

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

Band: 59 (2018)

Artikel: Territoriale Perspektiven : "Braunschweigisch-lüneburgische"
Triosonaten

Autor: Groote, Inga Mai

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858617>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 09.11.2024

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

Territoriale Perspektiven

„Braunschweigisch-lüneburgische“ Triosonaten

INGA MAI GROOTE

Als geographische Einheiten kleinerer Größenordnung können Territorien mit ihren Hauptorten den Bezugsrahmen für eine Verbreitungsstudie bieten. Gerade für die Betrachtung von Repertoirezirkulation im deutschsprachigen Bereich dürfte dies eine sinnvolle Einheit sein, da sich für ein Herrschaftsgebiet Entscheidungsträger, musikalische Institutionen und Netzwerke einigermaßen gut rekonstruieren lassen – während ein ‚deutsches‘ Triosonatenrepertoire oder eine ‚deutsche‘ Verbreitung angesichts der Vielzahl von Territorien mit ihren unterschiedlichen politischen und kulturellen Profilen für die frühe Neuzeit keine sinnvolle Perspektive wäre. Dennoch sind auch für größere Bereiche Deutschlands, verglichen mit den gleichzeitigen Entwicklungen in Italien (für die das Argument der fehlenden staatlichen Einheit und Aufsplitterung natürlich ebenso vorgebracht werden kann), übergreifende Phänomene in der Instrumentalmusik zu beobachten: Suitenformen sind zunächst relativ lange verbreitet, es sind auch größere Ensemblebesetzungen gebräuchlich, und schließlich ist gerade in Triosonaten über einige Zeit eine Vorliebe für Besetzungen mit Viola da gamba als zweitem Melodieinstrument festzustellen, etwa bei Krieger, Erlebach, Schmelzer, Bertali, Capricornus oder Johann Michael Nicolai (wobei gerade die zuweilen relativ große Selbständigkeit dieser melodischen Bassstimmen ein weiteres Beispiel für Abgrenzungsschwierigkeiten der Triosonate an sich ist, dem hier aber nicht nachgegangen werden kann).¹

Im Folgenden soll daher anhand des mit dem Gebiet des Herzogtums Braunschweig-Lüneburg verbundenen Triosonatenrepertoires skizziert werden, wie sich hier Tendenzen oder Veränderungen im Laufe der Zeit nachvollziehen lassen. Braunschweig-Lüneburg bietet sich aus verschiedenen Gründen für eine derartige Überlegung an: Seine Geschichte ist

1 Zum Überblick John G. Suess/SL, Art. „Triosonate, III.“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., <<https://www.mgg-online.com/>> (im Folgenden *MGG Online*) (14.8.2017) sowie Michael Neil Robertson, *The Consort Suite in the German-Speaking Lands (1660–1705)*, PhD Diss. Univ. of Leeds 2004.

zwar von einer großen Fragmentation geprägt; die regierende Familie teilte sich in verschiedene Zweige mit der Folge von Gebietsteilungen und -zusammenlegungen (der Titel eines Herzogs von Braunschweig-Lüneburg kann sich daher auf verschiedene konkrete Gebiete beziehen);² darunter fällt aber vor allem die in Wolfenbüttel residierende Linie, an deren Hof bei verschiedenen Herrschern über einen längeren Zeitraum die Förderung von Musik eine wichtige Rolle spielte. Phasenweise existierte nicht nur eine gutausgestattete Hofkapelle, sondern auch ausgeprägtes Interesse an musiktheatralischen Formen.³ Auch wenn Braunschweig Hauptort dieses Territoriums war, blieb die städtische Autorität so stark, dass die herzogliche Residenz nur im nahegelegenen Wolfenbüttel etabliert werden konnte.

Am konkreten territorialen Beispiel lassen sich nun die unterschiedlichen Bezugsmöglichkeiten und Ausprägungen der Triosonaten verfolgen; dies soll anhand der von der 1630er-Jahren bis gegen Mitte des 18. Jahrhunderts identifizierbaren Werken diskutiert werden, die von ansässigen Musikern geschrieben oder von Musikern dorthin dediziert oder geschenkt wurden, also mit geographischem Bezug überliefert sind. Dies ergibt eine wohl typische Überlieferungslage und Zusammensetzung von Repertoire mit einem bestimmten Gebiet: bekannte stehen neben unbekanntem Komponisten, lokale neben andernorts tätigen, Drucke neben Präsentations- oder Gebrauchsmanuskripten (s. Repertoireübersicht).

Repertoireübersicht

1. Friedrich Helwig (Fridericus Heluigi): [*Cantilena et concertus a 3*], Ms., 1635
2. Giovanni Legrenzi: *Sonate da Chiesa, da camera, correnti, balletti, alemane, e sarabande, à tre, doi violini, e violone [...]*, Op. 4, Venedig: Magni 1656 (RISM L 1612)
3. Julius Johann Weiland, *Deuterotokos, hoc est, sacratissimarum odarum partus quem post primum maxime ponderosis divorum patrum ut & aliorum pietissimorum verbis & flosculis, auro magis aureis accom-*

2 Für knappe Überblicke über die historische Entwicklung der einzelnen Gebiete und die jeweiligen Herrscher vgl. *Handbuch der niedersächsischen Landtags- und Ständegeschichte*, hrsg. von Brage Bei der Weiden, Bd. 1: 1500–1806, Hannover 2004; vgl. auch SL, Art. „Wolfenbüttel, I., II.“, in: *MGG Online* (14.8.2017).

