



Leonora Baroni, Gemälde von Fabio Della Cornia (ca. 1600-1643)

Leonora Baroni

* um Dezember 1611 in Mantua,
 † 6. April 1670 in Rom,

Sängerin, Lyrikerin/Dichterin, Instrumentalistin
 (Viola/Gambe, Theorbe, Laute), Komponistin.

„...mais il me semble qu'ils ne chantent pas si agréablement les airs que la Léonora, fille de cette belle Adriana, Mantouane, qui a esté un miracle de son temps, et qui en a produit encore un plus grand, en mettant au monde la plus parfaite personne pour le bien chanter.“

„...aber mir scheint es, dass sie [die Kastraten] die Arien nicht so angenehm singen wie Leonora, Tochter jener schönen Adriana aus Mantua, die ein Wunder ihrer Zeit war und die ein noch größeres Wunder geschaffen hat, indem sie die vollkommenste Person für den schönen Gesang in die Welt gebracht hat.“

(Maugars, zit.n. Thoinan 1865: S. 36)

Profil

Leonora Baroni, trat früh in die Fußstapfen ihrer Mutter, der Sängerin Adriana Basile, und kann, neben dieser, als die bekannteste und einflussreichste Gesangssolistin der ersten Hälfte des 17. Jh. gelten, die aufgrund ihrer Beziehungen innerhalb der römischen Kirchenaristokratie (u.a. Giulio Rospigliosi und die Familien Barberini und Mazarin) über ihre Gesangskarriere hinaus Bedeutung erlangte und kirchen- und musikpolitisch Einfluss geltend machen konnte.

Orte und Länder

Leonora Baroni verbrachte den Großteil ihres künstlerischen Wirkens in Rom, wo sie insbesondere als Sängerin und Gastgeberin musikalischer Gesellschaften wirkte. Darüber hinaus war sie vor allem über ihre Mutter, die Sängerin Adriana Basile, mit Neapel und Mantua verbunden und war in den 1640er Jahren eine kurze Zeit am französischen Hof engagiert.

Biografie

Herkunft

Leonora Baroni wurde im Dezember 1611 in Mantua als Tochter der berühmten Kammersängerin Adriana Basile (genannt „la bella Adriana“ (Ademollo 1888b, Fétis 1868: 251)) geboren, die zu der Zeit am Mantuaner Hof engagiert war und dort zwischen den Positionen einer Hofmusikerin und einer Hofdame lavierte: eine Situation, die für die frühen Berufssängerinnen typisch war. Leonoras Vater Mutio [Muzio] Baroni, Basils Ehemann, stammte aus niederem kalabischem Adel und war beim Prinzen von Stigliano angestellt.

Vincenzo Gonzaga, lange Zeit Patron Basiles, verließ Adriana Basile kurz vor seinem Tod 1612 die Baronei Piancerreto (Montferrato im Piemont); er selbst war einer der Taufpaten Leonoras, die zu Ehren seiner verstorbenen Frau Elenora nach ihr benannt wurde.

Leonora Baroni wurde aber nicht nur durch ihre Mutter in eine Gesangstradition hineingeboren, sondern ist vielmehr als Mitglied einer größeren Künstlerfamilie zu begreifen. Auch Adrianas Schwestern Vittoria und Margherita, letztere in den 1620ern die führende Hofsängerin in Mantua, waren Sängerinnen, ebenso wie Leonoras 1619 geborene Schwester Caterina Baroni.

Ausbildung

Leonora Baroni lernte, ebenso wie ihre Schwestern, Gesang als ein Handwerk im Sinne eines Erberufes von ihrer Mutter. Adriane Basile war, wie für Kammersängerinnen ihrer Zeit üblich, nicht nur Sängerin, sondern auch

Instrumentalistin und Komponistin. Basile war bekannt dafür, ihren Gesang selbst zu begleiten, u.a. auf der (spanischen) Gitarre und der Harfe, was offensichtlich von ihren Töchtern übernommen wurde, da Caterina als Harfenistin, Leonora hingegen als Theorbistin und Lautenistin, aber auch Violen-Spielerin bekannt war.

