen für weitere Aufführungen (2 Gutscheine für 2 Franken und 1 Gutschein 1 Franken) sogleich einen Teil des Jahresbeitrags wieder zurück. Zahlreich sind auch die übrigen Vergünstigungen (Preisreduktionen bei anderen Veranstaltungen, Gratiszustellung der Tageszeitung, Preisermässigungen bei allfälligen Theaterreisen usw.).

Sekretariat: Hirschengraben 8, 3011 Bern, Telefon 031 25 44 99

Jugend-Theatergemeinde

In der Jugend-Theatergemeinde des Berner Theatervereins sind die jugendlichen Theaterfreunde zusammengeschlossen. Die Kosten für die Mitgliedschaft betragen insgesamt 10 Franken, wofür 4 Franken Gutscheine zum Besuch von Vorstellungen des Stadttheaters und des Atelier-Theaters eingeschlossen sind. Ferner erhalten die Jugend-Mitglieder eine Preisermässigung von 50 Prozent beim Besuch von Stadttheatervorstellungen des Atelier-Theaters sowie auch der Theaterveranstaltungen in anderen Schweizer Städten. Ausserdem erhalten die Mitglieder das Vereinsblatt des Theatervereins gratis zugestellt, das Hinweise und Informationen zu Vorstellungen des Stadttheaters und des Atelier-Theaters enthält, sowie zu weiteren Veranstaltungen, bei deren Besuch die Mitglieder der JTG Vergünstigungen geniessen. Vorverkauf für Vorstellungen des Stadttheaters: 5 Tage im voraus, ausgenommen sind schriftliche Bestellungen.

Sekretariat: Hirschengraben 8, 3011 Bern, Telefon 031 25 44 99

Gesellschaft der Freunde des Stadttheaters

Der im Frühjahr 1962 gegründeten Gesellschaft der Freunde des Stadttheaters Bern sind bisher viele kulturell interessierte Persönlichkeiten als Einzelmitglieder sowie namhafte Firmen als Kollektivmitglieder beigetreten. Ziel und Aufgabe der Gesellschaft ist die Schaffung und Vertiefung von Kontakten zwischen Kreisen des öffentlichen und kulturellen Lebens, der Wissenschaft und der Wirtschaft einerseits und dem Stadttheater andererseits. Die finanzielle Unterstützung der Gesellschaft ermöglicht dem Stadttheater Bern eine Niveauehebung bei einzelnen Produktionen. Das Sekretariat der Gesellschaft sowie das Stadttheater Bern erteilen gerne nähere Auskunft über die Beitrittsmöglichkeiten zur Gesellschaft.

Sekretariat: Fräulein H. Louis, Matterstr. 10, 3006 Bern, Telefon 031 44 83 19

Vereinigung Berner Ballettfreunde

Zur Förderung des Balletts des Stadttheaters Bern wurde 1977 die Vereinigung der Berner Ballettfreunde gegründet. Wir möchten mit Ihrer Unterstützung unserem Ballett grössere Möglichkeiten für seine Entfaltung bieten.

Jährlich erhalten Sie (sofern wir keine Festvorstellung veranstalten) einen Gutschein zum Bezuge einer Eintrittskarte für eine Ballettvorstellung Ihrem Wunsche entsprechend. Zudem berechtigt die Mitgliedschaft zu einer Reduktion von 25 Prozent auf sämtlichen Platzkategorien der hauseigenen Ballettvorstellungen des Stadttheaters. Ebenso haben Sie Zutritt zu allen Aktivitäten, welche die Vereinigung während der Theatersaison für ihre Mitglieder veranstaltet.

Jahresbeiträge: Einzelmitglieder Fr. 70.-, Ehepaare Fr. 100.-, Studierende Fr. 25.-.

