Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 59 (2018)

Artikel: Methodische Überlegungen zu einer "Geographie" der Triosonate

Autor: Giuggioli, Matteo

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858612

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Methodische Überlegungen zu einer ‚Geographie' der Triosonate

Matteo Giuggioli

Ein Forschungsmittel wie der in der Reihe B des RISM erschienene Katalog der gedruckten Triosonaten-Überlieferung[1] bietet methodische Anstöße zu Untersuchungsansätzen und Überlegungen auch zur Geschichte dieser musikalischen Gattung.[2] Durch den *Catalogue raisonné* kann eine Hauptseite der Überlieferung der Triosonate erschöpfend geprüft werden. Dieser Katalog, mit Angaben zu Biographie und Triosonatenœuvre der Komponisten in Verbindungen mit der Beschreibung und Lokalisierung der gedruckten Quellen, ermöglicht dann einen Überblick über Protagonisten der Geschichte der Triosonate wie Autor(inn)en, Verleger(innen), Widmungsträger(innen).

Es ist außerdem möglich, sich auf die Terminologie zu konzentrieren, um den wandelbaren Zusammenhang zwischen Bezeichnungen und musikalischen Formen und Praktiken durch die ‚Sprache' der Quellen zu verstehen. Gerade dieser Aspekt ist aufschlussreich für eine musikalische Gattung von langer historischer Dauer und breiter geographischer Verbreitung, die in verschiedenen Produktions- und Ausführungskontexten steht und innerhalb vielfältiger Musikstücke von unterschiedlicher Typologie – sowohl vor als auch nach der ‚normierenden' Wirkung Arcangelo Corellis – ein breites Spektrum von formalen und stilistischen Möglichkeiten auch durch einen engen und fruchtbaren Dialog mit anderen musikalischen Gattungen aufnehmen kann.[3]

---

1 *Die Triosonate. Catalogue raisonné der gedruckten Quellen,* hrsg. von Ludwig Finscher, Laurenz Lütteken und Inga Mai Groote, bearbeitet von Cristina Urchueguía, Gabriela Freiburghaus und Nicola Schneider, 2 Bde., München 2016 (= RISM B XVII[1–2])

2 Dieses, obwohl ein Katalog dieser Art in sich selbst keine historiographische Untersuchung darstellt. Dazu vgl. den von Laurenz Lütteken in diesem Band enthaltenen Beitrag.

3 Die Terminologie ist eine wesentliche Ebene, um die Grenze der Gattung zu erforschen, ja sogar sie festzusetzen. Zur Frage der Terminologie der Triosonate und zur Erklärung und Diskussion der in dieser Hinsicht im Katalogisierungsprojekt der Quellen, die zur Verfassung des *Catalogue raisonné* geführt hat, angewendeten Kriterien vgl. ebd.

Die Gattung der Triosonate kann schließlich in Bezug auf den Ort untersucht werden: die Herkunfts- und Wirkungsorte der Komponisten; die Ursprungs- und die Bestimmungsorte der Musik; die Orte, wo die Musik veröffentlicht wird und die deshalb die wichtigsten Knoten ihres Verbreitungsnetzes durch die gedruckten Quellen darstellen. Bezüglich des letzten Aspekts ergibt sich aus dem *Catalogue raisonné* der Eindruck einer umfangreichen und von komplexen Verflechtungen unter Menschen und Musikwerken geprägten Landkarte der Triosonate, die sich im Laufe der Zeit verwandelt und entwickelt. Es handelt sich um eine Karte, die im Katalog der gedruckten Quellen selbstverständlich nur in einer impliziten und virtuellen Form existieren kann und die nur eine der Interpretationsmöglichkeiten dieses Verzeichnisses ist.

Mit der Möglichkeit, die Geschichte der Triosonate in großem Umfang und unter einer Perspektive, die sich auf den geographischen Raum konzentriert, zu betrachten, beschäftigt sich der vorliegende Band. Daher soll hier zunächst das Konzept der Geographie in Bezug auf seine mögliche Verwendung für die Vertiefung der Geschichte einer Instrumentalgattung diskutiert werden. Eine geographische Ausrichtung findet sich häufig in den Studien zur Triosonate.[4] Durch den *Catalogue raisonné*, der die gesamte Zeitspanne der Geschichte dieser Gattung (bis zum Verschwinden des bezifferten Basses ab der Mitte des 18. Jahrhunderts) abdeckt, wird rasch offensichtlich, dass dieser Ansatz es verdient, innerhalb weiterer räumlicher Grenzen angewendet zu werden. Im Katalog ist die Triosonate sowohl während der Zeit ihrer italienischen Blüte als auch in der folgenden ihrer europäischen Verbreitung erfasst. Auch die in diesem Band enthaltenen Studien – die selbstverständlich nicht den Anspruch erheben, das gesamte Forschungsfeld abzudecken –, wenden sich der Triosonate als europäischem Phänomen im 17. und 18. Jahrhundert zu. Die quantitativen Daten des Katalogs können in erster Linie dazu verwendet werden, das Phänomen durch eine auf mehreren Ebenen durchgeführte Kartierung abzubilden. Noch kürzlich wurde darauf hingewiesen, dass es ein tiefverwurzeltes Bestreben des Menschen, vor allem in westlichen Kulturen, ist, auf einer zweidimensionalen Oberfläche ein überzeugendes Bild der Welt in ihrer dreidimensionalen Komplexität zu erlangen, im Altertum teilweise auch über das rational Wahrnehmbare hinaus; zumindest teilweise schlägt sich dieser Geist noch in der Idee der Kartografie nieder. Die Weltkarten verliehen

