

Helen Geyer

„Nach dem neuesten Geschmack“ –
Überlegungen zum italienischen Hofmusik-
repertoire des frühen 18. Jahrhunderts
am Beispiel des Hofes zu Sondershausen

Unsere Kenntnis über die Präsenz italienischer und französischer Quellen an kleineren und mittleren Höfen Mitteleuropas ist verhältnismäßig gering. Weitgehend sind wir auf Mutmaßungen und Spekulationen angewiesen, um „Fremd“-Einflüsse auf den Stil der Komponisten des frühen 18. Jahrhunderts nachweisen zu können. So ist es ein glücklicher Umstand, dass sich zwei bedeutende Sammlungen italienischer Musik aus der Zeit um 1700 erhalten haben: die Sammlung in Meiningen, aufgenommen und in einer ersten Sichtung kritisch beurteilt von Lawrence Bennett,¹ und jene in Sondershausen.

Die Sondershäuser Sammlung weist – obgleich möglicherweise um die Hälfte reduziert – einen ansehnlichen Bestand an italienischer Musik aus der Zeit um 1700 bzw. des frühen 18. Jahrhunderts auf. Es ist müßig, an dieser Stelle darüber zu spekulieren, wohin die fehlenden Manuskripte gelangt sein könnten – vielmehr soll das Vorhandene als Ausgangspunkt für einige weiterführende Beobachtungen dienen.

In dem Artikel, den Ernst Ludwig Gerber zu Giovanni Battista Alveri, einem in der Sondershäuser Sammlung präsenten Kantatenkomponisten, verfasst hat, findet sich eine kurze Beschreibung des damaligen Musikalienbestandes; dabei lässt sich erahnen, welcher erheblicher Teil dieser Sammlung verloren gegangen ist:

„In diesem Archive auf dem Fürstlichen Schlosse zu Sondershausen befindet sich ein Schatz von bis zu 20 schön geschriebenen, in gr. Q. Fol. und in Franzbrand mit vergoldetem [sic] Schnitt gebundenen Bänden, welche unser ehemaliger Fürst Günther ums J. 1720, als Erbprinz, mit aus London gebracht hat. Jeder dieser Bände enthält entweder eine ganze italiänische Oper, eine darunter sogar mit Abzeichnungen der dazu gehörigen Dekorationen, oder bis 25 italiänische Solokantaten, Duetten und Terzetten. Schade! daß nur in sechsen dieser Bücher die Komponisten-Namen beygesetzt sind. [...] Eins dieser Bücher enthält 23 Kantaten bloß von Giovanni Bononcini, so wie ein anderes 26 Kantaten, alle von Francesco Conti enthält.“²

Das überlieferte Material bietet einen erstaunlichen Querschnitt durch die Produktion einerseits von Kantaten und andererseits von Opern (in Form von Arienanthologien) aus der betreffenden Zeit. Beide Gattungen sind dabei streng getrennt und nicht miteinander vermischt. Meine ersten Überlegungen gelten Fragen der Provenienz und Überlieferungsart.

1 Lawrence Bennett, *A little known collection of early-eighteenth-century. Vocal Music at Schloss Elisabethenburg, Meiningen*, in: *Fontes Artis Musicae*, 48/3 (2001), S. 250–302.

2 Ernst Ludwig Gerber, *Alveri*, in: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Bd. I, Leipzig 1812, Sp. 81 f.

Zunächst muss festgehalten werden, dass es sich nicht um ein einmalig erworbenes, „homogenes“ Material handelt (wie es von Riemann³ und Gerber angenommen wurde). Vielmehr gab es offenbar mehrere Akquirierungsschübe, deren Datierung sich als komplex und vielschichtig gestaltet.

Die Sammlung enthält sowohl sehr schöne Handschriften als Kopie, als auch ganz einfache Manuskriptseiten, Faszikel und lose Blattsammlungen; manche Handschriften sind unvollständig, ganze Bände scheinen zu fehlen.

Ein Teil der Manuskripte lässt sich auf die venezianischen Theater San Cassiano, Sant'Angelo, SS. Giovanni e Paolo und San Grisostomo zurückführen. Eine solche Herkunft besagt nichts anderes, als dass wir es hierbei mit Ariensammlungen aus Opern ohne Rezitativüberlieferung zu tun haben, dergestalt, wie sie sich auch in entsprechenden Anthologien beispielsweise in der Biblioteca Nazionale Marciana finden.