Vereinigung Berner Ballettfreunde,
Postfach 2477, 3001 Bern, Telefon 031 58 35 83
(Fräulein Therese Rätz)

Händels Opern für London (1710 bis 1741)

von Thomas Busby (1819)

Die zunehmende Verbindung zwischen den Höfen von Hanover und London erzeugte in dem gebildeten Teutschen den Wunsch, England zu besuchen. Es dauerte nicht lange, so entschloss er sich zur Reise. Aber eh' er Teutschland verliess, besuchte er seine blinde und bejahrte Mutter zu Halle, sah seinen Lehrer Zachau wieder, und nahm von einigen andern Freunden Abschied. Als er im Winter 1710 in England ankam, stand die Oper unter Aaron Hill's Direction. Die Geschichte Rinaldo's, nach Tasso's *Gierusalemme liberata*, von Rossi in eine Oper verarbeitet, wurde ihm zur Composition übergeben, und das Glück, das sie machte, entsprach den hohen Erwartungen von dem Tonsetzer.

Diese Rechtfertigung seines Rufs veranlasste die Englischen Musikfreunde zu den dringendsten Bitten, dass er London zu seinem künftigen Aufenthalt bestimmen möchte. Aber er widerstand ihren Bitten, und ging nach einem zwölfmonatlichen Verweilen in England nach Hanover zurück. Bald nach seiner Ankunft in dieser Stadt componirte er für die Kurprinzessin Karoline, nachmalige Königin von England, zwölf Kammerduetten, weniger einfach, aber ganz so klar und wohlgeordnet in ihrer Structur, als die von Stefani, dessen Stil in diesen Compositionen er zugeständenermassen und sehr glücklich nachahmte. Nachdem er zwei Jahre bei dem Kurfürsten geblieben war, erhielt er Erlaubniss, ohne eine



Georg I., König von England (1714 - 1727)



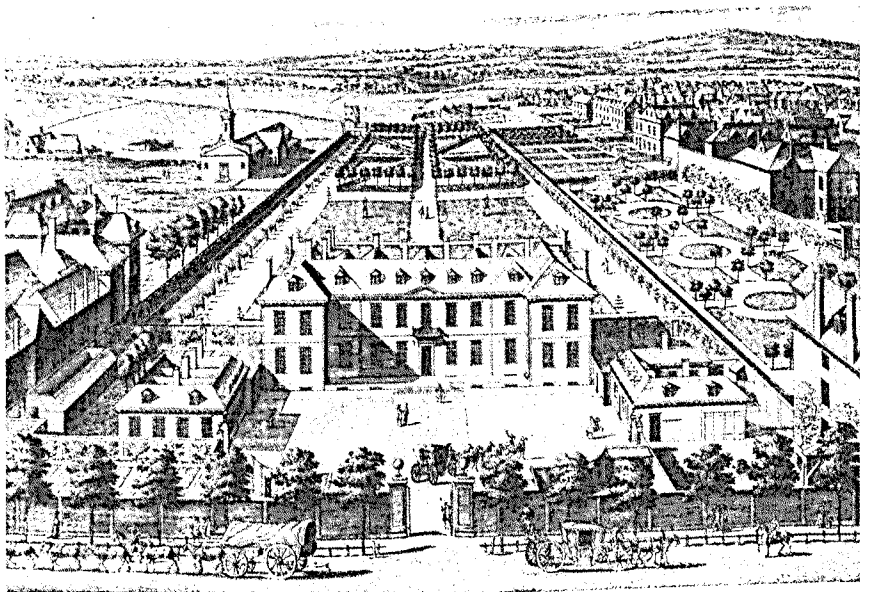
Aaron Hill (1685 - 1750)
Theaterunternehmer in London

Verzögerung oder Verminderung seines Gehalts, England wieder zu besuchen. Da er in London ankam, als eben die Abschliessung des Friedens von Utrecht verhandelt wurde, erhielt er vom Hofe einen Wink, dass, da im Falle des erwarteten Abschlusses im folgenden Jahr ein öffentliches Dankfest angeordnet werden würde, er für diese Gelegenheit ein *Te Deum* und *Jubilate* würde componiren müssen. Er vollzog diesen Auftrag; und die Königin erschien in der St. Paulskirche, um eine Composition zu hören, deren frommer Gegenstand war, Gott für das Ende des Blutvergiessens und für die Wiederherstellung des Friedens Dank zu bringen. Mit dieser Dankbarkeit stimmten die Gefühle des Kur-