4 Darunter das Referenzwerk zur Gattung in Italien im 17. Jahrhundert bis zu Corelli: Peter Allsop, *The Italian 'Trio' Sonata from its Origins Until Corelli*, Oxford 1992.

denen, die sie anfertigen oder besaßen – Schamanen, weisen Sehern, weltlichen Herrschern und religiösen Führern –, verborgene, magische Kräfte. Und wenn solche Personen die Geheimnisse der Schöpfung und das Verbreitungsgebiet der Menschheit kannten, dann wussten sie mit Sicherheit auch, wie man der realen, der irdischen Welt mit all ihrer erschreckenden und unberechenbaren Vielfältigkeit Herr werden konnte.[5]

Natürlich ohne Anspruch auf „magische Kräfte", sondern nur in der Absicht, der Triosonate als einer ideellen „Welt mit all ihrer erschreckenden und unberechenbaren Vielfältigkeit" etwas besser Herr werden zu können, könnte man auch an eine ‚Kartierung' der musikalischen Gattung nach Perioden durch geographische Karten in der Perspektive, einen ‚Atlas der Triosonate' zu verfassen, denken. In diesem Beitrag und im Allgemeinen in diesem Band wird die Möglichkeit einer derartigen ‚Kartierung' des historischen Phänomens der Triosonate in Ansätzen skizziert, eine umfassende Durchführung verlangte nach weiterführenden Forschungsinitiativen. Wenn wir aber die ‚Karte' im weiteren Sinne als eine graphische Darstellung auslegen, die daran orientiert ist, das räumliche Verständnis von Dingen, Konzepten, Ereignissen, Abläufen zu erleichtern,[6] wird es nicht schwierig sein, ein Echo einiger wesentlicher Eigenschaften der kartographischen Darstellung in der durch den *Catalogue raisonné* durchgeführten systematischen Katalogisierung der Triosonaten-Quellen wahrzunehmen.

Ein zentraler Faktor neben den verschiedenen räumlichen Aspekten ist für die geographische Perspektive auch die Zeit. Die zeitliche Dimension spielt in Karten oft eine Rolle: „sie ‚verorten' Geschehnisse in der menschlichen Welt, doch [...] haben sie sehr oft auch etwas mit Zeit zu tun, da sie den Betrachter auffordern nachzuvollziehen, wie diese Geschehnisse sich, eines nach dem andern, entfalten."[7] Ein geographisches Paradigma anzuwenden, bedeutet daher nicht, das Netz der Verbreitung der Triosonate als eine synchrone Struktur, die völlig ausserhalb des Laufs der Geschichte steht, zu sehen. Es bedeutet hingegen, sich der historischen Zeit aus einer anderen Perspektive zuzuwenden. Eine Bemerkung der Herausgeber Sergio Luzzatto und Gabriele Pedullà in der Einleitung

5 Jerry Brotton, *Die Geschichte der Welt in zwölf Karten* (*A History of the World in Twelve Maps*, London 2012, deutsche Übersetzung von Michael Müller), München 2014, S. 12–13.

6 So wird in groben Zügen die Bedeutung des Wortes *map* in einem Referenzwerke wie der *History of Cartography*, hrsg. von J. B. Harley und David Woodward, Bd. 1., Chicago 1987, zusammengefasst. Vgl. dazu Brotton, *Die Geschichte der Welt in zwölf Karten* (s. Anm. 5), S. 14–15.

7 Ebd., S. 16.

zum *Atlante della letteratura italiana* passt auch zu einem geographischen Ansatz zur Geschichte der Musik:

> Der *Atlante* ist dann nicht aus dem Wunsch entstanden, die Geschichte zu löschen, wie es für etwa zwanzig Jahren der Strukturalismus und die Semiotik zu tun versuchten, aber aus der Herausforderung, gerade mittels einer konzentrierten und systematischen Anwendung der Geographie eine andere Zeitlichkeit genau unter die Lupe zu nehmen, die endlich fähig ist, von den langanhaltenden Phänomenen der italienischen Literatur zu den kleinen (und nur dem Anschein nach marginalen) Ereignissen überzugehen, die möglicherweise durch eine plötzliche Begegnung (oder einen Streit) einen auf die folgende Geschichte einflussreichen Schritt darstellen können.[8]

Diese Idee einer „anderen Zeitlichkeit", die fähig ist, „die langanhaltenden Phänomene" zu behandeln, könnte neue anregende Ansätze zur Gattungsgeschichte (der Triosonate wie auch anderer musikalischer Gattungen) fördern. Trotz der Einbeziehung geographischer Aspekte hat bislang für die Triosonate die Konzentration auf biographische und stilistische Kontinuitätslinien im Hinblick auf die verschiedenen Komponisten und ihre Werke kaum erlaubt, den geographischen Ansatz gründlich auszunutzen. Wie bereits erwähnt, ist die geographische Herangehensweise vor allem bei einer in Zeit und Raum stark verbreiteten Gattung zunächst für eine statistisch-quantitative Bewertung des Phänomens in seiner historischen Entwicklung hilfreich. Darüber hinaus ermöglicht es das Paradigma der Geographie, die inneren Dynamiken der Gattung aus einem ergänzenden Blickwinkel – zusätzlich zu biographischen und stilistischen Paradigmen – zu erforschen.

