

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: Die Triosonate im Druck : Ergebnisse und Fragen aus der Arbeit am
Catalogue raisonné-Projekt

Autor: Lütteken, Laurenz

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858613>

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: 27.03.2026

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

Die Triosonate im Druck

Ergebnisse und Fragen

aus der Arbeit am *Catalogue raisonné*-Projekt

LAURENZ LÜTTEKEN

Im Jahr 2006 verlieh die Fondazione Balzan den renommierten Premio Balzan an Ludwig Finscher. Damit wurde, nach Paul Hindemith und György Ligeti, zum dritten Mal eine Persönlichkeit aus der musikalischen Welt ausgezeichnet – und zum ersten Mal in der Geschichte der Stiftung ein Musikwissenschaftler. Finscher erhielt den Preis für sein wissenschaftliches Œuvre zur Musik nach 1600, insbesondere für seine editorische Leistung bei der Herausgabe der Neuedition der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, die im Jahr der Preisverleihung kurz vor dem Abschluss stand (und am Ende 29 Bände umfasst). Zu den Regularien der Stiftung gehört es, dass die Hälfte des Preisgeldes (damals eine Million Schweizer Franken) in ein wissenschaftliches Projekt investiert werden soll. Finscher trat daraufhin an das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Zürich mit der Bitte heran, ein solches Vorhaben gemeinsam zu realisieren. Er kam dabei auf einen Plan zurück, der ihn – im Allgemeinen – sein ganzes wissenschaftliches Leben begleitet hat und ihn – im Detail – bereits seit den 1960er Jahren beschäftigt hatte. Daraus wurde ein mehrjähriges, von der Universität Zürich massgeblich unterstütztes Forschungsprojekt, das vor einigen Jahren abgeschlossen werden konnte; der gedruckte zweibändige Katalog ist 2016 in der Reihe des RISM erschienen.¹

Musikgeschichte konstituiert sich für Ludwig Finscher vor allem als Gattungsgeschichte, und zwar von einfachen, oral tradierten Formen bis hin zur anspruchsvollen Kunstgeschichte, die sich als „Gespräch der Komponisten im Medium einer Gattung“ vollzieht.² Die musikalische Gattung als, ein Wort von Maurice Halbwachs aufgreifend, „Träger

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 XVII¹⁻²).

2 Ludwig Finscher, „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, hier S. 36.

kulturellen Gedächtnisses“ bildet dabei gewissermassen die Denkform, die einen historischen Prozess von innen her zusammenzuhalten und ihm Konturen zu verleihen vermag.³ Finscher selbst war, bereits seit seiner Dissertation, stets um eine Musikgeschichtsschreibung unter diesen Prämissen bemüht,⁴ und er hat daran, trotz der gelegentlich formulierten Skepsis, unbeirrt festgehalten.⁵ Insbesondere sein 1989/90 veröffentlichter, monumentaler zweibändiger Versuch, eine Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts aus einer hoch ausdifferenzierten gattungsgeschichtlichen Perspektive heraus zu schreiben, kann dabei gleichsam als ‚Probestück‘ gelten.⁶ Für ihn sind sehr früh drei Gattungen in den Blick geraten, von denen jede auf ihre Weise typologischen und systematischen Aufschluss gewährt: zum einen die Motette als das älteste mehrstimmige Genre, das seit seinen Anfängen im Hochmittelalter eine *longue durée* bis in die Gegenwart des 21. Jahrhunderts entfaltet hat; zum zweiten das Streichquartett als jene instrumentale Denkform, die von ihren Anfängen im 18. Jahrhundert an so etwas wie ein Filter kompositorischer Kreativität in der Form eines kompositorischen Dialogs geworden ist; und zum dritten die Triosonate als eine Gattung, die – nach komplexen Anfängen – einen hohen Grad an Anspruch und Normierung gleichermassen erfahren hat, die dann aber, gegen Ende des 18. Jahrhunderts, keine weitere historische Perspektive in sich trug und fast abrupt wieder verschwunden ist. Während Finscher sowohl der Motette als auch dem Streichquartett weit ausgreifende Studien gewidmet hat,⁷ blieb ein

3 Ludwig Finscher, „Werk und Gattung in der Musik als Träger kulturellen Gedächtnisses“, in: *Kultur und Gedächtnis*, hrsg. von Jan Assmann und Tonio Hölscher, Frankfurt/M. 1988 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 724), S. 293–310.