fürsten von Hanover nicht überein, und als er nach dem Tode der Königin 1714 den Britischen Thron bestieg, wurde sein neu erworbenes Reich durch eine bittere Empfindlichkeit gegen einen Mann von erstaunlichem Talente befleckt, dessen Glanz in seinen Händen stand. Der Mangel an Glückseligkeit bei Händel in Ansehung der versprochenen Zurückkunft nach Hanover, nach einigem Aufenthalt in England, hat die Verzeihung gefunden: dass die Talente der Feier eines Friedensfestes, welchem der Kurfürst seine Aufmerksamkeit zuwenden wollte, die Verzeihung des Blutvergiessens durch die Feier vorgezogen hat, schien unverzeihlich.

Unter diesen Umständen veranstaltete der edelmüthige Baron Kielmannsegg an einem schönen Sommertage eine Lustpartie auf der Themse, und vermochte den König, daran Theil zu nehmen: Händeln hatte er davon benachrichtigt, und ihm eine Musik für diese Gelegenheit aufgetragen. Er setzte nun jene Tonstücke, welche seine berühmte *Wassermusik* ausmachen, und führte sie selbst in einer die Gondel des Königs und seiner Gesellschaft begleitenden Barke auf. Georg der I. hörte wohl, wessen Talente er so liebliche und grosse, so majestätische und originelle Melodien zu verdanken hätte; und geschmeichelt durch die ihm so fein bewiesene Ergebenheit und Aufmerksamkeit, erklärte er, nach einer mässigen Zeit, durch den Baron seinen Wunsch, den Componisten zu sehen. Eine angemessene Entschuldigung versöhnte den Monarchen, und verschaffte nicht lange nachher Händeln eine jährliche Pension von zweihundert Pfund, als Zulage zu der ihm von der Königin Anna gewährten gleichen Summe.

Die Wiedererlangung der königlichen Gunst bestimmte Händeln, England zu seinem steten Aufenthalt zu machen. Der hohe und niedere Adel warb sich um die Ehre seiner Bekanntschaft, und nachdem er einige Zeit auf dem Landhause des Herrn Andrews (von Barn Elms, in Surrey) zugebracht, folgte er einer dringenden Einladung des sehr gebildeten und geschmackvol-



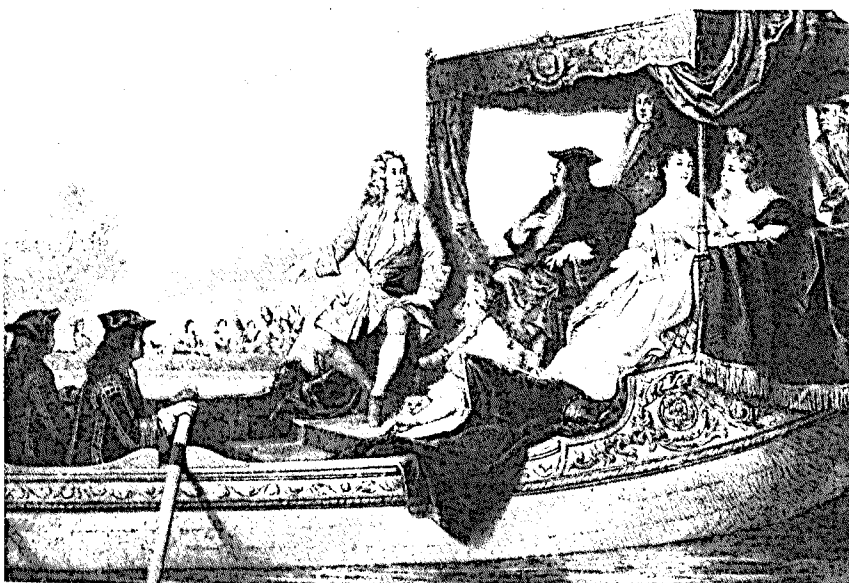
Burlington House, Piccadilly, Händels Aufenthaltsort von 1713 bis 1716

len Grafen Burlington, das Haus dieses Lords in Piccadilly zu seinem beständigen Aufenthalte anzunehmen. Hier war der Lauf seiner Studien, der durch die gelegentliche Direction der Abendconcerte des Grafen kaum unterbrochen wurde, regelmässig und gleichförmig. Nachdem er den Morgen der Composition gewidmet, genoss er bei der Mittagstafel die Gesellschaft durch Genie oder Kenntnisse ausgezeichneten Männer.