---

8 „L'Atlante non nasce dunque dalla volontà di azzerare la storia, come per una ventina d'anni hanno cercato di fare lo strutturalismo e la semiotica, ma dalla scommessa di sapere mettere a fuoco proprio grazie all'impiego massiccio e sistematico della geografia una temporalità diversa finalmente capace di passare dai fenomeni di lunga durata della civiltà letteraria italiana ai piccoli eventi, solo in apparenza marginali, che per accensioni fulminee, magari attraverso un incontro (o uno scontro) improvviso, finiscono per determinare uno scarto destinato a pesare sulla storia successiva." Sergio Luzzatto und Gabriele Pedullà, „Introduzione", in: *Atlante della letteratura italiana*, hrsg. von Sergio Luzzatto und Gabriele Pedullà, 3 Bde., Turin 2010, Bd. 1, *Dalle origini al Rinascimento*, hrsg. von Amedeo de Vincentiis, S. XV–XXV, S. XVI.

Ort und Raum

Für eine Untersuchung musikalischer Gattungen, die sich auf eine Auffassung der Geographie kultureller Phänomene ähnlich der im *Atlante della letteratura italiana* behandelten stützt, ist es vor allem nötig, die Dialektik zwischen Ort und Raum zu verstehen, die auch von den Geographen nach wie vor debattiert wird. Was sind Ort und Raum für die Geographie? Wie unterscheiden sie sich? „Der geographische Ort ist ein Teil der Erdoberfläche, der keinem anderen entspricht und nicht mit einem anderen vertauscht werden kann, ohne dass alles sich ändert."[9] Im Raum dagegen sind

> alle Teile [...] eineinander äquivalent, im dem Sinne, dass sie der gleichen abstrakten Regel unterworfen sind, die keine qualitativen Unterschiede berücksichtigt. Diese Regel wird durch die Skala dargestellt [...], die die Beziehung zwischen den linearen Abstände der Zeichnung und den in der Realität existierenden zeigt. [...] Im Raum kann jeder Teil durch einen anderen ersetzt werden, ohne dass etwas verändert wird. Es ist wie wenn zwei Dinge von gleichem Gewicht von einer Waagschale in die andere gelegt werden, ohne dass das Gleichgewicht gefährdet wird.[10]

Die oben erläuterten imaginären Karten zeigen uns die Orte der Triosonate, und wenn wir den Begriff der Geographie als interpretative Metapher betrachten, sehen wir, dass eine Analyse, die sich mit den Faktoren der historischen und stilistischen Kontinuität beschäftigt, in erster Linie eine Analyse durch ‚Orte', d.h. durch spezifische Punkte mit ihren wesentlichen und unveränderlichen Unterschieden, ist. Eine Analyse dieser Art kann durch eine ‚räumliche' Herangehensweise zur Gattungsgeschichte ergänzt werden.

Im Rahmen einer dynamischen Vorstellung der Musikgeschichte unterliegen die Dimensionen geographischer Raum und musikalische Gattung auf jeden Fall einer Wechselwirkung. Die beiden wichtigsten und üblichsten Standpunkte, das heisst Beobachtungspositionen für die europäische musikalische Geographie in der Neuzeit, sind die der

---

9 „Il luogo geografico è una parte della superficie terrestre che non equivale a nessun altra, che non può essere scambiata con nessun altra senza che tutto cambi." Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli di mondo*, Turin 2003, S. 11.

10 „Tutte le parti sono l'un l'altra equivalenti, nel senso che sono sottomesse alla stessa astratta regola, che non tiene affatto conto delle loro differenze qualitative. Tale regola è quella rappresentata dalla scala [...] [che] indica il rapporto tra le distanze lineari del disegno e quelle che esistono nella realtà. [...] Nello spazio ogni parte può essere sostituita da un'altra senza che nulla venga alterato, proprio come quando due cose che hanno lo stesso peso vengono spostate da un piatto all'altro di una bilancia senza che l'equilibrio venga compromesso." Ebd.