Über die musikalischen Fähigkeiten hinaus lernte Leonora von ihrer Mutter aber auch höfische Umgangsformen. Wiederholt wird in den Quellen auf Leonoras mustergültiges Sozialverhalten hingewiesen (Thoinan 1865: 37, Prunières 1913: 40), das sie über ihrer eigentlichen Herkunft verortet und eine große Rolle für ihre gesangliche und gesellschaftliche Karriere spielte.

Leonora sprach mehrere Sprachen, war Mitglied einer Akademie und führte neben ihrer Gesangskarriere das Leben einer römischen Edeldame.

Leonora Baroni verbrachte ihre Kindheit an den Höfen von Mantua, wo ihre Mutter ab 1610 engagiert war, in deren Heimatstadt Neapel, und ab 1633 in Rom. Wie sehr Leonora Baroni dabei als Nachfolgerin ihrer berühmten Mutter aufgebaut wurde, zeigt sich u.a. an ihrem Beinamen „Adrianella“ oder „Adrianetta“ (Pannella 1964); eine Wahrnehmung, die sich auch in der Rezeption spiegelt, wenn Marc’Antonio Malagigi sich in den 1630er Jahren in Rom beschwert, dass Antonio Barberini „die Adrianas“ – gemeint sind Adriana Basile und ihre beiden Töchter Leonora und Caterina – aushalte und fördere („che il cardinale tenga protezione delle Adriane“, Pannella 1964).

Erste Erfolge

Nachdem Adriana Basile 1624 mit ihren Töchtern von Mantua nach Neapel zurückkehrte, debütierte Leonora mit großem Erfolg in der neapolitanischen Gesellschaft. Dies geschah spätestens 1627, also mit knapp 16, da aus dieser Zeit erste ihr gewidmete Gedichte erhalten sind (Steinheuer 1999: 275) ebenso wie die Aussage Alfonso Gaetanis, dass Baroni ein „soggetto da innamorar Giove“ [„ein Sujet, das Jupiter verliebt machen könnte“] (Pannella 1964) sei, was sowohl die kunsthafte Inszenierung wie auch die Rolle Leonoras als Projektionsfigur impliziert.

1630 trat Leonora mit ihrer Mutter in Genua, Lucca (?) und Florenz auf, wo beide Arien gesungen haben sollen (Solerti 1905: 192), Baroni also solistisch auftrat. Tinghi erwähnt, dass Baroni bei der Gelegenheit von der florentinischen Herzogin ein Schmuckstück geschenkt bekam („fu la signorina Leonora regalata dalla Serenissima Arciduchessa d’un bellissimo gioiello“, Solerti 1905: 192), wo-

hingegen kein Geschenk an die berühmte Mutter erwähnt wird.

Rom

1633 zog Adriana Basile mit ihrer Familie nach Rom, wo Leonora im Laufe der 1630er Jahre zur führenden Kammer Sängerin ihrer Epoche aufstieg. Die Familie lebte nicht in Anstellung bei einem Mäzen, sondern führte einen eigenen Haushalt, in dem Basile und ihre Töchter u.a. im Rahmen von Abendgesellschaften auftraten und Konzerte gaben.

Eventuell auf Vermittlung des Dichters Fulvio Testi (Steinheuer 1999: 275), der auch zur Leonora gewidmeten Anthologie „Applausi poetici alle glorie della Signora Leonora Barona“ (Costaguti/Ronconi 1639) beitrug, wurde Kardinal Antonio Barberini auf Leonora aufmerksam, der zu ihrem wichtigsten Förderer und Patron werden sollte. Aufgrund der römischen Geschlechterpolitik, die öffentliche Auftritte von Frauen ächtete, war Leonora Baroni niemals offizielles Mitglied in Barberinis Haushalt oder seiner Hofmusik, obwohl sie dort häufig Konzerte gab. Diese Veranstaltungen wurden, trotz variabler Zuschauerzahlen, als privat deklariert und blieben damit Kammermusik, die professionellen Sängerinnen und dilettierenden Damen der Gesellschaft offenstand. Dies ist im Fall Leonora Baronis, die durch beide Elternteile zur niederen Aristokratie gehörte, von zentraler Bedeutung, da sie trotz ihrer faktischen Tätigkeit als Berufssängerin stets den Status einer Dame von Stand wahren konnte und sich entsprechend zu inszenieren wusste (Prunières 1913: 40).