In diesem gastfeien Hause blieb er drei Jahre, und schrieb da die drei

Opern *Amadis*, *Teseo* und *Pastor fido*, ausser einer Menge einzelner Gesangs- und Instrumentalstücke. Einer Einladung des Herzogs von Chandos zufolge, übernahm er die Musikdirection von dessen Kapelle zu Cannons. Welches die Vortheile dieser neuen Anstellung waren, ist nicht bekannt; aber der unermessliche Aufwand, ein so herrliches Gebäude zu errichten, als das, von welchem die Kapelle einen Theil ausmachte, rechtfertigt den Gedanken, dass der Antrag, der Händeln Burlington zu verlassen bewog, mit freigebigen Belohnungen verknüpft war. Als er sich bei dem Herzog niedergelassen, fing er eine Partie Antheme zu componieren an. Alle Nachahmung verschmähend, zeigte er in diesen Werken reine Originalität. Weder Palestrina's, noch Allegri's, noch Foggia's Bewunderer fanden in denselben den Stil, mit dem ihr Gehör vertraut war, noch eine einzelne Wendung oder Idee, welche einen Wettstreit mit den schönen Mustern ihrer Lieblingsmeister verrathen hätte. Er strebte nach einer freieren und lieblicheren Melodie; und fügte zu der Reinheit und Delicatesse dieser Meister, und zu den milden und nüchternen Schönheiten der Englischen Kirchencomponisten einen Reichthum, ein Leben und Feuer, welches zugleich seine Fülle der Empfindung und seine vollkommene Fähigkeit, sich selbst einen Stil zu bilden, darthat.

Während er bei dem Herzog von Chandos war, componirte er und



Georg I., König von England, und Georg Friedrich Händel

compilirte zum Theil aus seinem frühern Product über denselben Gegenstand und mit demselben Titel, die Musik seiner Englischen *Acis and Galatea*, welche Gay für ihn gedichtet hatte; eine Musik, die der Liebhaber nie ohne ein feines Ergötzen hören, und der Kenner nie ohne die höchste Bewunderung betrachten wird.



James Brydges, Herzog von Chandos, Händels Dienstherr von 1717 - 1721

Im letzten Jahr seines Aufenthalts zu Cannons ging er bei dem vornehmsten hohen und niedern Adel das Engagement ein, Opern zu setzen und zu dirigieren, deren Aufführung den Gegenstand der sogenannten königlichen Akademie der Musik ausmachte. Dem zu Folge war sein erstes Geschäft, Opersänger zu suchen und auszuwählen. Zu diesem Zweck ging er nach Dresden, wo er Senesino, Berenstadt, und Signora Margarita Durastanti fand und engagirte, und mit nach England brachte. Obgleich die Subscription und die Absicht der Akademie zuerst fast ausschliessend auf Händel ging, so war doch die Anstalt kaum errichtet, als Buononcini aus Rom eingeladen wurde. Die Ankunft dieses Meisters war der Anfang eines Streits, der heftig wütete, und viel länger gedauert haben würde, wären die Krieg führenden Parteien nicht in so enge Berührung dadurch gebracht worden, dass ihre Talente in einem einzigen Stücke vereinigt wurden. Die grosse Frage über die gegenseitigen Vorzüge Händel's, Buononcini's und