Komponisten (mit ihren Biographien, Karrieren und Parcours) und die der Orte (an denen die Musiker arbeiteten oder wo ihre Musik zirkulierte).[11] Doch nur wenn sie räumlich betrachtet werden, d.h. nur wenn die relationale Ebene hervorgehoben und in angemessener Skalierung analysiert wird, ermöglichen sie eine dynamische Rekonstruktion einer solchen historischen Geographie. Bereits die Tatsache, dass im gesamten Zeitraum der historischen Entwicklung der Triosonate die ‚kulturelle Identität' des Komponisten eher mit ihrem Arbeitsort als mit ihrem Heimatort verbunden wird,[12] verdeutlicht, wie entscheidend auch für die Rekonstruktion der Geschichte einer musikalischen Gattung unter dem Gesichtspunkt der Geographie die Betrachtung von Mobilitäts-, Beziehungs- und Austauschfaktoren ist. Andererseits erscheinen die musikalischen Gattungen sofort als dynamische historische Phänomene, wenn sie eher als „musikalische Praktiken" denn als ästhetische und stilistische Entitäten, die nach bestimmten Merkmalen erkennbar und klassifizierbar sind, betrachtet werden. Eine Betrachtung aus dieser Perspektive hebt ihre untrennbare Verbindung mit der räumlichen Dimension hervor.[13] Dass musikalische Gattungen „comme des modes de construction et d'expression privilégiés de l'identité culturelle"[14] betrachtet werden, oder dass jede von ihnen „en tant qu'élément d'un système cohérent et hiérarchisé"[15] oder als „un contrat entre le compositeur et son public"[16] aufgefasst wird, können jedenfalls in ihrer Wirkung und Bedeutung nicht von einem geographischen Raum oder von einigen geographischen Räumen abstrahiert werden. Für eine europäische musikalische Geographie der Neuzeit, die eher auf die Dynamik und die Variabilität der ‚Räume'

11 Dazu vgl. Rudolf Rasch, „Leclair, Locatelli and the Musical Geography of Europe", in: *Locatelli and the Violin Bravura Tradition*, hrsg. von Fulvia Morabito, Turnhout 2015 (= Sudies on Italian Music History 9), S. 3–14, S. 9–11.

12 Dazu vgl. ebd., S. 10. Ein ähnliches Prinzip wird von Allsop in Bezug auf die ersten italienischen Instrumentalkomponisten, die ab den 1620er Jahren in Länder nördlich der Alpen reisten, zum Ausdruck gebracht: „The contributions of composers who spent most of their working lives abroad should therefore be considered within their adopted contexts and are not necessarily typical of Italian practice." Allsop, *The Italian 'Trio' Sonata* (s. Anm. 4), S. 22.

13 Dazu vgl. die Überlegung von Thierry Favier in: Jean Boutier, Juan José Carreras, Thierry Favier und Raffaele Mellace, „Tavola rotonda. Incroci tra storia culturale e storia della musica a livello europeo. Metodi e problematiche per il XVII e il XVIII secolo", in: *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel 1650–1750*, hrsg. von Gesa zur Nieden und Anne-Madeleine Goulet, Kassel etc. 2015 (= Analecta musicologica 52), S. 613–632, S. 626–632.

14 Ebd., S. 628–629.

15 Ebd., S. 630.

16 Ebd., S. 630–631.

als auf den statischen Charakter und die Unveränderlichkeit der ‚Orte' fokussiert ist, können daher die musikalischen Gattungen eine nützliche dritte Beobachtungsposition neben den Menschen und den lokalen Kontexten darstellen.

Eine (räumliche) Perspektive für die Geschichte der Triosonate

Auch im Fall der Triosonate ermöglicht diese Perspektive einen offenen Blick auf die Gattung, die ihre historische Vitalität verstehen lässt. Sie erlaubt zunächst Querschnittsuntersuchungen, die über die in der Musikgeschichtsschreibung oft bevorzugten, durch den Einfluss der Modelle begünstigten Kontinuitätslinien des Stils hinausgehen. Durch diese Querschnittsuntersuchungen ist es möglich, die Vielfalt der Gattung während ihres Entwicklungsprozesses und die Vielschichtigkeit der Wechselwirkung mit den verschiedenen lokalen Kontexten, die ihrerseits als Beziehungssysteme in kontinuierlicher Transformation zu sehen sind, zu verstehen.

Eine derartige Untersuchung des römischen ‚Raums' der Triosonate in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts,[17] die sich auf das Verhältnis zwischen der Triosonate und den konkurrierenden Gattungen konzentriert, kann beispielsweise helfen, die Rolle Corellis innerhalb der Gattungsgeschichte besser zu verstehen. Die stilistische Vielfalt und Vielseitigkeit sowie der Kommunikationsmodus der Triosonate mit ihren Hörern zeigen sich in dieser Perspektive als wesentliche Voraussetzungen für die Arbeit auch dieses Komponisten und den riesigen Erfolg seiner Kompositionen.[18]

17 Dazu vgl. den Beitrag von Antonella D'Ovidio in diesem Band. Zu einer chronologischen, aber auch ‚räumlichen' Studie des Musiklebens in Rom am Anfang des 18. Jahrhunderts vgl. Franco Piperno, „‚Su le sponde del Tebro': eventi, mecenati e istituzioni musicali a Roma negli anni di Locatelli. Saggio di Cronologia", in: *Intorno a Locatelli. Studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1695–1764)*, hrsg. von Albert Dunning, 2. Bde., Turnhout 1995, Bd. 2, S. 793–877.