4 Ludwig Finscher, *Die Messen und Motetten Loyset Compères*, Diss. masch., Univ. Göttingen 1954; gedruckt als *Loyset Compère. Life and Works*, Rom 1964 (= Musicological Studies and Documents 12).

5 Gattungsgeschichte erscheine „in der Musikgeschichtsschreibung heute [2007] als eine Konstruktion zwar mit langer Tradition, aber eigentümlich zwiespältiger Gegenwart und ungewisser Zukunft“ (Finscher, „Was heißt und zu welchem Ende“ [s. Anm. 2], S. 22).

6 *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*. 2 Bde, hrsg. von Ludwig Finscher, Laaber 1989/90 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3); der Umstand der Herausgeberschaft täuscht darüber hinweg, dass mit Ausnahme der Kapitel zur Sozialgeschichte und zur Musiktheorie alle Kapitel von ihm selbst konzipiert und, von kleinen Ausnahmen abgesehen, auch von ihm verfasst wurden.

7 Vgl. hier v. a. Ludwig Finscher, Art. „Motette“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel etc., Bd. 9, 1961, Sp. 637–669; ders. u. Annegrit Laubenthal, „Cantiones quae vulgo motectae vocantur. Arten der Motette im 15. und 16. Jahrhundert“, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts* (s. Anm. 6), Bd. 2, S. 277–370; ders., *Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Teil 1. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn*, Kassel etc. 1974 (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 3).

vergleichbares Unternehmen im Bereich der Triosonate für viele Jahre lediglich ein Vorhaben.

Das Forschungsprojekt *Die Triosonate – Catalogue raisonné der gedruckten Quellen* sollte diesem Mangel abhelfen, aber eben nicht als systematisch angelegte Untersuchung, sondern als Materialsicherung in einem elementaren Sinn. Anders als etwa im Falle des Streichquartetts haben sich die normativen Grundlagen der Gattung nur allmählich und in einer verwickelten Gemengelage herausgebildet, in einem langen, noch kaum untersuchten Prozess; und anders als dort stehen sich gedruckte und handschriftliche Überlieferung in klarer Abgrenzung gegenüber (Publizität bis hin zur Normsetzung hier, blosser Wille zur Aneignung dort) – was schon früh zum Vorsatz geführt hat, sich auf die gedruckten Quellen zu beschränken. Denn erst die Publizität eines Druckes konnte, auf welche Weise auch immer, auf weithin wahrnehmbare Weise in eine gattungsgeschichtliche Diskussion eingreifen. Diese strikte Abgrenzung mag ihre methodischen Risiken in sich bergen, unter systematischen Aspekten erscheint sie aber als hilf- und perspektivenreich.⁸ Der Fall Johann Sebastian Bachs kann dies veranschaulichen. Nur eine einzige seiner Triosonaten wurde gedruckt, nämlich die aus dem *Musicalischen Opfer*, aber zu den zentralen Aspekten gerade dieser Veröffentlichung gehört auch eine normative Kanonisierung des Genres selbst, und zwar in einem Kontext, der gerade nicht durch die Gattung bestimmt ist, in dem sie sich aber als Fluchtpunkt erweist. Dieser nach aussen getragene Anspruch gilt ganz unabhängig von der konkreten Verbreitung des Drucks.

Probleme bereitet überdies die Terminologie. Der Gattungsbegriff der „Triosonate“ ist deswegen problematisch, weil er, anders etwa als im Fall des Streichquartetts oder der Motette, kein historisch unstrittiger Ausdruck, sondern ein Konstrukt ist. In diesem Begriff vermischen sich ein satztechnisches Kriterium – Trio – und ein genuin gattungsgeschichtliches – Sonate. Hugo Riemann hat ihn wohl erstmals in der prägenden Absicht verwendet, einen historischen Zusammenhang komponierter Kammermusik zu beschreiben,⁹ und gerade dies erklärt die Mischung von historistischer Konkretion und satztechnischer Abstraktion. Der Begriff hat zwar umgehend Eingang in die Forschung gefunden, doch im Grunde nie aus einem systematischen Interesse heraus, sondern vor allem, um das Schaffenssegment einzelner Komponisten in den Blick

8 Zum Problem auch 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 Publishing*, hrsg. von Hans Lenneberg, New York 1994 (= Musicology 14), S. 71–105.