3 Vgl. die einschlägigen Kapitel in Margret Scharrer, *Zur Rezeption des französischen Musiktheaters an deutschen Residenzen im ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhundert*, Sinzig 2014 (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 16); Reinmar Emans, „Strukturen des Opernbetriebs in Wolfenbüttel/Braunschweig und Hannover“, in: *Händel-Jahrbuch* 61 (2015), S. 153–166.

- modatum & concinna suavissimarum harmoniarum, ut & amoena symphoniarum gratis exornatum.*, Bremen: Köhler 1656 (RISM: W 545)
4. Johann Jakob Löwe v. Eisenach, *Synfonien, Intradan, Gagliarden, Arien, Balletten, Couranten, Sarabanden, mit 3. oder 5. Instrumenten*, Bremen: Köhler 1657/58 (RISM: L 2750)
 5. Jacob Ludwig (Kompilator): *Partitur-Buch, Ms.*, 1662
 6. Johann Rosenmüller, *Sonate da camera cioè sinfonie, alemande, correnti, balletti, sarabande, da suonare con cinque stromenti da arco, et altri*, Venedig: Vincenti 1667 (RISM R 2565), a 3 ad libitum
 7. Johann Rosenmüller, *Sonate a 2. 3. 4. e 5. stromenti da arco & altri*, Nürnberg: Endter 1682 (RISM R 2567)
 8. Carlo Fedeli, *Suonate a due, e a tre, et una a quattro con ecco col suo basso continuo per l'organo [...] Op. 1*, Venedig: Sala 1685 (RISM F 151)
 9. Johann Christian Schickhardt, *VI Sonates à une flûte, un haubois ou violon, une viole de gambe dédiées à leurs Altesses Serenissimes Monseigneur Auguste Guillaume, Prince hereditaire & duc de Bronswik & Lunebourg [...] & Madame Elisabeth Sophie Marie, mariée duchesse de Bronswik, & Lunebourg [...]*, Op. 14, Amsterdam: Roger ca. 1712
 10. Johann Gottfried Schwan[en]berger, *Sonate a due violini e violoncello, Del Sigr: Giov: Schwanberger, Maestro di Cappella in actual Servizio di SA.S. il Duca Regnante di Brunsvic Luneburg*, Braunschweig: Waisenhausbuchhandlung 1767 (RISM S 2459)
 11. Francesco Zappa, *Six trios à deux violons avec la Basse, Op. 4*, London, ca. 1770 (RISM: Z 87)

In Anlehnung die Überlegungen zu einem literaturhistorischen Atlas, die ebenfalls die Rolle von kleineren geographischen Untereinheiten innerhalb eines Sprachgebiets hervorheben,⁴ lässt sich auch für die Betrachtung der Musik in den deutschsprachigen Gebieten in ähnlicher Weise argumentieren: Innerhalb eines größeren, gemeinsame Sprache(n) und Kultur teilenden Raumes lassen sich politisch definierte (und auch konfessionell unterschiedene) kleinere Einheiten beobachten, um bezogen auf die konkreten Gegebenheiten mögliche Gründe für oder Intentionen bei der Bevorzugung verschiedener Musikgattungen oder -stile zu betrachten. Dabei spielen im Musikleben und Gattungssystem des 17. und 18. Jahrhunderts für den deutschsprachigen Bereich europäischer

4 Vgl. dazu ausführlicher den Beitrag von Matteo Giuggioli in diesem Band mit seiner Diskussion des *Atlante della letteratura italiana*.

Austausch auf der Ebene von Komponisten und Ausführenden und die Koexistenz italienischer und französischer Modelle eine prägende Rolle.

Neben den erwähnten Überlegungen zu Kartierungen ist auch zu berücksichtigen, dass in der deutschen Musikwissenschaft seit den 1990er-Jahren und insbesondere durch Impulse Arnfried Edlers verstärkt Konzepte für eine ‚Regionalmusikgeschichtsschreibung‘ diskutiert wurden.⁵ Auf übergeordneter Ebene soll die regionale Perspektive dabei dazu dienen, eine Balance zwischen der Bearbeitung von (meist lokal greifbaren) Details und größeren Strukturen erreichen zu können. Darin schließt diese Position an das von Carl Dahlhaus seit Ende der 1970er-Jahre vertretene Projekt einer Anwendung strukturgeschichtlicher Prinzipien auf Musik an, das Strukturen ‚mittlerer Größe‘ favorisiert, aber auch an Überlegungen zur Zirkulation der Oper von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli im Rahmen einer Vielzahl miteinander verknüpfter und weder völlig unabhängiger noch völlig untergeordneter Zentren. Unter diesem Blickwinkel zeigen sich auch in der Musik einige Spezifika, die teilweise schon lange bemerkt wurden – so etwa die von Edler zitierte Beobachtung Charles Burneys, in Deutschland sei die Musik in den Reichsstädten (abgesehen von guten Organisten) in der Regel enttäuschend, wohingegen Residenzen mit den dort angestellten oder eine Karriere anstrebenden Musikern ein reiches und interessantes Musikleben böten⁶ – was angesichts populärer Annahmen über die Bedeutung von urban-bürgerlichen Milieus für die Entwicklungen gerade im 18. Jahrhundert auf den ersten Blick etwas überraschen mag –, oder dass

5 Vgl. z. B. die Beiträge in *Niedersachsen in der Musikgeschichte: Zur Methodologie und Organisation musikalischer Regionalgeschichtsforschung*, hrsg. von Arnfried Edler, Augsburg 2000 (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 9), v. a. Arnfried Edler, „Forschungsprojekt Niedersächsische Musikgeschichte. Möglichkeiten – Ziele – Grenzen“, S. 11–24. Eine zusätzliche Motivation mag sich dabei aus den in Deutschland existierenden föderalen Kulturförderungsstrukturen ergeben haben; dazu Arnfried Edler, „Regionalgeschichte und Strukturgeschichte in der Musik: Zur Frage der Forschungsorganisation am Beispiel Niedersachsens“, in: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft*, hrsg. von Kathrin Eberl-Ruf und Wolfgang Ruf, Kassel etc. 2000, S. 172–178.