18 Vgl. dazu den Beitrag von Gregory Barnett in diesem Band. Zur Rolle Corellis in der Geschichte der Triosonate vgl. als Referenzstudien: Ludwig Finscher, „Corelli als Klassiker der Triosonate", in: *Nuovi studi corelliani. Atti del secondo congresso internazionale, Fusignano, 5–8 settembre 1974*, hrsg. von Giulia Giachin, Florenz 1978 (= Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia 4), S. 23–31; ders., „Corelli, Haydn und die klassischen Gattungen der Kammermusik", in: *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 1988, S. 185–195.

Die in ihren wichtigen Zügen bekannten Entwicklungslinien der historischen Geographie der Triosonate werden dann durch die vom *Catalogue raisonné* gebotene ‚Kartierung' verdeutlicht, und eine an den Praktiken und Bewegungen der Gattung im geographischen Raum orientierte Untersuchungsperspektive erlaubt, ihre Betrachtung in einer neuartigen Art und Weise zu vertiefen.[19] Entwicklungslinien im historischen Raum, die in dieser Richtung analysiert werden können, sind z.B. die Wandlung der Triosonate zwischen dem 17. und dem 18. Jahrhundert von einem hauptsächlich italienischen zu einem europäischen Phänomen oder ihre Präsenz im deutschsprachigen Raum, die schwächer als in Italien, aber seit dem Anfang der Gattung stetig und nur teilweise mit den italienischen Entwicklungen direkt verflochten ist. Die Anzahl der in den deutschen Regionen veröffentlichten Sammlungen von Instrumentalmusik, die Triosonaten enthalten oder die (zumindest bis zu den 1670er Jahren seltener) nur aus Triosonaten bestehen, ist nicht sehr groß, aber jedenfalls bedeutend. Die Geographie der deutschen Verleger im 17. Jahrhundert bleibt bislang fragmentarischer als die der italienischen Verleger. Zwischen 1621, als in München die von Johann Martin Caesar – einem Musiker italienischer Herkunft im Dienst des Herzogs Maximilian von Bayern – komponierten *Musicali melodie per voci et instrumenti*, eine Sammlung von geistlich-lateinischen Vokalstücken und Instrumentalmusik, die fünf Triosonaten enthält,[20] bei Nikolaus Heinrich veröffentlicht werden, und 1698, als Giuseppe Antonio Bernabei – seit 1688 Kapellmeister des bayerischen Kurfürsten Max II. – in Augsburg bei Jacobus Koppmayr seinen *Orpheus Ecclesiasticus*, eine Sammlung von zwölf Sonaten *a tre* und *a quattro* publiziert,[21] erscheinen Noten-

Von Ludwig Finscher siehe auch „Was heißt und zu welchem Ende studiert man musikalische Gattungsgeschichte?", in: *Passagen. IMS Kongress Zürich 2007. Fünf Hauptvorträge. Five Keynote Speeches*, hrsg. von Laurenz Lütteken und Hans-Joachim Hinrichsen, Kassel etc. 2008, S. 21–37, wo die Wirkung Corellis im Rahmen der Geschichte der Triosonate wie folgt zusammengefasst wird (S. 30): „Erst durch und seit Corelli wird die Triosonate eine Gattung im vollen und umfassenden Sinn, und erst Corellis Werke sind ihre Gründungsurkunden. Dennoch brauchen wir den Begriff der Gattung auch für ihre quasi-Vorgeschichte, die anderenfalls gänzlich diffus bleiben würde."

19 Zum Quellenkatalogisierungsprojekt und für einen Überblick über die Verbreitung der Gattung im europäischen Raum, der sich auf die Daten des Katalogs stützt, vgl. Cristina Urchueguía, „Die Triosonate – Catalogue Raisonné. Ein Katalogisierungsprojekt zur frühen Kammermusik", in: *Ensemble. Magazin für Kammermusik* (2010/1), S. 30–33.

20 Dazu vgl. *Die Triosonate* (s. Anm. 1), Bd. 1., S. 246–247.

21 Ebd., S. 117–120.

ausgaben, die Triosonaten enthalten, auch in Dillingen, Dresden, Erfurt, Frankfurt am Main, Hamburg, Jena, Rostock, Stade und Ulm.

Der räumliche Ansatz, d.h. die Gattung in Bezug auf ihre Konfigurationen, Transformationen und Rolle in den verschiedenen Handlungs- und Rezeptionskontexten untersucht, kann für das Verständnis der Vielfalt von Formen, Stilen und Bedeutungen auch dieses Zweiges der europäischen Ausbreitung der Triosonate bis zum Zeitpunkt Corellis nützlich sein. Eine räumliche Anbindung zeigen z.B. die *Zwei-stimmigen Sonaten und Suiten* von Diederich Becker, die in Hamburg bei Georg Rebenlein im Jahr 1674 veröffentlicht und von dem „bestalten Raths-Violisten" den „Ober-Alten und Cämmerey-Bürgern" der Stadt Hamburg gewidmet wurden.[22] Es lohnt sich, die räumliche Dimension auch hinsichtlich instrumentaler Sammlungen wie der schon erwähnten von Bernabei (1698) und Caesar (1621) zu diskutieren. Im Fall von Bernabei spiegelt die Widmung an Kaiser Leopold I. den repräsentativen und politischen Charakter des Projekts wider, und ebenso ideologisch motiviert erscheint – wahrscheinlich als Verherrlichung des als am authentischsten betrachteten Kirchenstils – die Prävalenz des Kontrapunkts in den Sonaten.[23] Auch die Begegnung zwischen den Gattungen (geistliche Vokal- und andererseits Instrumentalmusik), die sich in Caesars Sammlung ergibt, könnte in Bezug auf die geographischen Gebiete, sowohl der Herkunft und Tätigkeit des Musikers als auch der Zirkulation seiner Musik, vertieft werden.