Die Daten selbst sind unterschiedlich: Nach Reinhard Strohm⁴ spiegeln sich in den Sondershäuser Quellen venezianische Produktionen der Jahre bis ca. 1725 wider: Es handelt sich um Operauszüge aus Werken von Francesco Gasparini (*L'Amor Generoso*, *Flavio Anicio Olibrio*, *Anfitrione*) und Antonio Lotti (*Teuzzone*) aus dem Theater San Cassiano,⁵ je zwei Arien aus Antonio Vivaldis *Orlando finto pazzo*⁶ und Giovanni Portas *La Mariane*⁷ aus dem Theater Sant'Angelo, Arien aus Antonio Lottis *Polidoro*⁸ sowie aus Carlo Pollarolos *Marsia deluso*⁹ aus dem Theater SS. Giovanni e Paolo, zwei Opernfragmente aus Giuseppe Maria Orlandinis *Ifigenia in Tauride* und *Paride*¹⁰ und Opernarien aus Giovanni Brusas *Il Trionfo della virtù*¹¹ aus dem Theater San Giovanni Grisostomo und schließlich Fragmente aus Leonardo Vincis *Attilio Regolo*.¹² Das unikate Pasticcio *Pirro*, geschrieben von Clemente Monari, Andrea Fiore und Antonio Caldara, dessen Libretto von Apostolo Zeno stammt und vielleicht zuerst 1706 (26.12.) aufgeführt wurde,¹³ wird uns hier nicht beschäftigen, da ich in anderem Zusammenhang darauf eingehen werde. Generell könnte also ein Teil der Manuskriptlage, die aus Einzelsammlungen besteht, einen Erwerbungszeitraum von 1707 bis ca. 1725/26 nahelegen; für die Kantatensammlungen ist die zeitliche Einordnung etwas schwieriger.

3 Hugo Riemann, *Ausgewählte Kammerkantaten aus der Zeit um 1700*, Leipzig 1911.

4 Ich danke Herrn Prof. Dr. Reinhard Strohm für die freundliche Bereitstellung seiner Identifikationen.

5 D-SHm: Mus B5 (1707/08).

6 D-SHm: Mus B 16 (1714).

7 D-SHm: Mus B 11 (1724/25).

8 D-SHm: Mus B 7, 1–2 (1715).

9 D-SHm: Mus B 10 (1715).

10 D-SHm: Mus. B 9 (1719, 1720).

11 D-SHm: Mus B 3 (1724). *Il trionfo della virtù* liegt als eine Sammlung in I-Vnm: Cod. Ital. IV 477–10001 und ist dort als „Opera Prima“ für das *Teatro S.S. Giovanni Grisostomo* bezeichnet.

12 D-SHm: Mus B 15.

13 Dies nimmt zumindest Reinhard Strohm an. War Fürst Günther also bei der Aufführung in Mailand die ein politisches Ereignis dokumentiert, anwesend, wie die Widmung an Prinz Eugen von Savoyen zeigt? Wurde die Oper in diesem Zusammenhang bestellt? Oder muss man „innere“ Beweggründe vermuten, die etwas mit der Inhaltlichkeit des Textbuches zu tun haben? Die Provenienz dieses Pasticcio-Manuskriptes ist nach Strohm nicht Venedig, sondern Mailand, andererseits befindet sich das Datum „1696, Braunschweig“ auf dem Manuskript.

1. Überlegungen zur Überlieferung des Opernbestandes

Die Divergenzen der Sondershäuser Quellen zu den venezianischen Sammlungen sind teilweise beträchtlich. Entsprechende Anthologie-Sammlungen haben sich beispielsweise in der Biblioteca Nazionale Marciana erhalten und spiegeln das Repertoire einiger Theater der Stadt wider. Viele stehen in Verbindung mit den Theatern SS. Giovanni e Paolo oder San Grisostomo und zeichnen sich häufig durch die komplette Überlieferung aller Arien, manchmal auch der raren Terzette oder Duette, aus.¹⁴ Dies bedeutet, dass alle Rollen und damit alle Stimmlagen vertreten sind, notiert meist in Sopran- bzw. Alt-Schlüsseln.