Neben Barberini, dessen Familie mit Urban VIII. von 1623 bis 1644 den Papst stellte, baute sich Baroni in Rom ein umfassendes Netzwerk auf und stand insbesondere mit Giulio Mazzarini (dem späteren Kardinal Mazarin, an dessen Karriere und Förderung durch Antonio Barberini Baroni vermutlich Anteil hatte), und Giulio Rospigliosi (dem späteren Papst Clemens IX.) in regem Austausch.

Leonora Baroni war als einzige Frau (Steinheuer 1999: 275, Bertini/Parisi a) Mitglied der Accademia degli Umoreisti, einer der einflussreichsten und bedeutendsten Akademien des gesamten 17. Jh., der neben vielen Prominenten der römischen Kirchenaristokratie (u.a. beide Kardinal Barberini) auch Guarini, Marino und Pietro della Valle angehörten. Als Mitglied verfasste Leonora Baroni ebenfalls Verse und wurde, zumindest in der Anthologie „Momentum Romanum“ (1638), auch gedruckt (zu Baronis Meriten als Dichterin s.a. Ademollo 1884: 12).

1639 zitiert ein römischer „Avviso“ [„Mitteilung“, öffentliche Depesche] sie als allen anderen Sängerinnen ihrer Zeit überlegen (Pannella 1964): Baroni stand im Zenit ihres sängerischen Ruhms. Zahlreiche Huldigungsgedichte an sie wurden von Francesco Ronconi (nach Pannella 1964: Vincenzo Costaguti) als „Applausi poetici alle glorie della Signora Leonora Baroni“ (Bracciano 1639) herausgegeben, unter ihnen finden sich Verse u.a. von Bracciolini, Testi und Giulio Rospigliosi. Auch die Begegnung mit John Milton, der Baroni zu Ehren drei lateinische Gedichte verfasste (Milton 1969: 155ff.) fällt in die Jahre 1638/1639.

Einen Einblick in Baronis Wirken Ende der 1630er Jahre vermittelt der Bericht des französischen Violen-Spielers André Maugars, der 1639 in seiner vielgelesenen „Response faite a` un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie“ ((Thoinan 1865: 25-43) detailliert über das italienische und römische Musikleben berichtet und dabei auch Leonora Baroni beschreibt: Sie sei eine stilsichere Sopranistin mit einer vollen, ausbalancierten Stimme und einem geschmeidigen ‚messa di voce‘ und guter dynamischer Kontrolle, „ohne Grimassieren“. Zudem komponiere sie auch und beherrsche die Wortausgestaltung im Vortrag perfekt, was auf den neueren, expressiven ‚Stile recitativo‘ abhebt. Baronis Fähigkeiten sowohl im enharmonischen wie im chromatischen Modulieren, die Maugars explizit erwähnt, weisen auf eine souveräne Beherrschung verschiedener Stile hin. Als Instrumentalistin spiele sie, so die Meinung des gefeierten Violen-Spielers Maugars, zudem perfekt Theorbe und Violen; beides Instrumente, auf denen sie ihren eigenen Gesang unvergleichlich begleite (Thoinan 1865: 37, Solerti 1903: 164).