Das gleiche gilt für die Vermischung von Formen, Modellen und Gattungen, durch die die Begegnung zwischen der italienischen und der deutschen Instrumentaltradition Form annimmt und die die in Dresden veröffentlichten fünf Sammlungen von Instrumentalmusik des Mantuaners Carlo Farina, Violinvirtuose des Kurfürsten von Sachsen und zwischen 1625 und 1628 prominentes Mitglied der von Heinrich Schütz geleiteten Hofkapelle, charakterisiert. Vier Sammlungen von Farina (sein erstes, drittes, viertes und fünftes Buch) enthalten Triosonaten.[24] Einige augenfällige stilistische Ähnlichkeiten mit den musikalischen Werken der wichtigsten zeitgenössischen Mantuaner Komponisten spiegeln die Herkunft und wahrscheinlich auch den Ort der musikalischen Ausbildung Farinas wider. Farina entwickelte jedoch eine eigene Vorstellung der Solo- wie auch Triosonate, die jedoch nicht frei von strukturellen

22 Ebd., S. 107–111.
23 Dazu vgl. ebd., S. 117–118.
24 Dazu vgl. ebd., S. 406–409.

Schwächen und kritischen Aspekten war.[25] Wenn die Kontextualisierung der Werke Farinas im Rahmen der italienischen Instrumentalmusik der Zeit etwa problematisch ist, erweist sich die Perspektive des Raums als wesentlich, um sich dem Zusammenhang zwischen der Art und Weise, wie der Musiker verschiedene Stilrichtungen in seinen Kompositionen aufnimmt und kombiniert, und der Herausbildung seiner ‚zusammengesetzten' künstlerischen Identität durch seine Bewegungen auf internationaler Ebene, anzunähern.

Eine auf andere Art in geographischem Sinne faszinierende Quelle ist die Ausgabe des „Fünfften Theils" der Instrumentalkompositionen Farinas, die in Dresden bei Gimel Bergen im Jahr 1628 veröffentlicht wird.[26] Wie das im selben Jahr noch in Dresden bei Johann Gonkeritz publizierte *Quarto libro delle pavane, gagliarde, balletti, volte, passamezi, sonate, canzoni a 2, 3, e 4 voci* ist sie einem böhmischen Aristokraten, Johann Wilhelm Freiherr von Schwanberg, gewidmet. (Das *Quarto libro* wurde Ernst Adalbert Graf von Harrach zu Rohrau, dem Erzbischof von Prag, der zuvor der Gönner Farinas gewesen war, zugeeignet.) Dies zeigt die Verbindung Farinas mit den Orten, an denen er vor Ankunft in Dresden tätig war und mit denen er vielleicht versuchte, Kontakte aufrechtzuerhalten.[27] Ist damit die Stadt als Raum, als idealer Kontext gemeint, um die Musik Farinas (oder allgemeiner die Instrumentalmusik) aufzunehmen? Oder soll vielleicht – im Falle einer weiteren Verbreitung der Ausgabe – ein günstiges Bild der Stadt durch den Wert des künstlerischen Gegenstands vermittelt werden? – Beides manifestiert sich auf dem Titelblatt (s. Abbildung 1).

25 Zu Leben und Werk Farinas vgl. Aurelio Bianco, *„Nach englischer und frantzösischer Art". Vie et œuvre de Carlo Farina*, Turnhout 2010 (= Épitome Musical). Über die Sonaten Farinas vgl. ebd., S. 149–173.

26 Carlo Farina, *Fünffter Theil Newer Pavane, Gagliarden, Brand, Mascharaden, Balletten, Sonaten. Mit 2. 3. und 4. Stimmen auff Violen anmutig zugebrauchen*, Dresden, Gimel Bergen, 1628.

27 Dazu vgl. Bianco, *„Nach englischer und frantzösischer Art"* (s. Anm. 25), S. 43–45.

Abbildung 1. Carlo Farina, *Fünffter Theil Newer Pavane, Gagliarden, Brand, Mascharaden, Balletten, Sonaten*: Titelblatt der Ausgabe Dresden 1628 (Cantus Stimme, © Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 2° Mus. 25[4, S. 1).

Fünffter Theil /
Newer
PAVANE
GAGLIARDEN, BRAND:
MASCHARADEN, BALLETTEN, SONATEN.
Mit 2. 3. vnd 4. Stimmen auff Violen anmutig zugebrauchen.
Gestellet durch
CAROLO FARINA von Mantua / Churf. Durchl.
zu Sachssen bestalten Violisten.
vnd zugeschrieben /
Dem Wolgebornen Herrn / Herrn Johann Wilhelm /
Freyherrn von Schwanberg / ꝛc.
CANTUS.
Gedruckt zu Dreßden in der Churf. S. Buchdruckerey
durch Bimel Bergen / Im 1628. Jahr.