Verhältnismäßig häufig sind venezianische Opernanthologien, die die Werke einzelner Komponisten in einer Art Stagione-Reihenfolge überliefern: So kann man beispielsweise lesen: „Francesco Brusa. Prima Opera per SS. Giovanni Grisostomo“; dann auf fol. 27r desselben Manuskriptes: „Leonardo Vinci, 2da Opera, Ifigenia, per SS. Giovanni Grisostomo“.¹⁵

In solchen Anthologien lässt sich die Oper anhand des Textbuchs meist Arie für Arie leicht verfolgen. Es stellt sich aber doch die Frage, mit welcher Art von „Partitur“ wir es hier zu tun haben, denn entweder handelt es sich um die Überlieferung Singstimme und Generalbass oder es werden die Streicher mit aufgeführt. In Venedig gibt es zahlreiche Manuskripte der Generalbass-Singstimmen-Überlieferung, die verschiedene Adressaten anvisieren. Zumindest ein Teil ist wegen der Rollenmixtur nicht als Stimmbuch für *einen* Sänger gedacht, obgleich sich dergleichen ebenfalls in der Biblioteca Marciana findet.¹⁶ Eines der berühmtesten solcher Sängermanuskripte ist zweifelsohne jenes, welches offenbar von Farinelli stammt.¹⁷ Könnte es sich im Falle der venezianischen Opernarien-Anthologien also um Partituren für den Cembalisten handeln, der die Arien, evtl. auch die Ensembles begleitete, wogegen möglicherweise das Rezitativ von einem anderen Cembalo durch den Kapellmeister selbst begleitet wurde? – Dies entspräche einer wichtigen Überlieferungskategorie Reinhard Strohm's. Andererseits ist es bemerkenswert, dass in einigen dieser Sammlungen in der Continuo-Stimme die Ensemblenummern fehlen, was der eben geäußerten These zumindest teilweise widerspricht.

Im Sondershäuser Bestand bestimmt die reine Generalbass-Singstimmenbesetzung in erster Linie das Repertoire der Kantaten, wogegen bei den Opernarien die Streicherstimmen mitüberliefert sind, das heißt, wir haben es mit einer „Partitur“-Überlieferung zu tun, die nicht auf den Verwendungszweck durch den (Zweit-)Cembalisten oder den Sänger schließen lässt. Die Manuskripte geben keine „lückenlose“ Opernüberlieferung wieder. Auch die beiden schon von Ortrun Landmann in der ersten RISM-Aufnahme

14 Vor allem auch in der Sammlung I-Vqs, wie Franco Rossi im Katalog zu dieser Sammlung beschreibt: *Le opere musicali della Fondazione Querini-Stampaglia di Venezia*, Turin 1984 (*Cataloghi di Fondi musicali*, hrsg. von der Società Italiana di Musicologia).

15 I-Vnm: Cod. It IV 477=10001.

16 Insgesamt unterscheidet Reinhard Strohm (in: *Italienische Opernarien des frühen Settecento* (= *Analecta Musicologica* 16), Köln 1976, S. 83ff.) drei Überlieferungskategorien: die venezianische, die römische und die neapolitanische. Durch seine Ausführungen fühle ich mich in den eigenen Beobachtungen bestätigt.

17 Es findet sich im 9. Faszikels I-Vnm: Cod. It IV 472=10350, notiert für Sopran, mit konzertierender Mandoline „dell'opera seconda di Giov. Grisostomo“

aus den 1970er Jahren identifizierten Sammlungen zu Orlandinis *Paride* und *Ifigenia in Aulide* (D-SHm: Mus B 9)¹⁸ werfen letztlich Probleme auf,¹⁹ deren Lösung möglicherweise Aufschlüsse zum Usus geben könnte.