9 Hugo Riemann, „Die Triosonate der Generalbass-Epoche“, in: ders., *Präludien und Studien*, Bd. 3, München 1901, S. 129–156.

zu nehmen.¹⁰ In der älteren (vor allem deutschsprachigen) Forschung blieb es bei solchen Einzelstudien, während in neueren Arbeiten eine eigentümliche Zurückhaltung zu beobachten ist.¹¹ Zur Besonderheit des Genres zählt allerdings der Umstand, dass die alles entscheidende Normierung sich einem einzigen Komponisten, nämlich Arcangelo Corelli, verdankt – und dass diese intentionale Setzung für den Zeitraum von bald einhundert Jahren weitestgehend akzeptiert worden und dann schlagartig verschwunden ist.¹²

Die Geschichte der Triosonate erweist sich als ein Prozess voranschreitender, schliesslich erreichter Kanonisierung, die, nach einem gewissen Zeitraum der Gültigkeit, ziemlich überraschend preisgegeben (also nicht etwa modifiziert) worden ist. Die Materiallage ist demnach, vor allem bezogen auf die frühe Zeit, einigermaßen unübersichtlich. Im Katalog sollten alle gedruckten Sammlungen mit Triosonaten bibliographisch erfasst und für den Benutzer durch kurze Kommentare erschlossen werden, im Sinne einer gattungsgeschichtlichen Primärbibliographie. Gerade ein solches Verfahren weist aber erhebliche Risiken auf, und deren Ausmass hat sich im Laufe der Arbeiten keineswegs vermindert,

10 Vgl. hier bereits Hans Hoffmann, *Die norddeutsche Triosonate des Kreises um Johann Gottlieb Graun und Carl Philipp Emanuel Bach*, Diss., Univ. Kiel 1927; oder Maria Elisabeth Brockhoff, *Studien zur Struktur der italienischen und deutschen Triosonate im 17. Jahrhundert*, Diss. masch., Univ. Münster 1944; Karl-Heinz Köhler, *Die Triosonate bei den Dresdener Zeitgenossen Johann Sebastian Bachs*, Diss. masch., Univ. Jena 1956; 1955 erschien zudem Erich Schenks Beispielsammlung (*Die italienische Triosonate – Die außeritalienische Triosonate*, Köln 1955 [= Das Musikwerk 7]); Marysue Barnes, *The Trio Sonatas of Antonio Caldara*, Diss., The Florida State Univ. 1960.

11 Die bedeutendste von ihnen ist zweifellos das Standardwerk von Peter Allsop, *The Italian 'Trio' Sonata from its Origins Until Corelli*, Oxford 1992; vgl. auch Aleksandr Vil'gel'movič Epišin, „У истоков инструментальной драматургии: Трио-соната“ („Die Anfänge der instrumentalen Dramaturgie: Die Triosonate“), in: *Opera Musicologica* 3 (2010), S. 49–85; sowie den Überblick bei Christopher Hogwood, *The Trio Sonata*, London 1979.

12 Vgl. grundlegend 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; aber auch Angela Lepore, „La sonata a tre in ambito corelliano“, in: *Intorno a Locatelli. Studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli, 1695–1764*, Bd. 1, hrsg. von Albert Dunning, Lucca 1995, S. 527–599; sowie William Drabkin, „Corelli's Trio Sonatas and the Viennese String Quartet. Some Points of Contact“, in: *Studi Corelliani, vol. V. Atti del quinto congresso internazionale, Fusignano, 9–11 settembre 1994*, hrsg. von Stefano La Via, Florenz 1996 (= Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia 33), S. 119–138; sowie Angela Lepore, „Le ‚primitie dell'ingegno‘. Sonate a tre a Roma al tempo di Corelli“, in: *Studi Corelliani, vol. V*, Florenz 1996, S. 329–343.