Hinsichtlich der lokalen Kontexte der Triosonate in Italien genügt ein Blick auf einige einleitende Paratexte gedruckter Quellen, um die Weite des sozialen, kulturellen und ästhetischen Spektrums zu verstehen, vor dessen Hintergrund sich die Gattung entwickelt. Während schon die Asymmetrie in der Anzahl der Drucke von Triosonaten zwischen Nord- und Süditalien während des 17. Jahrhunderts tiefere als nur Geschmacksgründe als Ursache vermuten lässt, zeigt sich der Unterschied zwischen den geographischen Kontexten klar in einigen bezeichnenden Details der Quellen. Betrachten wir die Widmungsvorrede der zweiten Sammlung von Triosonaten (Op. 2) von Giuseppe Antonio Avitrano, „violino della Regal Cappella di Napoli", die im Jahre 1703 bei Mutio in Neapel erschien. Der Komponist widmet sein Werk einer Dame aus dem Kreise des spanischen Hofs in Neapel mit einem Text, der ungewöhnlich lang ist und auf aktuelle Ereignisse eingeht. Avitrano feiert darin den Vater der Adressatin, den Graf von Altamira:

> [...] Non è picciola vostra gloria esser degna Figlia di quel gran Padre, dico del Gran Conte d'Altamira, per l'eroiche, e famose gesta del quale registrato, il suo Nome nei volumi dell'Eternità, servirà alla Fama per accrescer i fasti della Gloria per tutti i Secoli che verranno; e ne furono gl'Eroici Costumi ammirati nel Campidoglio, quando alla G.C. Romana aggitò i fati della Cattolica Monarchia; e la sua Christiana pietà fù forse il flagello più sensibile all'ombre laureate di Tiberio, e di Nerone, le di cui ceneri funestano ancora, benche disperse l'auguste Rive del Tebro. [...][28]

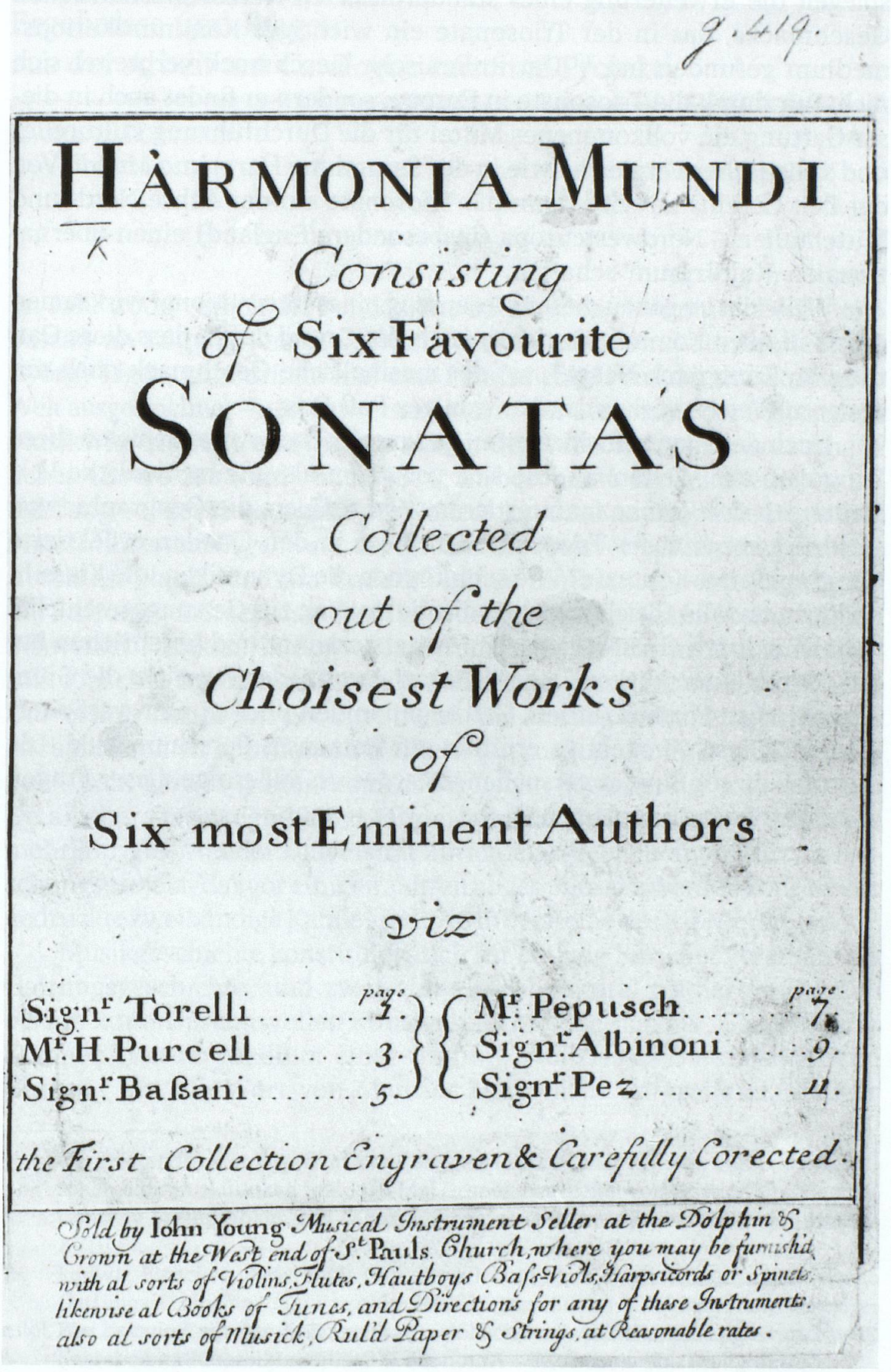
Durch sein Lob des Grafen von Altamira als großen Verteidiger des wahren Christentums betont der Komponist die Distanz zwischen den politischen Kontexten des Königreichs Neapel und des Kirchenstaats (und damit auch der norditalienischen Staaten). Mittlerweile hat die Verbreitung der Triosonate nördlich des Tibers ihren Höhepunkt erreicht und zeigt eine außergewöhnliche Intensität der Beziehungen unter Musikern, Auftraggebern und Öffentlichkeit. Im Gegenteil zum Druck von Avitranos Op. 2 spiegeln die nördlicheren Triosonatendrucke in der Tat in einigen Fällen eine kosmopolitische Haltung wider. Dies ist beispielsweise der Fall bei der in London bei Walsh und Hare 1707 erschienenen Sammlung, die sechs Triosonaten verschiedener Autoren, von Giuseppe Torelli, Henry Purcell, Giovanni Battista Bassani, Johann Christoph Pepusch, Tomaso Albinoni, Johann Christoph Pez, enthält. Bezeichnenderweise trägt die Sammlung den Titel *Harmonia Mundi*. Die geographischen Implikationen des Titels sind klar (Abbildung 2).[29]