6 „Whoever therefore seeks music in Germany, should do it at the several courts, not in the free imperial cities, which are generally inhabited by poor industrious people, whose genius is chilled and repressed by penury; who can bestow nothing on vain pomp or luxury; but think themselves happy, in the possession of necessities. The residence of a sovereign prince, on the contrary, besides the musicians in ordinary of the court, church, and stage, swarms with pensioners and expectants, who have however few opportunities of being heard.“, Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, Bd. 1 (Nachdruck London ²1775), New York 1969, S. 118f.

für die Präsenz französischer Musiker die Höfe einen besseren Rahmen boten als die Städte.⁷

Auch für unser Fallbeispiel ließe sich beispielsweise ein entsprechendes Qualitätsgefälle zwischen der Stadt Braunschweig (mit Lateinschulchor, zeitweise guter Kirchenmusik und Hinweisen auf bürgerliche Musikpflege) und dem Hof in Wolfenbüttel konstatieren, mit einer für eine kleine Residenz großen und gut besetzten Hofkapelle, für die im Laufe der Zeit Komponisten wie Michael Praetorius, Heinrich Schütz, Johann Jakob Löwe, Johann Theile oder Sigismund Kusser arbeiteten.⁸ Eine weitergehende, systematische Untersuchung des Repertoires der Wolfenbütteler Hofkapelle ist leider nicht möglich, da viele Quellen verloren sind und auch kein zeitgenössisches Musikalieninventar verfügbar ist. Die Entwicklung der Instrumentenverwendung in geistlicher Musik von James Brauer bereits ausführlicher untersucht worden,⁹ der gegen Ende der 1660er Jahre eine Verschiebung hin zu ‚italienischeren‘ Zügen wie Violinbesetzung in kleinen Ensembles oder Werkeröffnungen mit Instrumentalsätzen beobachtet. In der darauffolgenden Zeit, unter der Herrschaft von Herzog Anton Ulrich (1633–1714, ab 1667 Statthalter, ab 1685 Mitregent des Bruders Rudolf August, ab 1704 Alleinherrscher), ist eine stärkere Ausrichtung auf Frankreich zu beobachten, so wie auch auf den Kapellmeister Rosenmüller als übernächster Sigismund Kusser folgte, der angeblich Lully-Schüler war.

An den hier zu lokalisierenden Triosonaten zeigen sich nun unterschiedliche Modelle des Bezugs: internationaler Transfer aus Italien, interregionale Zirkulation oder aber lokale Produktion und Kontakte mit Musikern vor Ort. Die früheste explizit einschlägige Triosonate ist auf das Jahr des Amtsantritts von August dem Jüngeren, 1635, datiert; die dreiteilige Komposition steht im allein erhaltenen Stimmbuch einer

7 Dazu Louis Delpech, „Les musiciens français en Allemagne du Nord (1660–1730): questions de méthode“, in: *Diasporas* 26 (2015), S. 57–73, <https://journals.openedition.org/diasporas/406> (15.1.2018).

8 Vgl. SL, Art. „Wolfenbüttel, II.“ in: *MGG Online* (14.8.2017). Ausführlicheres Material zu den Musikern der Wolfenbütteler Hofkapelle (allerdings v. a. für die Zeit um 1600 und die Sänger der Operaufführungen Ende des 17. Jh.) neuerdings bei Reinmar Emans, „Musiker in Wolfenbüttel/Braunschweig. Ein prosopografischer Versuch“, in: *Musik an den Welfenhöfen*, hrsg. von Reinmar Emans, Sven Hiemke, Oliver Huck, Frankfurt/M. 2016 (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 31), S. 9–53.

9 James L. Brauer, *Instruments in Sacred Vocal Music at Braunschweig-Wolfenbüttel: A Study in Changing Tastes in the Seventeenth Century*, PhD Diss., City University of New York 1983.

Sammlung von Friedrich Helwig, die der Komponist am 30. November 1635 dem Herzog widmete.¹⁰ Der Inhalt ist auf dem Titelblatt als „cantilenae et concertus“ beschrieben, enthalten sind zweistimmige geistliche Konzerte auf lateinische Texte sowie neben der Sonate für zwei Fagotte oder Violinen zwei Solosonaten, sowie eine „Sonata per Fagotto, Cornetto e voce humana“ *La Friderica*. Helwig war nach der Datierung der Widmung in Braunschweig ansässig, ist aber bislang nicht genauer identifizierbar; er ist vermutlich identisch mit dem in einem Braunschweiger Kircheninventar um 1700 erwähnten Komponisten eines zweistimmigen *Exultate Deo Adjutori*.¹¹ Die Positionierung von Sonaten in einer Sammlung (geistlicher) Vokalmusik ist dabei ein typischer Befund aus der Frühzeit der Gattung,¹² und es ist anzunehmen, dass Helwig eigene Werke auf diese Art gruppierte und Vokalkonzerte und Sonaten als aktuelle Gattungen anbieten wollte (*La Friderica* ist möglicherweise als Reverenz an den 1634 verstorbenen Herzog Friedrich Ulrich zu verstehen).