„Keine unzüchtigen Blicke“

Beinahe ebenso lang wie die Beschreibung Baronis musikalischer Meriten ist die Liste der Beteuerungen, dass Baroni keine Kokette sei, sondern mit Keuschheit und Bescheidenheit singe. (Thoinan 1865: 37) Maugars, der Baroni als eine über jeden Tadel erhabene Dame beschreibt (Thoinan 1865: 36f.), lässt hier das Dilemma sichtbar werden, in dem sich professionelle Sängerinnen um 1600 befanden: Der bezahlte, öffentliche Auftritt kam der Prostitution gleich, weshalb Sängerinnen nur innerhalb der privaten Kammermusik zugelassen waren (in der Kirchenmusik gab es zwar das Phänomen hinter Sichtschutz auftretender Nonnen, das aber nicht generalisiert werden kann). Das etwas liberalere Modell etwa der venezianischen „meretrici oneste“ [„ehrbare, kultivierte Kurtisanen“] war für den Kirchenstaat Rom nicht vorstell-

bar; trotzdem waren die Abendgesellschaften, in deren Rahmen Sängerinnen auftraten, entsprechend liberal.

Wenn Maugars daher versichert, dass Baronis Seufzer nicht lasziv und ihre Blicke nicht unzüchtig seien, sondern ihre Gesten vielmehr dem Verhalten eines ehrbaren Mädchens („d'une honneste fille“, Thoinan 1865: 37) entsprächen, dann wird indirekt sichtbar, wie sehr diese Sängerinnen sexualisiert und dementsprechend inszeniert und rezipiert wurden.

Wie sehr die verlangte Inszenierung von Keuschheit und Ehrbarkeit mit der erwarteten Darbietung in Konflikt stand, zeigt das Repertoire, das häufig „galanterie“ enthielt – ein Lied-Genre des Unterhaltsam-Zweideutigen. U.a. ist von Vittoria Archilei überliefert, dass sie von einem geistlichen Publikum in Rom aufgefordert wurde, keine Sakralmusik, sondern eben besagte „galanterie“ zu singen (Palisca 1963: S. 346); die Vermutung liegt nahe, das auch Baroni ein entsprechendes Repertoire beherrschte. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die briefliche Erwähnung Leonora Baronis und Adriana Basiles in einem Brief von Matias de Medici vom April 1630, indem er von einem Konzert beider berichtet, bei dem ein Lied, in dem der „Zizi“ (kolloquial für „Penis“) vorkam, besonderen Erfolg hatte: „Adriana e sua figliola (...) a cantare mille galanterie di canzonette ed una in particolare dove entra il Zizi, che diede grandissimo gusto a una mano di belle dame“ („Adriana und ihre Tochter, die tausend ‚galante‘ Lieder sangen, wobei besonders eines, in dem der Zizi (Penis) vorkam, einer Handvoll schöner Frauen außerordentlich gut gefiel.“ - Pannella 1964)).

Baroni trat dabei, anders als ihre Mutter, die in Mantua auch in selbst komponierten Einlagen in sogenannten Intermedien in Erscheinung trat, niemals auf der Bühne auf und beschränkte sich auf Kammermusik, ähnlich wie ihre Schwester Caterina, die – dies ebenfalls ein typischer Entwurf weiblichen professionellen Musizierens zu Beginn des 17. Jahrhunderts – als Suora Costanza 1641 in das Kloster Santa Lucia (Selci) eintrat, das für seine Musikkultur bekannt war, und die dort entsprechend im nicht öffentlichen Rahmen weiterhin als Sängerin und Harfenistin tätig war (Bertini/Parisi b).

Privatleben

Leonora Baroni werden Affären u.a. mit Antonio Barberini, Giulio Rospigliosi und Giulio Mazzarini (Rolland 1908: 58) nachgesagt, wofür es aber bislang in der Forschung keinen quellengestützten Beleg gibt. Auszuschließen sind die Verhältnisse nicht; weniger wahrscheinlich

ist die bei Ademollo bereits mit Skepsis erwähnte Verbindung mit Milton (Ademollo 1888a: 26). Auffallend ist Baronis für ihre Zeit späte Eheschließung: Erst 1640, im Alter von fast 28 Jahren, heiratete sie den Privatsekretär Francesco Barberinis, Giulio Cesare Castellani, ebenfalls ein Mitglied der niederen Aristokratie. In der Forschung ist von Kindern oder Schwangerschaften bislang nicht die Rede.