In den Sondershäuser Anthologien reihen sich Einzelarien aneinander – waren sie für bestimmte Sänger gedacht, spiegeln sie eine Geschmacksvorliebe wider oder zielen sie auf einen Liebhaberkreis, da die Opern in dieser Überlieferung natürlich im privaten Kreise aufgeführt werden konnten? Strohm verweist auf einen derartigen Vertrieb der Opern gerade nördlich der Alpen. Vielleicht handelt es sich auch um repräsentative Geschenke, vergleichbar mit jenem, das der Sänger Francesco Borosini dem Herzog Ulrich von Sachsen-Meiningen 1727 mit der „Partitur“ der Oper *Bajazet* (1719) von Francesco Gasparini gemacht hat.

Die Ordnung der Sondershäuser Manuskripte (Kantaten und Arien) erfolgt nicht nach der Stimmlage, und dies schließt eigentlich eine Sängerprovenienz weitgehend aus, obgleich der größte Teil für eine Sopranstimme notiert ist; Tenor- und Basslagen fehlen vollständig. Auch handelt es sich nicht um gemischte Sammlungen neuerer und älterer Opern. Dies wäre ein wichtiges Argument, um auf eine individuelle Zusammenstellung schließen zu können – soweit es sich um Bestellungen handelt. Der Sammlungsaspekt des Neueren und Älteren, vielleicht unter exemplarischen Gesichtspunkten, scheint hingegen für die Auswahl der Kantaten eine gewichtige Rolle gespielt zu haben, neben dem Sammlungskriterium, einzelne Komponisten repräsentativ vertreten zu sehen. Hinsichtlich der Opernanthologien muss man auch bedenken, dass – wie Strohm darlegt – Arien als Einzelfaszikel vertrieben wurden, und zwar vermehrt nach 1720. Seit dieser Zeit wird dabei die volle Partitur überliefert, und dies entspricht weitgehend dem Bild der Ariensammlungen in Sondershausen, die ja in Partitur überliefert sind.

2. Die Kantatensammlungen

Ein den Opernarien mindestens gleichbedeutender Bestand ist jener der Kantaten. Neben den vor allem das Wiener Musikleben prägenden Meistern, wie Giovanni Bononcini, Francesco Conti, Attilio Ariosti und Francesco Gasparini – letzterer ist jedoch vor allem mit Opernauszügen vertreten – oder dem allerdings nur mit drei Kantaten repräsentierten Alessandro Scarlatti, bergen die Sondershäuser Musikalien Werke einiger römischer und neapolitanischer Komponisten, wie Pietro Paolo Bencini, Tommaso Bernardo Gaffi, der nicht minder bedeutenden Domenico Sarri (Sarro) und Francesco Mancini sowie der schillernden Figur Emmanuele Astorga. Daneben sind viele Kantaten jener Komponisten vertreten, die ohnehin in relativ enger Beziehung zu mitteldeutschen Höfen standen, wie Antonio Lotti, Ruggiero Fedeli, Giovanni Battista Alveri oder gar Agostino Steffani (Opernauszüge und Duette). Außerdem enthält die Sammlung einige sehr selten überlieferte Kantaten und sogar etliche Unikate.

18 In beiden Fällen erscheint mir eine Überprüfung am Textbuch übrigens dringend geboten, da sich zumindest bei der *Ifigenia* erhebliche Divergenzen zu Vincis *Ifigenia* ergeben, der der gleiche Text wie Orlandinis Oper zugrunde liegen soll; s. hierzu auch die Sammlung I-Vnm: Cod. Ital. IV 477=10001.

19 In diesem Zusammenhang müssen diese ausgeklammert bleiben.

Die Inhalte der Kantatentexte weisen eine gewisse Vorliebe für den tragischen Liebes-schmerz auf – dies liegt im Trend der Zeit. Die wenigen aber bezeichnenden Besetzungseigentümlichkeiten lassen eventuell Rückschlüsse auf die Zusammenstellung der Hofkapelle zu, sie betreffen sowohl das Kantatenwerk,²⁰ als auch die vorliegenden Opernarien.²¹

Die Bedeutung der Kantatensammlung soll an einigen ausgewählten Beispielen erläutert werden.²² Im Mittelpunkt des Interesses stehen in diesem Zusammenhang Unikate von Antonio Maria Bononcini (1677–1726).