Julius Johann Weilands *Deuterotokos, hoc est, sacratissimarum odarum partus* (1656) schloss ebenfalls noch einmal eine einzelne Sonate in einer geistlichen Sammlung ein; ein Gedicht von Johann Jacob Löwe von Eisenach, der unter anderem in Wien ausgebildet und seit 1655 Hofkapellmeister Augusts des Jüngeren war und auch in dieser Funktion unterzeichnete, gibt einen zusätzlichen Hinweis darauf, dass Weilands Publikation seine Beziehungen zur Hofmusik stärken sollte. Der Komponist (†1663), der sich auf dem Titelblatt als Hofmusiker bezeichnet, gibt in der Widmungsvorrede an Augusts Sohn, Anton Ulrich (1633–1714)¹³ einen Überblick über seine Vita (er besuchte das Gymnasium in Braunschweig und war unter dem Vater des Widmungsträgers Chorknabe, setzte dann

10 D-W Cod. Guelf. 51 Noviss. 8^o: *Celsissimo e illustrissimo principi ac domino Dno Augusti juniori Duci Brunsvicensi e Luneburgensis etc. Dno suo clementissimo, in signum deuotionis Has cantilenas e concertus a se compositos, humiliater offert Fridericus Heluigijs Fridl. Mag. Brunsvigæ 30. Novembris a[nn]i 1635.* <<http://diglib.hab.de/mss/51-noviss-8f/start.htm?image=00020>>: „8. La Sonata per doi Fagotti, o Violini“.

11 Vermutlich für St. Magni; vgl. Werner Greve, *Braunschweiger Stadtmusikanten*, Braunschweig 1991 (= Braunschweiger Werkstücke A, 31), S. 199 und 268.

12 Sandra Mangsen, „The Dissemination of Pre-Corellian Duo and Trio Sonatas in Manuscript and Printed Sources: a Preliminary Report“, in: *The Dissemination of Music. Studies in the History of Music Printing*, hrsg. von Hans Lenneberg, New York 1994 (= Musicology 14), S. 71–105, hier S. 72.

13 Zur Biographie Willi Flemming, „Anton Ulrich“, in: *Neue Deutsche Biographie* 1 (1953), S. 315–316 [Online-Version]; URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/gnd118503472.html#ndbcontent>> (16.8.2017).

seine Studien in Minden fort, bevor er nach Wolfenbüttel zurückkehrte; in den einzelnen Stimmbüchern erscheinen weitere Dichtungen von Lehrern oder Bekannten aus Orten wie Jena) und nennt als Anlass seines Werks insbesondere die Hochzeit Anton Ulrichs (August 1656). Hier steht die enthaltene, in fünf Abschnitte gegliederte Triosonate am Ende des Werkes, nach 15 drei- bis sechsstimmigen lateinischen geistlichen Konzerten. Sie gehört aber offenbar nicht konzeptionell zur Sammlung, denn im Inhaltsverzeichnis ist vermerkt, sie sei aus Platzgründen – also wohl um die Druckbögen möglichst gut auszunutzen – hinzugefügt worden: „XVI. Sonata à 3. 2. Violin: & Viola[degamba], quæ propter Chartæ Spatium addita est, &c.“¹⁴ Kurz danach, 1657 publizierte Johann Jakob Löwe von Eisenach seine Sammlung *Synfonie, Intradan, Gagliarden, Arien, Balletten, Couranten, Sarabanden*; auch hier erscheint nur ein Stück für Triobesetzung und ebenfalls an letzter Stelle.¹⁵ Das Werk ist Rudolf August (1627–1704, Herzog ab 1666)¹⁶ gewidmet und enthält verschiedene Beigedichte, darunter wiederum eines von Weiland. In beiden Fällen sind die Sonaten für Triobesetzung damit in vielfältigere Sammlungen von Vokal- und Instrumentalmusik eingebunden und stellen noch nicht eine dominante Gattung dar. Die Widmungen richten sich an jüngere, (noch) nicht regierende oder gerade an die Macht gekommene Mitglieder des Fürstenhauses, die zudem erkennbares Interesse an der Förderung von Musik und Literatur hatten.

Verglichen damit ist die von Johann Rosenmüller 1682 dem mittlerweile Statthalter seines älteren Bruders gewordenen Anton Ulrich gewidmete Sammlung einem späteren Stadium der Triosonatenentwicklung zuzuordnen. Rosenmüller hatte Italien erstmals 1645/46 bereist und ist nach seiner Flucht aus Leipzig seit 1658 in Venedig nachgewiesen. Die Widmung erfolgte kurz vor Rosenmüllers Rückkehr im Gefolge Anton Ulrichs, um bei ihm Hofkapellmeister in Wolfenbüttel zu werden,¹⁷ bereitet diesen Schritt also wohl vor. Bereits 1667 hatte er seine *Sonate da camera* mit Johann Friedrich (1625–1679) von Braunschweig-Lüneburg

14 Zit. nach dem Ex. F-Pn, Prima vox. Die Continuostimme der Sonate steht deshalb in der Secunda vox.

15 Vgl. Laurenz Lütteken, „Rosenmüller, Johann“, in: *Die Triosonate. Catalogue raisonné der gedruckten Quellen*, hrsg. von Ludwig Finscher, Laurenz Lütteken und Inga Mai Groote, bearbeitet von Cristina Urchuegufá, Gabriela Freiburghaus und Nicola Schneider, 2 Bde., München 2016 (= RISM B XVII¹⁻²), Bd. 2, S. 897.