Da Leonora Baroni keine einfache Angestellte der Hofmusik war, ist es möglich, dass ihre Eheschließung nicht von den Barberinis inszeniert wurde, um sie weiterhin an ihren Hof zu binden. Wahrscheinlich ist aber eine Vermählung anlässlich des Abschieds Adriana Basiles aus Rom, die sich 1640 nach Neapel aufs Altenteil zurückzog. Da Baroni sich ohne die offizielle Obhut ihre Mutter als unverheiratete Frau nicht weiterhin so ungezwungen in der Gesellschaft hätte bewegen können, scheint eine Vernunfttheirat, die Baroni sozialmoralisch absicherte, wahrscheinlich. Auch der Eintritt der unverheirateten Schwester Caterina ins Kloster dürfte durch Adriana Basiles Weggang motiviert gewesen sein.

Frankreich

Es war Kardinal Mazarin, der im Rahmen seiner Bestrebungen, die italienische Musik in Frankreich populär zu machen, Leonora Baroni an den französischen Hof einlud. Leonora Baroni nahm diese Einladung erst an, als sie offiziell durch die Königin Anna von Österreich ausgesprochen wurde und traf schließlich gemeinsam mit ihrem Mann 1644 in Paris ein. Ihren Besuch ließ sich Mazarin einiges kosten: für die Reise und für ihren Aufenthalt erhielt Baroni je 1000 „doppelte Pistolen“ (Rolland 1908: 57). Baronis italienischer Stil wurde in Frankreich jedoch als sehr fremd empfunden (Fétis 1868: 251) und ihr Aufenthalt wurde lediglich durch die enthusiastische Unterstützung der Königin (vgl. die Auflistung gewährter Gunstbeweise in Rolland 1908: 59) – vermutlich ebenfalls auf Betreiben Mazarins – zum Erfolg.

Aus ihrer Zeit in Frankreich stammt auch der Bericht des Abbé Scaglia, der Baronis Stimme als „groß“ und eher für die öffentlichen Bereiche der Bühne und der Kirche als für die Kammermusik geeignet (u.a. Rolland 1908: 58, Pannella 1964.) beschreibt und ihren italienischen Stil – vermutlich den ‚Stile recitativo‘ – als „hart für das Ohr“ charakterisiert. In ihren Auftritten vor der Königin improvisierte Leonora Baroni auch musikalische Begleitung für ihren Gesang (Ademollo 1884: 12)

Berichte über Mitwirkungen Baronis während ihrer Pariser Zeit an den musiktheatralen Werken, die Mazarin

aus Rom importierte, finden sich bereits bei Thoinan entkräftet (Thoinan 1865: 36).

Bereits 1645 kehrte Baroni, u.a. versehen mit einer lebenslangen Rente, die die Königin ihr verliehen hatte, nach Italien zurück, nachdem sich das musikpolitische Klima in Paris nicht entspannt hatte. Bertini und Parisi sprechen von Neid und Missgunst (Bertini/Parisi a); zudem machte ihr laut Pannella der Kastrat Atto Melani die Favoritenrolle bei Hof streitig (Pannella 1964).

Rückkehr nach Rom – Musik und Politik

Der Rückweg nach Rom führte Leonora Baroni und Giulio Castellani über Turin, wo sie in der Prinzregentin Christine von Savoyen eine weitere Unterstützerin fand, mit der sie über Jahre Kontakt hielt; eine Verbindung, die insbesondere vor dem Hintergrund Baronis kompositorischer Aktivitäten interessant ist (Steinheuer 1999: 276).