---

28 Giuseppe Antonio Avitrano, *Sonate a trè, due violini, e violone col basso per l'organo*, Opera seconda, Napoli, Michele Luigi Mutio, 1703, Widmungsvorrede.

29 *Harmonia Mundi, consisting of six favourite sonatas collected out of the choisest works of six most eminent authors*, London, John Walsh, J. Hare and Peter Randall, 1707.

Abbildung 2. *Harmonia Mundi*, London, 1707: Titelblatt (© British Library Board, G.419).



g.419.

HARMONIA MUNDI

Consisting of Six Favourite

SONATAS

Collected out of the Choisest Works of Six most Eminent Authors

viz

	page		page
Sign.r Torelli	1.	Mr. Pepusch	7.
Mr. H. Purcell	3.	Sign.r Albinoni	9.
Sign.r Baßani	5	Sign.r Pez	11.

the First Collection Engraven & Carefully Corected.

Sold by John Young Musical Instrument Seller at the Dolphin & Crown at the West end of St. Pauls Church, where you may be furnishd with al sorts of Violins, Flutes, Hautboys Bass Viols, Harpsicords or Spinets; likewise al Books of Tunes, and Directions for any of these Instruments. also al sorts of Musick, Rul'd Paper & Strings, at Reasonable rates.

Diese Begegnung von ausgezeichneten Komponisten in einem Druck spiegelt die Erweiterung eines standardisierten Netzes musikalischen Geschmacks, das in der Triosonate ein wichtiges Kommunikationsmedium gefunden hat.[30] Der italienische Geschmack verbreitet sich nicht nur durch die Triosonate in Europa, sondern er findet auch in dieser Gattung ein vollkommenes Mittel für die Durchführung kultureller und stilistischer Vergleiche wie in der Sammlung *Harmonia Mundi*. Von der Zeit Corellis an wird dann die Triosonate auf der Achse Nord- und Mittelitalien – Nordwesteuropa (insbesondere England) einen übernationalen ‚Kulturraum' schaffen.

Vielleicht ist genau dieser Wesenszug eines international wirksamen musikalischen Kommunikationsmittels der Grund dafür, dass diese Gattung im Königreich Neapel, wo der musikalische Geschmack noch mit anderen Werten verbunden ist, weniger Fuß fasst.

Nach dem von mir skizzierten geographischen Ansatz spielen diese Zeugnisse auf ‚Welten' an, die sich vor allem als unterschiedliche Vorstellungen des Raums manifestieren. Wie reagiert die Geographie von Ausdrucksformen der Triosonate auf diese in den Quellen reflektierte Geographie der Kontexte? Wie sehr können die Dynamiken, die Klassifikationen und die Gleichgewichte, die die Studien zur Gattungsgeschichte vor allem durch einen stilistischen Ansatz erkannt und beschrieben haben, durch einen ‚diskontinuierlicheren' Ansatz, der verstärkt die Grenzen zwischen Formen, Stilen, Gattungen in den Blick nimmt, verändert werden? Diese Perspektive eröffnet ein immenses Forschungsfeld. Die Aufsätze dieses Bandes versuchen unterdessen auf einige dieser Fragen erste Antworten anzubieten.

30 Zum englischen ‚Raum' der Triosonate in dieser Zeit vgl. die Beiträge von John Cunningham und – teilweise – Antonella D'Ovidio in diesem Band.