16 Zur Vita Jochen Bepler, „Rudolf August, Herzog zu Braunschweig und Lüneburg (Wolfenbüttel)“, in: *Braunschweigisches Biographisches Lexikon. 8.–18. Jahrhundert*, hrsg. von Horst-Rüdiger Jarck u. a., Braunschweig 2006, S. 598 f.

17 Peter Wollny, Art. „Rosenmüller, Johann, Biographie“, in: *MGG Online* (12.8.2017).

(Hannover) einem Mitglied der weiteren Familie gewidmet.¹⁸ Dieser Druck enthält suitenartig aus Tanzsätzen bestehende Ensemblesonaten für größere Besetzungen, die allerdings nach Wahl auch in Triobesetzung ausgeführt werden können.¹⁹ Dass damit – wie bereits Karl Nef mutmaßte²⁰ – zwei verschiedene Adressatenkreise in den Blick genommen wurden, erscheint plausibel: einerseits solche, die Suitenliteratur bevorzugten (was für den deutschen Kontext zu dieser Zeit noch überwiegen dürfte), andererseits (vermutlich stärker auf die italienische Nachfrage ausgerichtet) Interessenten an eindeutigeren ‚Sonaten‘ in der sich zunehmend verbreitenden Triobesetzung. Auch Rosenmüllers Druck von 1682 umfasst nur zur Hälfte Triobesetzungen: zwei Sonaten mit gleichen Oberstimmen und Generalbass (Nr. 1 und 2), eine für Violine, Fagott (oder Gambe) und Generalbass sowie drei Sonaten (Nr. 4 bis 6) mit einer streckenweise vom Generalbass unabhängigeren Gambenstimme; die übrigen, größer besetzten Werke sind nicht für Alternativbesetzungen vorgesehen. Auch wenn die Präsenz der unterschiedlichen Ausprägungen der Triosonate (gleiche bzw. ungleiche Melodiestimmen, Behandlung der Basslinie als Sonaten „a due“ oder „a tre“) nicht als klar auf den Empfänger hin zugeschnitten interpretiert werden kann, dokumentiert sie doch einen Übergangszustand. Die Triobesetzung wird häufiger verwendet, die Anlage der einzelnen Sonate folgt einer klareren Satzgliederung, mit dem für Rosenmüller typischen Wiederholen von Abschnitten zur formalen Abrundung, und insgesamt ist erkennbar, dass Rosenmüller die in Norditalien und Venedig vorzufindenden Ausprägungen der Sonate aufgreift.²¹

Eine internationale Verbindung von in Italien entstandenem Triorepertoire, nun zum nach 1634 wieder an Lüneburg gefallenem Landesteil

18 Johann Friedrich hatte häufiger Italien bereist und war dort relativ jung zum Katholizismus konvertiert; zur Vita Georg Schnath, „Johann Friedrich“, in: *Neue Deutsche Biographie* 10 (1974), S. 478f. [Online-Version]; URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/gnd119218968.html#ndbcontent>> (12.8.2017).

19 Tavola: „La Presente Opera Composta à cinque Stromenti si potrà ancora sonare à doi Violini soli e Basso“. Zur Realisierung dieser Reduktion in einigen Beispielen durch François Rost, vgl. Robertson, *The Consort Suite* (s. Anm. 1), S. 231.

20 Karl Nef, *Geschichte der Sinfonie und Suite*, Leipzig 1921, S. 74.

21 Vgl. Lorenz Welker, „Questions of Form, Genre and Instrumentation in the Venetian Instrumental Works of Giovanni Legrenzi and Johann Rosenmüller“, in: *Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di San Marco*, hrsg. von Francesco Passadore und Franco Rossi, Florenz 1994 (= Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia 29), S. 351–382, v. a. S. 374–381 sowie Christine Defant, *Kammermusik und Stylus phantasticus. Studien zu Dietrich Buxtehudes Triosonaten*, Frankfurt/M. 1985 (= Europäische Hochschulschriften 36/14), S. 174–190.

Calenberg(-Göttingen),²² über Komponistenkontakte im Rahmen von Fürstenreisen zeigt sich auch bei Giovanni Legrenzi. Georg Wilhelm (1624–1705) und Ernst August (1629–1698) sind Widmungsträger von Giovanni Legrenzis Op. 4 (1656); Hintergrund sind vermutlich Besuche der Brüder in Venedig zur Karnevalssaison, und möglicherweise beeinflusste auch der Verleger Magni die Wahl der Widmungsempfänger (die Widmung ist sehr allgemein formuliert).²³ Einige der Werke tragen Namenstitel, die aber nicht über Italien hinausweisen, so dass anzunehmen ist, Legrenzi habe in einer Übergangszeit seiner Karriere (er wechselte von Bergamo nach Ferrara) nach potenziellen Patronen gesucht. Auch die Widmung von Carlo Fedelis *Suonate* 1685 fällt mit der Italienreise des Empfängers Karl Philipp von Braunschweig-Lüneburg (Hannover, 1669–1690), eines nachgeborenen Prinzen, zusammen.²⁴