sondern immer weiter verstärkt. So offenkundig es ist, was man unter dem europaweit gültigen Eindruck Corellis für eine Triosonate hielt, so vage ist die Situation davor, insbesondere in den Jahrzehnten vor 1650. Im frühen 17. Jahrhundert verteilen sich die Gattungsbeiträge auf eine heterogene Fülle von Drucken (mit Vokalmusik, mit grösser besetzter Instrumentalmusik usw.), so dass der Status von Werken und Werkgruppen in mehrfacher Hinsicht unklar ist. Werke konnten in Drucke aus den unterschiedlichsten Motiven heraus aufgenommen werden, sei es um der blossen Überlieferung willen, um der Steigerung kommerzieller Attraktivität, aber auch um der Legitimation selbständiger Instrumentalmusik; jedoch sind in allen Fällen zugleich intentionale Akte der Normierung möglich und vorstellbar, zuweilen auch mit einiger Gewissheit zu vermuten. Diese verwirrende Gemengelage sich überkreuzender Interessen macht es ausserordentlich schwierig, den Status dieser frühen Drucke angemessen zu würdigen; aber diese Schwierigkeit sollte, auch dies eine Erfahrung des Katalogs, vor dem Fehlschluss bewahren, Intentionen gleich in Abrede zu stellen. Um ein Beispiel zu nennen: Der wohl ausschliesslich als Kapellmeister an der Kathedrale von Piacenza wirkende Giuseppe Allevi (gest. 1688) veröffentlichte 1668 eine dritte Sammlung von Vokalmusik, in der sich am Ende, ganz unvermittelt, drei Sonaten, die zudem Überschriften tragen, finden. Diese sind formal ganz unterschiedlich, weisen aber in der Besetzung für zwei Violinen und Generalbass (mit allerdings zuweilen selbständig geführtem Violone) wenigstens in der Besetzung auf eine normierende Absicht. Der Status der Veröffentlichung ist dennoch weitgehend unklar, zumal der Komponist seine Werke dezidiert in eine Sammlung mit *compositione sacre* eingefügt hat.¹³ Die Frage, warum Allevi seine drei Bücher mit diesen Stücken beschloss, muss unbeantwortet bleiben.

Die Fülle des Materials vor allem im 17. Jahrhundert macht Ordnungen nahezu unmöglich, aber auch dies ist ein produktiver Befund. Denn nichts deutet darauf hin, dass die Setzung Corellis wirklich vorbereitet worden ist – was ihren Erfolg nur um so erstaunlicher macht. Denn tatsächlich herrscht bis hin zu Corelli eine schwer überschaubare Fülle von Optionen, von Möglichkeiten, von Wegen, weswegen sich systematische Hierarchien verbieten. Anders als eine Problemgeschichte verlangt ein Katalog jedoch klare Entscheidungen, in der Regel für oder gegen die Aufnahme von Werken oder Sammlungen. Gerade dieses Problem hat sich aber auch als Chance erwiesen. Begreift man als Triosonate prag-

13 Giuseppe Allevi, *Terzo Libro delle Compositione Sacre A due, trè, e quattro Voci, Accompagnate parte da Violini, con Sonate à trè, e le Letanie della Beatissima Vergine à quattro Voci con il Basso continuo*, Bologna: Monti 1668.

matisch ein Stück für zwei Oberstimmen und Generalbass – die spätere Norm der Gattung einfach zurückprojizierend –, so zeigen sich auch in frühen, heterogenen Sammlungen deutliche Spuren ganz unterschiedlicher Qualität. Wenn ‚Triosonaten‘ in diesem Sinne nur eine Option unter mehreren sind, wenn zudem die Intention unklar ist (geht es wirklich um den Triosatz oder einfach nur um die Vielfalt der Instrumentalmusik?), so ist dieser Befund durchaus aussagekräftig – und sei es im Sinne einer produktiven Verwirrung. In den 18 *Sonate* von Giovanni Battista Fontana, die 1641 in Venedig herausgebracht wurden, wird eine Vielzahl von Möglichkeiten als gleichgewichtig vorgeführt – ohne erkennbare Präferenzen.¹⁴ Die Problemlage verkompliziert sich weiter, weil es sich bei dieser Veröffentlichung um einen von Giovanni Battista Reghino betreuten Memorialdruck zum Gedenken an den zehn Jahre zuvor an der Pest gestorbenen Komponisten handelt. Zudem können in derartigen Drucken die konkreten Bezeichnungen durchaus divergieren, im 17. Jahrhundert begegnen zum Beispiel „Sonata à tre“ ebenso wie „Sonata à due“ es gibt jedoch auch ganz andere Titel wie *Canzona* oder Tanzformen.¹⁵ Ein Katalog trägt also, dies auch ein Resultat, weniger zur Klärung als zur weiteren Verwirrung bei.