3. Die beiden als Unikate überlieferten Kantaten *Quanto lieto saria mio stato allora* und *Occhi del mio Tesor* von Antonio Maria Bononcini

Vielfältig ist das in Sondershausen überlieferte Spektrum der Kantatenproduktion, und wir werden verschiedener Stile und Produktionsschichten gewahr, sowohl in formaler Hinsicht, wie auch bezüglich der Bedeutung und Behandlung des Basso continuo als Affekttträger. Große Aufmerksamkeit verdienen die beiden bis jetzt im Sondershäuser Bestand als Unikate überlieferten Kantaten von Antonio Maria Bononcini, der in den 1690er Jahren offensichtlich in Rom lebte, nach 1700 seinem Bruder Giovanni nach Wien folgte, dann mit jenem 1702 nach Berlin reiste und seit 1705 für den Wiener Hof arbeitete, zunächst für Leopold II. und danach für den spanischen König Karl III., dem späteren Kaiser Karl VI. Beide Brüder Bononcini wurden 1711 nach der Machtübernahme von Kaiser Karl VI. entlassen und kehrten nach Italien zurück; Antonio Maria erhielt 1714 eine Kapellmeisterposition in Modena. Schon Gerber erwähnt die beiden Sondershäuser Kantaten.

Beide Kantaten (Texte und ausgewählte Notenbeispiele im Anhang, Seite 72) sind formal dem gleichen äußeren Schema verpflichtet, nämlich der Abfolge von Rez. – Arie – Rez. – Arie, einem Schema, welches nicht alle Kantaten dieser Sammlung aufweisen. Die Arien lassen eine strophige Anlage erkennen, obgleich es sich um Da-capo-Arien handelt. Nur die erste Arie der Kantate *Quanto lieto saria*, „E pur è quella bella crudele“, bildet eine Ausnahme, da in deren Mittelteil das Strophenschema weitgehend vernachlässigt wird. Auffällig ist der Einheitsaffekt der punktierten „Spiccato“-Bewegung (siehe Beispiel 1). Generell lässt sich beobachten, dass sich der Mittelteil weniger durch divergierende Melodieführung, Motive oder Deklamation abhebt, sondern durch seine harmonische Ausrichtung, die kühn in teilweise weit „entfernte“, fast visionär anmutende – und dies ist textbedingt – Gefilde führt. In derartigen Dispositionen liegt ein markanter Unterschied zur Opernarie der Zeit. Meines Erachtens ist hier der Verzicht der Kantate auf das Szenische das Entscheidende; ohne Ablenkung durch die Darstellung kann sich die Aufmerksamkeit des Hörers in einem weit konzentrierteren Maße als

20 Einige Kantaten von Giovanni Bononcini und von Francesco Mancini enthalten eine konzertierende Violinstimme. Bemerkenswerterweise findet sich auch eine Kantate von Giacomo Greber mit einem Flauto obligato.

21 Sowohl für die Opernarien von Lotti, als auch für jene von Brusa und Porta ist nicht auszuschließen, dass man eine Personalunion von Violone-Spieler und Sänger annehmen kann.

22 Eine abschließende Beurteilung, die eventuelle Sammlungskriterien aufscheinen lässt, kann momentan noch nicht erfolgen. An anderer Stelle wird näher auf den Kantatenbestand in Sondershausen, vor allem auf weitere Unikate eingegangen.

in der Oper auf musikalische Details richten – obgleich die harmonische Kühnheit und Dichte der Kantate eventuell noch hinter jener der geistlichen Gattungen zurückbleibt.²³ In beiden Kantaten gibt es je ein Rezitativ (in *Quanto lieto* ist es das erste, in *Occhi* das zweite), das in einer kurzen arioshaften Gestik endet (siehe Beispiele 2 und 3).

Bemerkenswert ist die Virtuosität, die dem Generalbass abverlangt wird, und man wird dabei zweifelsohne dessen gewahr, dass Antonio Bononcini ein herausragender Cellist war. Dies gilt vor allem für die Kantate *Quanto lieto*, deren Anliegen eine verzweifelte Liebesklage ist, worauf schon mottoartig die Tonart g-Moll für die erste Arie deutet. Allerdings schließt diese Kantate mit einer Arie in a-Moll, es liegt also keine einheitliche Tonartendisposition vor, und dies gilt auch für die andere Kantate. Wie sensibel aber am Text entlang gearbeitet wird und welche feine Interpretationsstrukturen der Bass in sich birgt, zeigt beispielsweise der Beginn der zweiten Arie aus *Quanto lieto*. Entsprechend der Textvorgabe „Io m'inganno fiori vaghi“ erklingt die Tonika erst am Ende des Eingangsritornells – ein textbedingtes Täuschungsmanöver hinsichtlich der harmonischen Verankerung (siehe Beispiel 4).