Attilio's wurde durch ihre Verbindung in der Oper *Muzio Scevola* entschieden. Attilio componirte den ersten Act derselben, Buononcini den zweiten und Händel den dritten; das Urtheil des Publikums reichte einmüthig dem letztern die Palme, setzte dem Wettstreit ein Ziel, und liess ihn ohne Nebenbuhler. Dieser Sieg brachte jedoch nicht alle die gehofften Folgen; er führte Händel's Gegner nicht auf die Nothwendigkeit eines schnellen Rückzuges zurück, und liess nicht einmal den Sieger im Besitz des Schlachtfeldes. Wirklich wurden, nach der eben erwähnten Entscheidung, einige der besten Werke Buononcini's und Attilio's componirt und mit Beifall aufgeführt. Indess fuhr Händel fort, seine Engagements bei den Opersubscribenten bis zum Jahre 1726 zu erfüllen, als seine Anstellung der Signora Faustina einen Streit herbeiführte, welcher mit dem Umsturze des ganzen Unternehmens endigte.

Der von einem Englischen Publikum den öffentlichen Sängern von mässigen Ansprüchen so freigebig und aufmunternd ertheilte Beifall, ist nur zu oft mehr, als ihr beschränkter Verstand ertragen kann. Senesino, einer von denen, die durch günstige Behandlung verderbt wurden, nahm eine Wichtigkeit an, welche Händel (der, ohne stolz



Georg II. König von England (1727 - 1760)

zu seyn, doch den Abstand zwischen einem Sänger und einem Tonsetzer vollkommen erkannte und fühlte) wenig geneigt war anzuerkennen. Der Director und der Sänger standen daher nie mit einander auf gutem Fuss: und als Faustina ankam, erzeugte der Streit um den Vorzug zwischen dieser Sirene und ihrer Nebenbuhlerin Cuzzoni einen widerspänstigen und übermüthigen Geist, welcher, Senesino mit fortreisend, mit dreifacher Kraft sich erhob, und nur durch die Zerstörung der Anstalt, die ihn nährte, bezwungen wurde. Da Händel in Senesino's Anmassung den Grund und vielleicht die fortwährende Unterstützung der Uneinigkeit und Widerspänstigkeit der Sängerrinnen sah oder zu sehen glaubte, so rieth er, ihn zu verabschieden: die Directoren widerstanden, und Händel weigerte sich, für Senesino noch irgend Etwas weiter zu componiren. Unter diesen schlimmen Umständen wankte die Akademie noch zwei Jahre hindurch, als nach einer Laufbahn von mehr als neun Jahren die ganze Anstalt sich auflöste.

Diese Auflösung bestimmte den hohen Adel, eine neue Unterzeichnung zu einer Oper in Lincoln'sinnfields zu veranstalten; und Händel eröffnete gemeinschaftlich mit Heidegger wieder das Heumarkttheater. Ihre Verbindung war auf drei Jahre festgesetzt. Sobald der Contract unterzeichnet war, reiste Händel nach Italien ab, um das Sängerpersonal zu ergänzen. Von daher kam er bald mit Fabri und einem andern Castraten, und den Sängerrinnen Strada del Po und Bertolli zurück; und im nächsten Winter begann sein Wettstreit mit der Anstalt von Lincoln'sinnfields durch die Aufführung seiner Oper *Lotario* (Nov. 1729). Nicht entmuthigt durch den mittelmässigen Erfolg bei dem Ende seiner Verbindung mit Heidegger (während welcher er seine Opern *Poro*, *Sosarme*, *Orlando* und *Ezio* gesetzt hatte), besuchte er wieder Italien, und brachte daher unter andern Sängern den viel bewunderten Carestini mit, und fing seine Opern blos auf eigene Rechnung im Heumarkttheater wieder an. Sein Glück war nicht sehr aufmunternd; aber seinen Gegnern schmeichelte es auch nicht sehr. Obwohl diese Erfolge beide Parteien gelehrt haben konnten, dass zwei Opern zugleich mehr war, als die Stadt unterstützen wollte oder konnte, so war die

Wirkung doch nur ein örtlicher und gegenseitiger Umtausch. Der hohe Adel kehrte mit Farinelli, Senesino und Montagnana auf den Heumarkt zurück; und Händel begab sich mit Strada, Bertolli und Waltz, nach Lincoln'sinnfields. Aber unvermögend hier seinen reichen und vielen Gegnern Stand zu halten, entfernte er sich nach dem Covent Garden.