In Rom hatten sich unterdessen die Machtverhältnisse mit dem Pontifikat Innozenz X. ab 1644 und der Flucht der Barberinis nach Frankreich verschoben, aber Baronis umsichtige Diplomatie früherer Jahre sorgte dafür, dass sie auch unter den Pamphili Abendgesellschaften in ihrem Haushalt veranstaltete, die erneut zentraler Bestandteil des römischen Kulturlebens wurden. Hinzu kam die fortgesetzte Protektion durch die Rospigliosi, die mit Giulio Rospigliosi im folgenden Pontifikat Alexander VII. den Kardinalstaatssekretär und ab 1667 schließlich den Papst selbst stellten.

Ihre Rückkehr nach Rom markierte auch den Beginn einer direkten kirchenpolitischen Tätigkeit, da sie beauftragt wurde, sich am päpstlichen Hof der französischen Interessen anzunehmen (Steinheuer 1999: 276). Mögliche Pläne einer Rückkehr nach Frankreich zerschlugen sich aus (eventuell vorgeschobenen) gesundheitlichen Gründen, vermutlich aber auch, da Baroni in Rom sehr gut etabliert war. Ihr Einfluss fiel laut Steinheuer auch bei zwei Papstwahlen ins Gewicht (Steinheuer 1999: 275).

Alter und Nachruhm

Mit zunehmendem Alter und zunehmender diplomatisch-politischer Tätigkeit distanzierte sich Baroni von ihrer Gesangskarriere, was insbesondere durch Aussagen des genuesischen Gesandten am päpstlichen Hof, Ferdinando Poggi, gestützt wird. Dieser berichtet, dass „Lionora“ nicht mehr als „virtuosa canterina“ gesehen werden will (Ademollo 1884: 10f., Pannella 1964). Trotzdem blieb Baronis Haushalt, auch nach dem Tod ihres Mannes 1662,

ein zentraler Bestandteil des römischen Gesellschafts- und Musiklebens, an dem sie im Stile einer gut vernetzten Aristokratin regen Anteil nahm. Noch 1669, ein Jahr vor ihrem Tod, trat sie jedoch zumindest im intimen kammermusikalischen Rahmen für ihren Freund und Förderer Giulio Rospigliosi erneut als Sängerin auf (Ademollo 1885: 13f.).

Baroni starb am 6. April 1670 in Rom und wurde neben ihrem Mann in der Kirche Santa Maria della Scala beige-
setzt; das Grab ist bis heute erhalten.

Würdigung

Leonora Baroni ist als zentrale Figur unter den Gesangssolistinnen des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts (neben u.a. Vittoria Archilei, Francesca Caccini, Adriana Basile und Ippolita Recupito) insbesondere des spezifisch römischen Umfelds zu begreifen, wobei sie als Kammer-
sängerin und nicht als Bühnensängerin zu gelten hat. Darüber hinaus muss Baroni aber auch als Instrumentalistin und, obwohl keine Werke von ihr überliefert sind, als Komponistin begriffen werden. Hinzu kommen ihre musikpolitische Arbeit als sozial hochrangige Gastgeberin musikalischer Veranstaltungen und ihr kirchendiplomatischer Einfluss, insbesondere bei der Papstwahl Clemens IX. Schließlich ist Baronis Bedeutung als ikonografische Idealfigur und Adressatin zahlreicher Huldigungsgedichte zu berücksichtigen, in denen sie zur idealen Hofdame stilisiert wurde; ein Lebensstil, den sie insbesondere im letzten Abschnitt ihres Lebens in Rom pflegte, nachdem sie sich aus dem Konzertleben weitgehend verabschiedet hatte.

Rezeption

Die Rezeption Leonora Baronis ist geprägt durch die Forschungsleistung insbesondere Ademollos um 1900 und ist auf Baronis Rolle als interpretierende Sängerin und weibliche Idealfigur zugespitzt, häufig betrachtet durch die Brille der prominenten Kirchenmänner und Künstler (Maugars, Milton, Rospigliosi), denen sie begegnete und die über sie schrieben. Dass Leonora Baroni nicht so breit rezipiert wird wie z. B. Francesca Caccini, dürfte daran liegen, dass es keine überlieferten Werke oder gesichertes Repertoire gibt, die sich als Ausgangspunkt für biografische Forschung anbieten würden; bezeichnenderweise setzt Ademollo für seine Forschungen bei den Huldigungsgedichten über Baroni (Costaguti/Ronconi 1639, Milton 1969: 155ff.) an.