Die Herausbildung einer Gattungsnorm durch Corelli lässt sich kaum überschätzen, wurden doch hiermit viele der Unwägbarkeiten gleichsam verbindlich geklärt.¹⁶ Dass diese Norm – womit noch nichts über Corellis Motive ausgesagt ist – sich als tragfähig erwiesen hat, wurde noch Jahrhunderte später in einem skurrilen, aber dennoch gelungenen Experiment veranschaulicht. Der Flötist Winfried Michel, Jahrgang 1948, veröffentlichte in den 1980er Jahren eine Reihe von Werken unter dem Pseudonym „Giovanni Battista Simonetti“.¹⁷ Bemerkenswert an den aus-

14 Giovanni Battista Fontana, *Sonate. A 1. 2. 3. per il Violino, o Cornetto, Fagotto, Chitarrone, Violoncino o simile altro Strumento*, Venedig 1641; Neuausg. hrsg. von Maura Zoni, Mailand 2007 (= Monumenti Musicali Italiani 28).

15 Vgl. zum Problem schon Niels Martin Jensen, „Solo Sonata, Duo Sonata and Trio Sonata. Some Problems of Terminology and Genre in 17th-Century Italian Instrumental Music“, in: *Festskrift Jens Peter Larsen. 14. VI. 1902 – 14. VI. 1972*, hrsg. von Nils Schiørring, Stockholm 1972, S. 73–101; auch Sandra Mangsen, „The Trio Sonata in Pre-Corellian Prints: When Does 3=4?“, in: *Performance Practice Review* 3 (1990), S. 138–164.

16 Vgl. Antonella D'Ovidio, „Colista, Lonati, Stradella: modelli compositivi della sonata a tre a Roma prima di Corelli“, in: *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica. Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario dalla nascita. Atti del congresso internazionale di studi, Fusignano, 11–14 settembre 2003*, hrsg. von Gregory Barnett, Antonella D'Ovidio, Stefano La Via, Florenz 2007 (= *Historiae Musicae Cultores* 111), S. 271–303.

17 Die Werke erschienen sämtlich im Amadeus-Verlag, Winterthur, den Beginn machten 1981 die Triosonaten Op. 2.

sergewöhnlichen Stücken ist nicht das perfekte Imitat eines historischen Idioms in einer gleichsam übersteigerten Form, zumal Michel diese Werke selbst auf historischen Instrumenten eingespielt hat. Erstaunlich ist vielmehr die vollständige Erfüllung einer aus Corellis Kompositionen abstrahierten Norm von Triosonaten, die nach dem Erscheinen sogar zu einer Authentizitätsdebatte um die Werke geführt hat. Natürlich fehlen solche Stücke im Katalog, gleichwohl vermögen sie, seine Probleme und Grenzen zu veranschaulichen. Durch die Fülle der Informationen im *Calague raisonné* hat der von Corelli ausgehende Normierungsprozess neue Konturen erhalten, geht es doch in vielen Werken ab dem späten 17. Jahrhundert um die Ausformulierung einer grösstmöglichen Variantenvielfalt bei gleichzeitiger strikter Wahrung äusserer Normen. Telemann hat diesen Vorgang in seinen *Sonates corellisantes*, also einer in Deutschland erschienenen Sammlung mit italienischem Fokus und französischem Titel, selbstreflexiv veranschaulicht – durchaus im Sinne einer normpoetischen Bestandsaufnahme der Möglichkeiten des Komponierens.¹⁸