Auch hier fand er sich wieder einer so mächtigen Gegenpartei, wie dem hohen Adel, nicht gewachsen; und es konnte keinen stärkern Beweis von seinem hohen und unerschrockenen Geiste geben, als die Festigkeit, mit der er ihrer vereinten Macht so lange widerstand. Aber von dem angeborenen Werth der adeligen Directoren, und von dem künstlerischen ihres Sängersonals, dachte er zu gering, um sich so leicht solchen Gegnern unterwürfig



Faustina Bordoni-Hasse
(1700 - 1781)
Mezzosopranistin

machen zu lassen. Sein nicht weichen-der Muth erschöpfte während der dreijährigen Anstrengungen im Coventgarden fast das Ganze seiner vorigen Ersparnisse vom Kapital; und die Verluste,



Francesco Bernardi (gest. 1759)
gen. «Senesino»
Alt-Kastrat

die seinen Stolz nicht beugen konnten, nagten doch innerlich an seinem Gefühl und griffen seine Gesundheit an. Man hoffte, die Heilquellen von Tunbridge, nebst einer gehörigen Diät, würden seiner Gesundheit aufhelfen und seinen Geist wieder stärken: aber weder die Krankheiten des Körpers noch des Gemüths lassen sich so bald heben, wenn sie allmählich und langsam entstanden sind. Zu seiner Gemüthskrankheit kam noch eine Lähmung, die ihm den Gebrauch der rechten Hand unmöglich machte. Zum Glück wurden ihm die Aachener Dampfbäder gerathen, durch welche zu Jedermanns Erstaunen seine körperlichen und geistigen Kräfte sich schnell wiederherstellten.

Als er nach England zurückgekommen, machte er einen neuen Versuch auf dem Coventgarden-Theater, wo er seine Opern *Atalanta*, *Giustino*, *Arminio* und *Berenice* (in den Jahren 1736 und 37) aufführte; jedoch mit wenig besserm Glück, als er vorher gehabt hatte. Dies bewog oder vielmehr nöthigte ihn, einen Schutz gegen einen neuen unmittelbaren Verlust zu suchen. Ein Engagement bei dem Grafen von Middlesex, nachherigen Herzog von Dorset, sicherte ihm eine Schadhaltung, unter welcher er fröhlich zwei neue Opern

Faramondo und *Alessandro Severo* zu componiren anfang. Nachdem er drei andre, *Serse*, *Immeneo*, und *Deidamia* verfertigt, welche alle zwischen den Jahren 1737 und 40 gespielt wurden, verliess der geniale Meister das Gebiet der Oper, und wandte sich auf ein andres und edleres Fach. Eine ernste und ruhige Überlegung des höheren Charakters des Concerto spirituale, das auswärts so gepflegt wurde, bestimmte ihn, seinen künftigen Fleiss der Composition und Aufführung geistlicher Musik in England zu widmen.



Giovanni Carestini (1705 - 1760)
Alt-Kastrat

Die Händel-Statue in den Vauxhall Gardens

Wenige Tage nach der Uraufführung von Xerxes am 15. April 1738 wurde für Händel in den Vauxhall Gardens eine Marmorstatue errichtet, was für einen lebenden Komponisten zu damaliger Zeit eine einzigartige Ehrung darstellte. In den auf der Südseite der Themse gelegenen Vauxhall Gardens fanden bei grösstem Publikumszustrom vielfach Konzerte mit Musik von Händel statt. Der Schöpfer der Statue, der französische Bildhauer Louis François Roubillac, stellte später auch das berühmte Händel-Monument in der Westminster Abbey her. Über die Statue und ihre Errichtung finden sich zwei Berichte in der «London Daily Post».