Die 1712 dem Wolfenbütteler Erbprinzenpaar August Wilhelm (1662–1731, ab 1714 Herzog) und Elisabeth Sophie Marie (1683–1767), gewidmeten *Six sonates* Op. 14 von Johann Christian Schickhardt (1682–1762) zeigen mit einer relativ selbständigen Gambenstimme möglicherweise noch eine besondere Ausrichtung auf regionale Vorlieben und jedenfalls eine geographische Rückbindung. Der Komponist stammte aus Braunschweig und wurde in der Hofkapelle ausgebildet, war danach jedoch an anderen Orten tätig. Die Widmung 1712 präsentiert er als Dank für die Unterstützung während seiner Ausbildung;²⁵ er lebte zu dieser Zeit in Hamburg und hätte durchaus eine Wiedereinstellung bei seinen ehemaligen Dienstherrn anstreben können (kurz zuvor hatte er sich auch in Darmstadt um einen Anstellung bemüht).²⁶ Dafür kann auch die besonders aufwendige Ausstattung des Drucks sprechen, der auf der Titelseite zwei Medaillons mit Profilbildnissen der Adressaten zeigt. Für den Triosonatendruck von dem aus Mailand stammenden

22 Ernst Böhme, Horst Kruse, Annette von Stieglitz, „Calenberg(-Göttingen), Fürstentum (Fürstentümer)“, in: *Handbuch der niedersächsischen Landtags- und Ständegeschichte* (s. Anm. 2), Bd. 1, S. 87f.

23 Eleanor Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford 1975, S. 288f., und Stephen Bonta, *The Church Sonatas of Giovanni Legrenzi*, PhD Diss. Harvard Univ. 1964, S. 26.

24 Antje Stannek, *Telemachs Brüder: die höfische Bildungsreise des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. etc. 2001 (= Reihe Geschichte und Geschlechter 33), v. a. S. 131–136.

25 „[...] en me representant incessament, qu'ayant appris ce que je sçai de Musique par vos bontez & dans votre illustre Palais“.

26 Vgl. David Lasocki (auch zur Frage von Corelli-Bearbeitungen durch Schickhardt), „Johann Christian Schickhardt (Ca.1682–1762). A Contribution to His Biography and a Catalogue of His Works“, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 27 (1977), S. 28–55, hier S. 29 u. 31.

Francesco Zappa (fl. 1763–1788), dessen Sammlungen aus dreisätzigen Sonaten insgesamt jeweils deutlich unterschiedliche Charakteristika zeigen, zog Ludwig Finscher ein konkreteres Eingehen auf die jeweiligen Widmungsempfänger Erwägung; die Hintergründe ihrer Widmung an den Prinzen Karl Wilhelm Ferdinand (1735–1806) lassen sich allerdings nicht aufschlüsseln, solange die Biographie des Komponisten (mit Aufenthalten in England und Den Haag sowie Konzerttätigkeit in Deutschland) nicht genauer dokumentiert ist.²⁷ Die 1767 gedruckten Triosonaten von Johann Gottfried Schwan(en)berger (1737–1804) sind angeblich von der Braunschweiger Waisenhausbuchhandlung unabhängig vom Komponisten verlegt worden.²⁸ Er war jedoch als Sohn eines Wolfenbütteler Hofmusikers, dem der Herzog einen Studienaufenthalt in Italien finanzierte, bevor er selbst Violinist und Hofkapellmeister wurde (diesen Titel nennt der Druck auch), gut institutionell verankert; mit der Publikation über die Waisenhausbuchhandlung greift das Werk jedoch über den engeren Kontext der Hofmusik hinaus.

Zum hier betrachteten Triosonatenrepertoire tragen auch noch zwei weitere, umfangreichere Manuskripte bei. Auch das ist typisch für die Zirkulation von Triosonaten, denn ein beachtlicher Anteil der Überlieferung des Repertoires ist handschriftlich, wengleich oft nach der Vorlage von Drucken geschrieben.²⁹ Dieser Bereich ist aber für den deutschsprachigen Raum bislang weder gründlich erfasst noch ausgewertet. Eine Ausnahme stellt nur der sogenannte „Codex Rost“ dar, der von dem in den 1680er-/1690er-Jahren in Baden und Straßburg tätigen François Rost geschrieben und später von Sébastien de Brossard erworben wurde und mehrere Gruppen von Triosonaten einschließt.³⁰ Für unsere Untersuchungsbereich sind ebenfalls Handschriften unterschiedlichen Typs vorhanden (neben der bereits erwähnten einzelnen Sonate im von Helwig geschenkten Manuskript), einmal das zum repräsentativen Geschenk bestimmte „Partiturbuch Ludwig“, einmal eine eher informelle Sammlung von Abschriften diverser Instrumentalwerke.

27 Ludwig Finscher, Eintrag „Zappa, Francesco“, in: *Die Triosonate – Catalogue raisonné* (s. Anm. 15), Bd. 2, S. 1130f.

28 Vgl. Nils Niemann, Art. „Schwanberger, Johann Gottfried. Biographie“, in: *MGG Online* (12.8.2017) sowie Laurenz Lütteken, „Schwanenberger, Johann Gottfried“, in: *Die Triosonate. Catalogue raisonné* (s. Anm. 15), Bd. 2, S. 946.

29 Allgemeiner dazu Sandra Mangsen, „The Dissemination“ (s. Anm. 12), S. 71–105.

30 Vgl. ebd., S. 95f.: 18 Sonaten von Cazzati aus Op. 2, 18, 22 und 35, 6 von Tarquinio Merula aus Op. 12, je 4 von Uccellini aus Op. 4 und Vitali aus Op. 2 sowie 3 aus Rosenmüllers Sammlung von 1667 und eine von „NN Romano“.