Vor dem Hintergrund tradierter gattungsgeschichtlicher Darstellungen hat sich die Konzentration auf die Drucklegung als hilfreiches Korrektiv erwiesen. Einerseits begegnen massive Zuschreibungsprobleme nahezu ausschliesslich in der handschriftlichen Überlieferung, etwa bei Giovanni Battista Sammartini – was den Status gedruckter Veröffentlichungen im Blick auf die Autorisierung ex negativo veranschaulicht. Zum anderen sind bestimmte, für die Gattungsgeschichte post festum wichtige oder gar zentrale Komponisten in Drucken des 17. und 18. Jahrhunderts kaum oder gar nicht präsent: Zelenka überhaupt nicht, Händel nur mit der Hälfte der ihm zuzuschreibenden Werke.¹⁹ Für einen gattungsgeschichtlichen Blick ist demnach die Feststellung nicht unwichtig, dass Händel erst spät und nur mit einem Ausschnitt seiner Werke weithin merklich in die zeitgenössische Diskussion eingegriffen hat – und Zelenka eben gar nicht.

18 [Georg Philipp] Telemann, *Sonates Corellisantes à deux Violons ou Trauersieres, Violoncello et Fondament*, Hamburg [Auct.] o.J. [1735]; dazu schon Ludwig Finscher, „Corelli und die ‚corellisierenden‘ Sonaten Telemanns“, in: *Studi Corelliani. Atti del primo congresso internazionale, Fusignano, 5–8 settembre 1968*, hrsg. von Adriano Cavicchi, Oscar Mischiati, Pierluigi Petrobelli, Florenz 1972 (= Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia 3), S. 75–97; zum Spannungsfeld von Norm und Normabweichungen etwa auch Christine Defant, *Kammermusik und Stylus phantasticus. Studien zu Dietrich Buxtehudes Triosonaten*, Frankfurt 1985 (= Europäische Hochschulschriften 36, 14).

19 Dazu Siegfried Flesch, „Georg Friedrich Händels Triosonaten“, in: *Händel-Jahrbuch* 18/19 (1972/73), S. 139–211.

Für ein tatsächliches Gattungsbewusstsein spricht einerseits die Langlebigkeit des auf Corelli gegründeten Modells vor allem im England des 18. Jahrhunderts, wo es eine so beeindruckende Variantenfülle gibt, dass systematische Aussagen vorerst ganz unmöglich erscheinen. Der eindeutig vom englischen Vorbild beeinflusste, in Hamburg lebende Verleger Johann Joachim Christoph Bode hat 1764 als folgenloses opus primum einen Druck mit Triosonaten herausgebracht, erschienen in Paris; eine solche Publikation wirft eine so unüberschaubare Zahl an Fragen auf, dass die damit verbundene Verwirrung unlösbar erscheint. Andererseits deutet die Selbstreferentialität auf einen stabilen Bezugsrahmen hin. Dieser zeigt sich nicht nur in Telemanns *Sonates corellisantes*, sondern auch in François Couperins „grande Sonate en Trio, intitulée Le Parnasse ov L'Apothéose de Corelli“, die er 1724 als Teil seines *Les goûts réunis* im Druck herausgebracht hat.²⁰ Dabei deutet der Terminus „Sonate en Trio“, verblüffend nur auf den ersten Blick, eine auch terminologisch etablierte Bezugsgrösse an. In einem Corpus von 1'400 Sammlungen mit ungefähr 10'000 Werken von ca. 700 Komponisten sind derlei Hinweise von besonderer Aussagekraft.

In einem Katalog sind unentwegt Entscheidungen zu treffen, im Blick auf bestimmte Komponisten, Sammlungen oder Werke. In einzelnen Fällen können die damit verbundenen Probleme wenigstens in den Kommentaren erläutert werden. Zwei fundamentale Entscheidungen haben sich jedoch sehr bald als zwingend erwiesen. In den Jahrzehnten vor Corelli existieren Normen nur vage, selbst in den Bezeichnungen; eine „sonata a due“ kann sich von einer „sonata a tre“ unterscheiden – oder auch nicht. Lokale, persönliche, regionale Kontexte können dabei entscheidend sein (oder eben auch nicht), was exemplarisch bisher nur äusserst selten, etwa im Falle Veracinis untersucht worden ist.²¹ Die Einfügung von Instrumentalstücken in Vokalsammlungen bereitet nicht selten grosse Probleme. Adriano Banchieri hat 1626 eine Kollektion mit Vokalwerken unter dem anspruchsvollen Titel *Il virtuoso ritrovo academico* veröffentlicht.²² Er hat, wie im Titel angekündigt, einige Instrumentalstücke eingefügt, und