Wir werden aus sehr zuverlässiger Quelle informiert, dass eine Statue des zu Recht gefeierten Mr. Handel jetzt beinahe fertig ist, sehr schön ausgeführt von dem genialen Mr. Raubillac, Bildhauer in St. Martin's-Lane, aus einem ganzen Block von weissem Marmor, die in einer grossen Nische aufgestellt werden soll, errichtet zu diesem Zweck im grossen Hain der Vauxhall Gardens auf die alleinigen Kosten von Mr. Tyers, Ver-



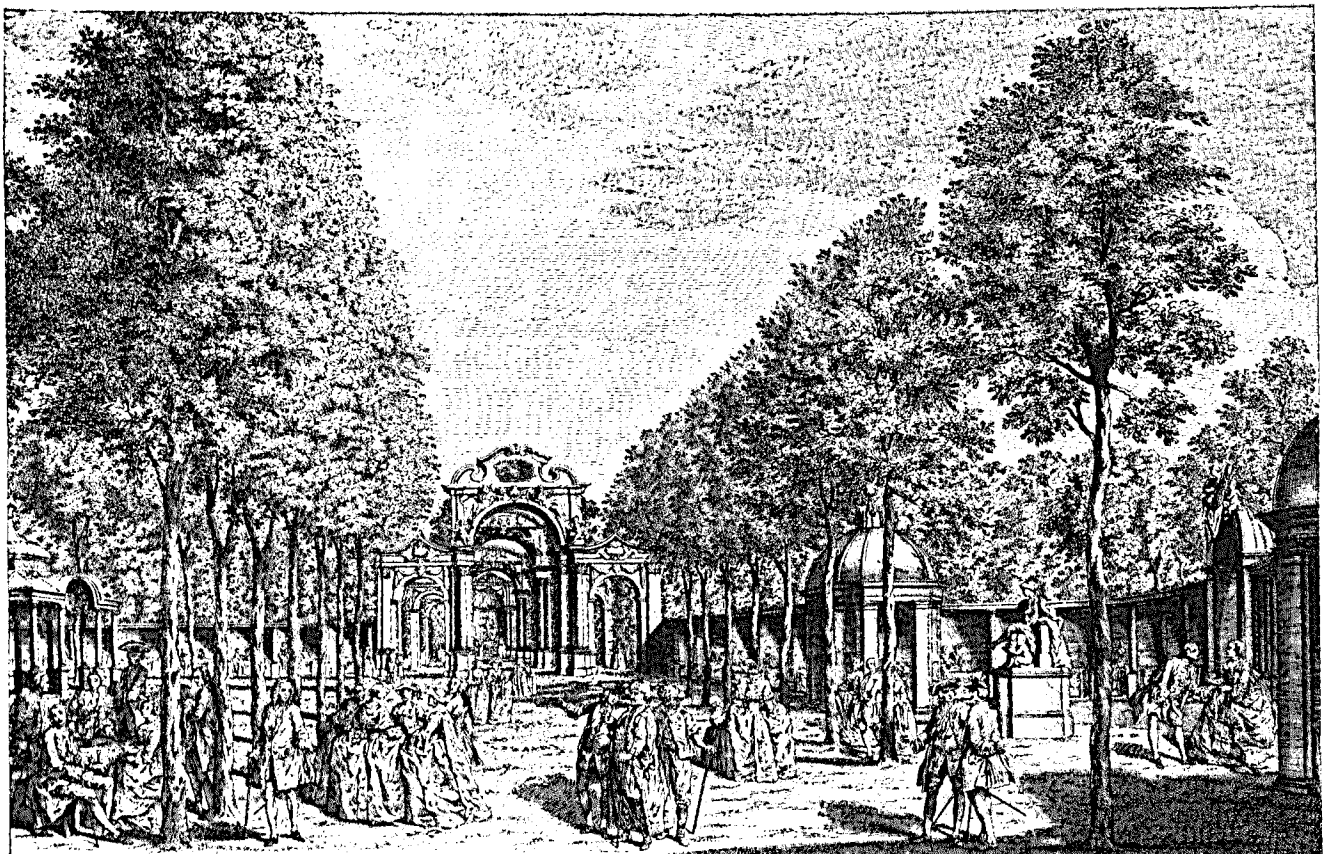
anstalter der dortigen Unterhaltungen; der hielt es angesichts des wahren Verdienstes dieses unnachahmlichen Meisters für angemessen, dass sein Bildnis da thronen solle, wo seine Musik so oft die grössten Massen zur tiefsten Stille