Wie schon an diesen wenigen Beispielen ersichtlich, ist in den Arienfakturen eine feine Abstimmung zwischen Sing- und Continuostimme zu beobachten, die vielfach imitatorisch ineinandergreifen. Das motivische Material des Eingangsritornells liefert dabei die Grundausstattung für die gesamte Anlage. Dies lässt sich besonders gut an der Kantate *Occhi del mio tesoro* studieren. Das Eingangsritornell der ersten Arie über dem Text „Il sole voi non siete“ setzt sich aus markanten Motiven zusammen, dessen zweites seinen Abschluss über einem Bassbordun bzw. Orgelpunkt findet (siehe Beispiel 5). Abgestuft in der Verwendung, erklingt dieser Orgelpunkt – man kann sich der Assoziation an einen Dudelsack nur schwer erwehren – unmittelbar vor dem Mittelteil der Da-capo-Arie und im Mittelteil selbst, was nichts anderes als eine innere Steigerung und Verdichtung bedeutet, allerdings eine gewissermaßen ironische Verdichtung um ein „primitiv“ anmutendes pastorales Elementes.

Andererseits kennen die mittleren Abschnitte durchaus apotheotisch anmutende harmonische Gesten, wie hier in dieser Arie, die im Mittelteil, in der Begeisterung über die Geliebte („Siete il tutto ed io l'ho so“) fast visionäre harmonische Ausblicke gewinnt,²⁴ wie es auch im Mittelteil der Arie „Io m'inganno“ (aus der Kantate *Quando lieto saria*) zu den Worten „cedendo in sen mi va“ geschieht.

Eine drastische Mimesis zeichnet die zweite Arie der Kantate *Occhi* aus: „Vi dirò che'gran tonante un miracolo perfetto per voi solo occhi formò“. Sowohl das Gerassel des Donners ist zu hören, als auch das Motiv des doppelten Oktavabstiegs – eine sprechende Gestik großartiger Selbstdarstellung (siehe Beispiel 6).

23 Dies ist sicher anzunehmen, siehe hierzu auch die grundsätzlichen Überlegungen, die Wolfgang Osthoff in seinem Artikel *Antonio Sacchini als Opern- und Oratorienkomponist*, in: *Musik an den venezianischen Ospedali/Konservatorien vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert*, hrsg. von Helen Geyer und Wolfgang Osthoff, Rom 2004, S. 269–293 anstellte. Obgleich er seine Beobachtungen für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts machte, gibt es keinen Grund anzunehmen, dass dies für frühere Zeiten nicht auch gelolten hätte.

24 Von der Dominante A-Dur aus werden die entsprechenden Harmonien bis hin in den Cis-Dur-Bereich mit Dominante anvisiert.

Die Rezitative nehmen manchmal eine herausragende Stellung ein, und zwar hinsichtlich der Deklamation der Inhalte, denen auf vielfältige Weise nachgespürt wird. Die Grenzen zwischen seccohafter Deklamation, arioser, auf Sequenzierungen beruhender melismenreicher Gestaltung bis hin zur Cavata, die über einer fixierten Metrik abläuft und eine refrainartige Wiederholung eines Verses darstellt, fließen ineinander, wie die Grenzen zwischen Rezitativ und Arie ebenfalls noch nicht festgezogen sind; es gibt aber Tempo- bzw. Taktveränderungen.²⁵ Eindrucksvoll spürt Bononcini wesentlichen und affektverdichteten Textpassagen nach, im Rezitativ wie in den Arien. Im ersten Rezitativ der Kantate *Quanto lieto saria* werden die zentralen inhaltlichen Aspekte des Leids mit der harmonischen Führung verdichtet: die „pene mie“ finden ebenso harmonische Beachtung, wie der Schmerzensruf „ah“, der zugleich den Übergang in den ariosen Abschnitt auslöst, welcher mit der Liebesklage einen chromatischen Bassabstieg (von ais nach f) beschwört, die in der Vorstellung des Todes aus Liebesgram („Tirsi muore“: Modulation in die Arientonart g-Moll) kulminiert (siehe Beispiel 2).