Zunehmend geraten jedoch auch ihre in den zeitgenössischen Quellen stets genannte Fähigkeiten als Instrumen-

talistin und ihr über das Musikalische hinausreichende Handeln innerhalb der römischen Kirchendiplomatie in den Fokus, was ein differenzierteres Bild ermöglicht.

Werkverzeichnis

Obwohl sich Leonora Baroni im für das frühe 17. Jahrhundert typischen Zwischenbereich von Interpretation, Improvisation und Komposition befindet und sie zumindest strophische Variationen selbst verfasst hat (Thoinan 1865: S. 37, Baron 1977: S. 27), sind keine Werke von ihr überliefert.

Repertoire

Baronis konkretes Repertoire ist nicht überliefert; es lassen sich aber Rückschlüsse ziehen: Als Kammer-
sängerin im Kirchenstaat gehörten vor allem selbst begleitete Sololieder sowie Kantaten und Arien zu ihrem Repertoire, was geistliche und weltliche Musik umfasste. Baroni sang im italienischen Stil, weshalb sie 1644/45 in Frankreich zunächst weniger Anerkennung fand (Thoinan 1865: 36); sie beherrschte, wie an den ihr zugeschriebenen Diminutionen und Wortausdeutungen abzulesen ist, den neueren ‚Stile recitativo‘. Maugars erwähnt explizit, dass sie sowohl enharmonische als auch chromatische Tonübergänge zu gestalten wusste, also sowohl in älteren als auch in neueren Modulationsschemata zu Hause war (Thoinan 1865: 37).

Teile von Baronis Repertoire erklären sich über ihre Herkunft und Stationen ihres Aufenthalts: So argumentiert beispielsweise Baron am Beispiel des weltlichen spanischen Liedes, dass Adriana Basiles Repertoire auf ihre Tochter übergegangen sei (Baron 1977: 26). Ähnliche Einflüsse könnte man für Mantua – vernetzt mit der Geschichte des benachbarten Ferrareser „Concerto delle Donne“ – und den römischen Vokalstil des frühen 17. Jahrhunderts annehmen.

Quellen

Sekundärliteratur

Ademollo, Alessandro. *I primi fasti della musica italiana a Parigi (1645-1662)*. Mailand: Ricordi 1884.

Ders. *La Leonora di Milton e di Clemente IX*. Mailand: R. Stabilimento Musicale Ricordi: 1885.

Ders. *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*. Rom: Pasqualucci 1888.

Ders. *La bell'Adriana ed altre virtuose del suo tempo alla corte di Mantova* contributo di documenti per la storia della musica in Italia nel primo quarto del seicento. Città di Castello: S. Lapi 1888

Baron, John H. „Secular Spanish Solo Song in Non-Spanish Sources, 1599-1640”. In: *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 30. Nr. 1, 1977, S. 20-42.

Bertini, Argia; Parisi, Susan. „Leonora Baroni”. In: *Grove Music Online*.

(<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44260pg1> - letzter Zugriff 11.11.2012).

Bertini, Argia; Parisi, Susan. „Caterina Baroni”. In: *Grove Music Online*.

(<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44260pg2> - letzter Zugriff 11.11.2012).

Costaguti, Vincenzo; Ronconi, Francesco (Hg.). *Applausi poetici alle glorie della signora Leonora Baroni*. Bracciano: Fei 1639.

Della Valle, Pietro. „Della musica dell'età nostra“ (Rom 1640). In: Solerti, Angelo (Hg.). *Le origine del melodramma. Testimonianze dei contemporanei*. Turin: Fratelli Bocca 1903. S. 148-179.

Fétis, François-Joseph. *Bibliographie universelle es musiciens et de la musique*. Bd. 1 Paris: Didot 1868, S. 251.