Das Partiturbuch Ludwig fand erst seit Ende des 20. Jahrhunderts Beachtung; es wurde offenbar nach Vorlagen in Einzelstimmen kopiert und enthält 100 ein- bis achtstimmige Kompositionen, darunter viele Unica und etliche mit konfligierenden Zuschreibungen.³¹ Bemerkenswert ist – im Hinblick auf die geographischen Rahmenbedingungen – dass selbst in der Diskussion dieser Instrumentalmusikquelle die mögliche Rolle von konfessionellen Grenzen thematisiert worden ist.³² Letztlich ist das Partiturbuch durch eine besonders breit angelegte Abdeckung des Repertoires gekennzeichnet.³³ Geographisch bildet das Repertoire zwei Zentren und einige periphere Orte ab: die Schwerpunkte liegen auf Mitteldeutschland und Wien bzw. mit dem kaiserlichen Hof assoziierten Komponisten, die übrigen sind in Norddeutschland, Polen, England und einigen Bereichen Süddeutschlands lokalisiert.³⁴ Der Schreiber Jacob Ludwig (1623–1698) war zunächst Tenorist in der Wolfenbütteler Kapelle (1647–1652), später Instrumentalist und Zeugschreiber in Gotha (1658–1675)³⁵ und adressierte mit dem Partiturbuch anlässlich des Geburtstags von Herzog August von Braunschweig-Lüneburg 1662 dessen

31 D-W Cod.Guelf. 34.7 Aug 2°: *Partitur Buch. Voll | Sonaten, Canzonen, Arien, Allemand: Cour: Sarab: Chiquen. etc. Mitt. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Instrumenten. Der heutiges Tages besten und an Fürstl. und ander Höffen gebräuchlichsten Manier. Und Führnehmster Autorum composition, Mitt Fleiß zusammen geschrieben. und auff des Durchlächtigsten Hochgebohrnen Fürsten und Herrn Herrn Augusti Hertzogen zu Braunschweig Und Lüneburg, Meines Gnädigsten Fürsten und Herrn Höchst erfreulichem Geburts=Tag, [...] Dero Hertzliebsten Gemahlin [...] Frauen Sophien Elisabethen[...] unterthanigst überreicht von Jacobo Ludovico. F. S. Bestalltem Musico in Gotha. Anno 1662.* Die bislang ausführlichste Präsentation bei Michael Fürst, „The ‚Partiturbuch Ludwig‘. Introduction and Catalogue“; in: *The Viola da Gamba Society Journal* 4 (2010), S. 74–102, der auch eine genauere Behandlung der Zuschreibungsprobleme ankündigt. Daneben existieren Neuausgaben einzelner Werke daraus von Olaf Tetampel und Simon Steinkühler.

32 Vgl. Peter Wollny, „Zum Problem der ‚Instrumentalkompositionen von Heinrich Bach (1615–1692)‘ I“, in: *Bach-Jahrbuch* 82 (1996), S. 155–158, hier S. 155: „es überrascht jedoch, daß die Werke von Musikern aus dem Umkreis des kaiserlichen Hofes in Wien [...] in derart reicher Zahl in Thüringen verbreitet waren [...]. Offenbar bedeutete die konfessionelle Barriere, die der Verbreitung geistlicher Vokalmusik aus dem katholischen Süden im Wege stand, für die Instrumentalmusik kein Hindernis.“ Allerdings ist auch für die Vokalmusik nicht zwangsläufig von einer entsprechenden Trennung auszugehen, wie jüngere Forschungen zeigen.

33 Ebd., insb. S. 160.

34 Vgl. Fürst, „The ‚Partiturbuch Ludwig‘“ (s. Anm. 31), S. 76.

35 Vgl. auch Ulrich Konrad, „Instrumentalkompositionen von Heinrich Bach (1615–1692): Zwei bislang unbeachtete Sonaten in einem Gothaer Partiturbuch“, in: *Bach-Jahrbuch* 81 (1995), S. 93–113, v. a. S. 98–100; in den Gothaer Rechnungen ist Ludwig ab 1658 belegt.

Gemahlin, Sophie Elisabeth. Sonaten stellten für ihn die Hauptgattung dar, die auch an erster Stelle des Titels erscheint („Voll Sonaten, Canzonen, Arien, Allemand[en], Cour[anten], Sarab[anden], Chiquen. etc.“). Parallel dazu schenkte Ludwig noch ein zweites Manuskript mit zwei geistlichen Konzerten (ebenfalls nicht von ihm selbst, er gibt an, er habe sie in Musik setzen lassen), deren Texte sich auf den Fürstengeburtstag beziehen.³⁶ Im Begleitschreiben zu den Konzerten nennt er die Gründe für seine Dankbarkeit genauer, neben der früheren mehrjährigen Dienstzeit auch eine „nunmehr vor acht Jahren“ erhaltene Empfehlung, was auf einen 1654 stattgefundenen oder zumindest vorbereiteten Wechsel zur Gothaer Kapelle schließen lässt. Aus Sicht des Kompilators, der für das Partiturbuch laut Titelblatt das beste „an fürstlichen und anderen Höfen“ gebräuchliche Repertoire der herausragendsten Komponisten verspricht, ist insbesondere der mitteldeutsche Schwerpunkt mit den dortigen Höfen seine eigene territoriale Innensicht auf Instrumentalmusik. Das erklärt den hohen Anteil (neben insgesamt 23 ohne Autorenangabe aufgenommenen Werken) von – auch nur hier überlieferten – Sonaten des Weimarer Hoforganisten Andreas Oswald bzw. Ußwaldt (1634–1665);³⁷ daneben wird mit Bertali, Schmelzer und Johann Michael Nicolai die für den deutschsprachigen Bereich typische Sonatenart mit ungleichen Oberstimmen abgebildet.