Dieses Hineingleiten in die ariose, kantabel gestaltete Deklamation und die Verwendung von sprechenden harmonischen – auch überraschenden – Gesten, findet sich auch in der anmutigen Kantate *Occhi del mio Tesor*, und zwar vor allem im zweiten Rezitativ, wo die Metaphorik und schmachthende Ergebnisheit entsprechende Dehnungen zur sequenzierenden Fortschreitung auslösen. Ein Meister dieser harmonischen Sprachebene ist übrigens Mancini mit den in Sondershausen liegenden Kantaten.

Ein Blick auf die große Vielfalt der Produktion, auf die Experimente eines Alveri oder Gaffi zeigt, wie sehr man in den kleinen Höfen Aufgeschlossenheit und Modernität demonstrieren wollte. Offenbar nahm man teil an den neuesten Entwicklungen, gab sich weltoffen und besaß einen bemerkenswerten Sinn für Qualität, der sich auch in der Architektur, am Hofetikett und in der Ornamentik ablesen lässt. Und natürlich steht Sondershausen hierin nicht alleine, Weimar, Meiningen, die anderen kleinen und mittelgroßen Residenzen bemühten sich in vergleichbarem Maße, auch wenn uns viele Quellen heute nicht mehr zur Verfügung stehen. Welche intensiven Innovationsschübe für die heimischen Komponisten von der Begegnung mit derartiger Musik ausgingen, kann man nur erahnen, sicher ist aber zweifelsohne, dass das Neue aus Italien und Frankreich in einem weit größeren Maße gerade in Mitteldeutschland präsent war, als es noch manche Geschichtsschreibung wahrhaben will.

25 Übrigens findet sich an keiner Stelle in den Manuskripten eine Bezeichnung „Arioso“.

Anhang

Antonio Maria Bononcini, *Quanto lieto saria*

Rezitativ

Quanto lieto saria mio stato allora
Che noto fosse a Fille
Quello ch'è noto a mille selve e mille.
Ma come a questa fonte
Narrò le pene mie,
Così non posso racconrarle a colei,
Che n'è la colpa. Ah degli affanni miei,
Questo è il maggiore,
Filli non sa che di lei Tirsi more.

Aria, g-Moll, „Cantabile e Spiccato“, C

E pur e quella,
Quella bella crudele
Che lo piagò.

Quando improvviso,
Suo dolce dolce viso
Ei rimirò.

Rezitativ

Fiori se in voi rimase
Dopo ch'il cielo vi cangiò di spoglia
Segue d'amore ancora.
Deh sentite pietà della mia doglia.
Quando Fillide mia viene a raccorvi
O nasca l'alba ò l'ombra scemi il giorno,
Della pena ch'udite
Parte fiori leggiadri a lei ridete.

Aria, a-Moll, 12/8

Io m'inganno fiori vaghi
Mentre chiedo a voi pietà.
Ma l'affanno tanto gusto
Il dolce inganno
Che cedendo in sen mi va.

Antonio Maria Bononcini, *Occhi del mio Tesor*

Rezitativ

Occhi del mio Tesor luci adorate
Ove il giorno sparir già mai non suole.
Quando mi riguardate
Con si care facelle
Non so, se siete il sole o pur le stelle.

Aria, fis-Moll, C, 3/4

Il sole voi non siete
Se ben con vostro ardor
Sempre infiammate.
Ma crude e rie comete
Che con fiero tenor l'alma eclissate.

Rezitativ

Ne per stelle v'imploro,
Ben che in voi sol la sorte mia si mostri
Con splendore non d'oro
Risplendon gl'astri, e voi con raggi vostri,
Nè cieli vi vuo' dir, occhi miei cari,
Nè fia mai, che per Erebo vi svegli,
Per dite troppo chiari,
E troppo per il ciel voi siete neri
Vaghi fonti d'ardore?
Nè pur che l'acqua in voi non hà fuoco,
Mentre accende il core,
Invece di smorzar il suo gran fuoco.