Haan, Estelle. „From Academia to Amicitia: Milton's Latin Writings and the Italian Academies”. In: *Transactions of the American Philosophical Society. New Series*. Vol. 88. Nr. 6, 1998, S. i-208.

Maugars, André. „Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie”. In: Thoinan, Ernest (Hg.). *Maugars. Sa biographie, suivie de sa Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*. (Rom 1639). Paris: A. Claudin 1865.

Milton, John. „Ad Leonoram Romae canentem”. In: Bush, Douglas (Hg.). *Milton. Poetical Works*. Oxford 1969, S. 155ff.

Palisca, Claude. „Musical Asides in the Diplomatic Correspondence of Emilio de' Cavalieri”. In: *The Musical Quarterly*. Vol. 49. Nr. 3, Jul. 1963. S. 339-355.

Pannella, Liliana. Baroni, Eleonora, detta anche l'Adriana o l'Adriana. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Bd. 6.

([http://www.treccani.it/enciclopedia/baroni-eleonora-detta-anche-l-adriana-o-l-adriana_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/baroni-eleonora-detta-anche-l-adriana-o-l-adriana_(Dizionario_Biografico)/) - letzter Zugriff 11.11.2012)

Prunières, Henri. *L'opéra italien en France avant Lulli*. Paris: E. Champion 1913.

Rolland, Romain. *Musiciens d'autrefois*. Paris: Hachette 1908.

Rosand, Ellen. „Barbara Strozzi, 'virtuosissima cantatrice'. The Composer's Voice”. In: *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 31. Nr. 2, 1978, S.241-281.

Rosselli, John. „From Princely Service to the Open Market: Singers of Italian Opera and Their Patrons, 1600-1850”. In: *Cambridge Opera Journal*. Vol. 1. Nr. 1, März 1989, S. 1-32.

Solerti, Angelo (Hg.). *Le origine del melodramma. Testimonianze dei contemporanei*. Turin: Fratelli Bocca 1903.

Ders. *Musica, ballo e drammatica alla corte Medicea dal 1600 al 1637. Notizie tratte da un diario, con appendice di testi inediti e rari*. Florenz: R. Bemporad 1905.

Steinheuer, Joachim. „Leonora Baroni”. In: *MGG, Personenteil*, Bd. 2, 1999, Sp. 274-277.

Forschung

Die Forschung und die zur Verfügung stehende Quellensammlung zu Leonora Baroni ist größtenteils um 1900 von Ademollo und Solerti geleistet worden; Ademollo bezieht die 1865 von Thoinan ausgewertete Maugars-Quelle mit ein. Umfassende jüngere Forschungen liegen nicht vor; Steinheuers Eintrag im MGG (Steinheuer 1999: Sp. 274ff.) fasst die vorhandenen Erkenntnisse zur Familie Baroni zusammen und bietet eine solide Grundlage für weitere Forschungen.

Forschungsbedarf

Zu Leonora Baroni liegt noch keine Monografie vor (Ademollos „Leonora di Milton“ ist lediglich ein kurzer Überblick, vgl. Ademollo 1885); es fehlt eine aktualisierte Quellenauswertung, die jüngere Forschungsaspekte berücksichtigen.

sichtigt. Auch eine stärker interdisziplinäre Einordnung von Baronis musikalischem und auch außermusikalischem Wirken, insbesondere vor dem Hintergrund von Ansätzen von Autorschaft und Geschlechterpolitik, steht noch aus.

Normdaten

Virtual International Authority File (VIAF):

□ <http://viaf.org/viaf/55360086>

Deutsche Nationalbibliothek (GND):

□ <http://d-nb.info/gnd/134250435>

Autor/innen

Anke Charton

Bearbeitungsstand

Redaktion: Regina Back

Zuerst eingegeben am ..

Zuletzt bearbeitet am 24.04.2018

mugi.hfmt-hamburg.de

Forschungsprojekt an der
Hochschule für Musik und Theater Hamburg

Projektleitung: Prof. Dr. Beatrix Borchard

Harvestehuder Weg 12

D – 20148 Hamburg