und zu feinstem Benehmen verzaubert hat; es wird angenommen, dass die Kosten der Statue und der Nische nicht weniger als dreihundert Pfund betragen; der genannte Gentleman nahm ebenfalls sehr grosszügig zu Mr. Handels Wohl fünfzig seiner Eintrittskarten.

18. April 1738

Gestern abend wurden die Unterhaltungen der Lustgärten in Vauxhall eröffnet, und es erschien eine beträchtliche Zahl von Personen beiderlei Geschlechts. Die verschiedenen Musikstücke, die bei dieser Gelegenheit gespielt wurden, waren nie zuvor in den Gärten gehört worden. Die Gesellschaft drückte ihre grosse Zufriedenheit mit der Marmorstatue des Mr. Handel aus, der in einem lockeren Gewand dargestellt ist, die Leier schlagend und den Klängen lauschend, die ein kleiner Junge, zu seinen Füßen aus dem Stein gemeisselt, auf die Rückseite eines Violoncellos niederschreiben scheint. Die ganze Darstellung ist von sehr elegantem Geschmack.

2. Mai 1738



The Vauxhall Gardens, Mr. Handels Statue &c. in the South Walk of VAUXHALL GARDENS. Les Ors de Stomphie avec la Statue du célèbre musicien Händel dans les jardins de Vauxhall.
Printed for the Deputies and Trade Company of the Vauxhall Gardens in Cornhill.

Impressum

Stadttheater Bern
Spielzeit 1985/86

Operndirektion: Edgar Kelling
Redaktion: Dr. Peter Ross
Layout: Heinz Jost
Satz und Druck: Lobsiger & Sohn AG,
Bern
Inserate: Publicitas AG, Bern

Nachweise

Texte: Der Aufsatz von Prof. Dr. Jürg Stenzl (Fribourg) ist ein Originalbeitrag. – Die biographischen Bemerkungen über Händel von Thomas Busby stammen aus *A General History of Music* (London, 1818), unter dem Titel *Allgemeine Geschichte der Musik* aus dem Englischen übersetzt von Christian Friedrich Michaelis, Leipzig 1822 (2. Band). – Das Opernverzeichnis folgt weitgehend den Angaben des *Händel-Handbuchs*, Band 1, zusammengestellt von Bernd Baselt, Leipzig 1978. – Die Zeitungsberichte aus der «London Daily Post» sind zitiert nach: *G.F. Händel in Briefen, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Dokumenten*, zusammengestellt und erläutert von Dieter Schickling, Zürich 1985. – Die Handlungsangabe wurde für dieses Heft geschrieben.

Illustrationen: Folgende Publikationen fanden Verwendung: Johann Mattheson, *Georg Friderich Händels Lebensbeschreibung*, Hamburg 1761; Fritz Volbach, *G.F. Händel*, Berlin o.J.; Neumann Flower, *G.F. Händel*, aus dem Englischen übersetzt von Alice Klengel, Leipzig 1925; *Geschichte der Musik in Bildern*, hrsg. von Georg Kinsky, Leipzig 1929; Joseph Müller-Blattau, *G.F. Händel*, Potsdam 1933; Otto Erich Deutsch, *Handel, A Documentary Biography*, London 1955; Hellmuth Christian Wolff, *Die Händel-Oper auf der modernen Bühne*, Leipzig 1957; *Hallsche Händel-Ausgabe, Serie II: Opern, Band 39, Serse*, hrsg. von Rudolf Steglich, Kassel 1958; Paul Henry Lang, *G.F. Handel*, New York 1966. – Das Titelblatt gestaltete Heinz Jost.



George Frideric Handel