Aria, A-Dur, 3/8

Vi dirò ch'il gran tonante
Un miracolo perfetto
Per voi solo occhi formò.

Mentre vedo in un istante
Che non siete quel ch'ho detto,
Siete il tutto ed io lo sò.

Beispiel 1: Antonio Maria Bononcini, *Quanto lieto saria*, Arie *E pur è quella*, T. 1-13.

Cantabile e Spiccato

6^b 7 6 7 6 4 6 4 6^b 4[#]

5

E pur è quel-la, quel-la bel-la, bel - la cru - de -

8

le che lo pia - gò, che lo pia - gò, _____ che lo pia-

4 6 4 6 4[#]

11

gò, e pur è quel-la bel-la cru - de - le che lo pia-gò, _____ e pur è

Beispiel 2: Antonio Maria Bononcini, *Quanto lieto saria*, Rezitativ *Quanto lieto*, T. 5-17.

5

no-to a mil-le sel-ve e mil-le, ma co-me a que-sta fon-te nar-rò le pe-ne mi-e co-si non pos-so rac-con-

9

Adagio

trar-le a co-lei, che n'è ha col-pa. Ah de-gl'af-fan-ni miei, que-sto è il mag-gio-re, Fil-li non

13

sà, Fil-li non sà, che di lei Tir-si mo- - - re.

Beispiel 3: Antonio Maria Bononcini, *Occhi del mio tesor*, Rezitativ *Ne per stelle*, T. 13-19.

13

pur che l'ac-qua in voi mai non ha fuo-co, men-tre ac-cen-de il co-re in-ve-ce di smor-

16

zar il suo gran fuo-co, il suo gran fuo-co.

Beispiel 4: Antonio Maria Bononcini, *Quanto lieto saria*, Arie *Io m'inganno*, T. 1-9.

The image shows a musical score for the aria 'Io m'inganno' by Antonio Maria Bononcini, measures 1 through 9. The score is written in 12/8 time and consists of two staves: a vocal line in the treble clef and a basso continuo line in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The vocal line begins with a whole rest in measure 1, followed by a half note G4 in measure 2, and then a series of eighth and sixteenth notes in measures 3 and 4. The basso continuo line starts with a whole rest in measure 1, followed by a half note G2 in measure 2, and then a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in measures 3 and 4. The lyrics are: 'Io m'in-gan - - - - no fio-ri va - ghi,' in measure 4. The score continues with measures 5 and 6, where the vocal line has a half note G4 in measure 5 and a half note F#4 in measure 6. The basso continuo line continues with its rhythmic pattern. The lyrics for measures 7 and 8 are: 'io m'in-gan - - - - no fio-ri va - ghi men - tre chie - do a voi pie-'.

Beispiel 5: Antonio Maria Bononcini, *Occhi del mio tesor*, Arie *Il sole voi non siete*.

39
 sie - te se ben con vo-stro ar - dor, col vo-stro ar - dor sem-pre, sem-pre in fiam - ma -

44
 - - - te, se ben col vo-stro ar - dor, col vo-stro ar - dor, sem-pre,

49
 sem-pre in fiam - ma - - - te.

56
 Ma cru - de e rie co - me - te, ma

63
 cru - de e rie co - me - te, che con fie-ro te - nor _____ l'al - ma ec - cli -

69
 sa - - - - - te.

74

Ma cru - de e rie co - me - te, che con fie-ro te - nor, fie-ro te - nor, l'al-ma ec-clis-

80

sa - - - - te, l'al-ma ec-clis - sa - - - - te.

da capo

Beispiel 6: Antonio Maria Bononcini, *Occhi del mio tesor*, Arie *Vi dirò*, T. 1-41.

11

Vi di - rò, _____

22

vi di - rò, _____ che'l gran To - nan - - - - -

32

_____ te un mi - ra - co -

The first system of musical notation, consisting of a vocal line with lyrics and a piano accompaniment line with chords and bass notes.

The second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts from the first system.

The third system of musical notation, showing further development of the musical piece.

The fourth system of musical notation, continuing the composition.

The fifth system of musical notation, showing the progression of the music.

The sixth system of musical notation, the final system on this page.