Die letzte hier berücksichtigte Sammelhandschrift, die Triosonaten enthält, wurde wahrscheinlich von Ferdinand Albrecht II. von Braunschweig-Lüneburg-Bevern³⁸ ab November 1697 geschrieben; erhalten ist ein Stimmheft für die erste Violine.³⁹ Die Reihenfolge ist nicht an Gattungen oder innermusikalischen Kriterien orientiert, sondern macht eher den Eindruck, einer anderen Chronologie zu folgen – etwa im Laufe

36 D-W, Cod. Guelf. 34.6 Aug. 2^o, *Partitura zweyer Concerten mitt acht und neun Stimmen auff Augusti Hertzogen von Braunschweig und Lün. Geburts-Tag überreicht von Jacobo Ludovico, musico in Gotha*; das Begleitschreiben trägt das Datum 2.4.1662. Ein herzlicher Dank gilt Dietrich Hakelberg für Hinweise zu diesem Manuskript.

37 Claus Oefner, Art. „Ußwaldt, Johannes Andreas (II)“, in: *MGG Online* (12.8.2017).

38 Er hatte 1696/97 Italien gemeinsam mit dem älteren Bruder August Ferdinand bereist, unter anderem Venedig, Florenz, Rom und Neapel, vgl. Eva Bender, *Die Prinzenreise. Bildungsaufenthalt und Kavaliertour im höfischen Kontext gegen Ende des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2011 (= Schriften zur Residenzkultur 6), S. 351 f.

39 D-W, Cod. Guelf. 295 Mus. (Primo Violino, „Ferdinand Albrecht H. Z. B. & L. d. 9. Novembr. 1697“). Für eine Beschreibung Emil Vogel, *Die Handschriften nebst den älteren Druckwerken der Musik-Abtheilung der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel: mit verschiedenen facsimilirten Wiedergaben*, Wolfenbüttel 1890, S. 62 f., ausführlichere Inhaltsangabe im RISM, <<https://opac.rism.info/search?id=451509192>> (12.8.2017).

der Zeit kennengelernter Stücke. Daher ist auch das Triorepertoire nicht grundsätzlich von den anderen Gattungen geschieden. Etliche Stücke sind Auszüge und Arrangements aus Bühnenwerken, so von Kusser und Lully, bemerkenswert ist aber die Aufnahme der Sonaten aus Corellis Op. 2 und Op. 3 – die en bloc und in der Reihenfolge wie in den Druckausgaben erscheinen, also nach den Druckausgaben kopiert sein dürften. Zwischen beiden steht eine Nummer aus Kussers *Julie* (1690 in Braunschweig aufgeführt) sowie eine Reihe von Musiknummern aus der Musik (von Nicolas Grandval) zur einaktigen Komödie *Les Trois Gascons* von Nicolas Boindin und Antoine Houdar de la Motte, die 1701 in Paris uraufgeführt wurde.⁴⁰ Als *Termins post quem* zeigen diese Nummern, dass das Manuskript über mehrere Jahre weitergeführt worden sein muss, und legen nahe, dass die Corelli-Sonaten um 1701 eingetragen wurden. In seiner Zusammenstellung ist es in jedem Fall eine auf sehr pragmatischer Ebene angesiedelte Realisierung der ‚goûts réunis‘, die die umgebende Musikkultur insgesamt prägen.

Das im Rahmen einer territorialen Eingrenzung untersuchbare Repertoire verdeutlicht damit, wie Entstehungsbedingungen und Vermittlungswege für Triosonaten im einzelnen verlaufen können, und scheint die nötige Flexibilität zu haben, Zirkulation in einem kleineren Raum zu erfassen – eine alleinige Konzentration auf den ‚Hof‘ oder die Residenz in ihrer politischen Funktion würde die Interaktion mit nicht am Hof angestellten Musikern oder einen Sonderfall wie die ‚nicht-höfische‘ Publikation von Schwanbergers Sonaten ausschließen. Es werden auch einige Besonderheiten der Interaktion zwischen Komponisten und Patronen sichtbar: so etwa, dass die Kontakte zu italienischen Komponisten offenbar in erster Linie über Prinzenreisen zustande kamen und deshalb (noch) nicht regierende und nachgeborene Söhne für die musikalischen Kontakte eine besondere Rolle spielen; auch hier könnten gründlichere archivalische Recherchen mehr Informationen ans Licht bringen. Diese Skizze anhand des Repertoires ‚braunschweigisch-lüneburgischer‘ Triosonaten kann daher Linien aufzeigen, wie sich die Triosonatenüberlieferung in mittleren Dimensionen entwickelt.

40 Die Nummern waren in der Sammlung von *Airs sérieux* für 1701 bei Ballard gedruckt worden (*Recueil d'Airs sérieux et à boire de différents auteurs pour l'année 1701*, Paris: Ballard 1701). Die Reihenfolge der Stücke unterscheidet sich allerdings in Druck und Handschrift, und die Handschrift benutzt z. B. für „La Garonne n'a pas“ einen g1-Schlüssel, während bei Ballard die Oberstimme im Violinschlüssel (g2) notiert ist.