20 [François] Couperin, *Les Goûts-réunis ov Nouveaux Concerts a l'usage de toutes les sortes d'instrumens de Musique augmenté d'une grande Sonate en Trio intitulée Le Parnasse [...]*, Paris: du Roy 1724; dazu David Tunley, *François Couperin and the Perfection of Music*, Aldershot 2004, *passim*.

21 Antonella D'Ovidio, „Patronage, Sacrality and Power at the Court of Vittoria della Rovere. Antonio Veracini's Op. 1 Trio Sonatas“, in: *Journal of the Royal Musical Association* 135 (2010), S. 281–314.

22 Adriano Banchieri, *Il virtvoso ritrovo academico del dissonante, Publicamente praticato con variati Concerti Musicali A 1.2.3.4.5 Voci ò Strumenti, nel Academia de Filomusi. Op. 49*, Venedig: Magni 1626.

die Stimmbücher verraten, dass es sich eindeutig um Kompositionen für zwei Violinen und Generalbass handelt; die im Titel angedeutete Stimmenvielfalt gilt also für die Instrumentalmusik nicht. Die Stücke heißen einfach „Sonata“ und sind gezählt, also: „1 – 2 – 3“. Dazu kommen jedoch ausladende Titel: „Riprese e scherzi con dui Violini sopra la Romanesca“ (Sonata Prima), „Riprese e scherzi con dui Violini sopra la Nizzarda“ (Sonata Seconda) und „Riprese e scherzi con dui Violini sopra la Ducale“ (Sonata Terza), aber alle Stücke stehen im gleichen Modus (1. Modus transpositus). Es gibt demnach eine klare Hierarchie von Besetzung, Gattungsname, Zählung und Werktitel, ja sogar Tonart. Im Index jedoch werden die Stücke einfach zusammengefasst als „Canzone a quatro suoni“, alle in den Titeln sich andeutenden, sorgsam Überlegungen zur Klassifizierung sind damit entwertet. Genau diese Indifferenz – und Banchieris Verfahren legt eine Absicht nahe – ist typisch für die Jahrzehnte vor Corelli. Der Franziskaner Giulio Belli publizierte 1613 *Concerti ecclesiastici* mit zwei angehängten Stücken für zwei Oberstimmen und Bass, und diese Werke heißen, wie bei Banchieri, *Canzone* – es fehlen dort aber alle weiteren Differenzierungsversuche.²³

Die Vielfalt der Bezeichnungen reicht von *Canzona* bis hin zu ausformulierten Bezeichnungen nach der Art Banchieris oder Besonderheiten wie Giuseppe Valentinis *Bizzarie*, die kurz nach 1700 (offenbar als Anspielungen auf die Möglichkeiten der Einbildungskraft) veröffentlicht wurden, oder *La fuitte*, einem Werk für zwei Violinen bzw. Flöten und Generalbass, mit dem Nicolas Derosiers 1689 die Flucht von König James II. von London nach Frankreich zum Gegenstand einer Art instrumentaler Suite machen wollte. Um der Vielfalt Herr zu werden, wurde als Besetzungsnorm auch vor Corelli die Kombination von zwei Oberstimmen und Generalbass gewählt; oft anzutreffende Alternativen (etwa hohe und tiefe Stimme) wurden nicht berücksichtigt.²⁴ Zudem existiert eine Reihe von ‚sekundären‘ Quellen, also etwa Bearbeitungen Lullyscher Werke für Triobesetzungen, die ebenfalls nicht berücksichtigt wurden, weil sie zwar Rückschlüsse auf die Beliebtheit der Besetzung (und ihre kommerziellen Aspekte) zulassen, nicht jedoch auf intentionale Interessen im Blick auf die Gattung selbst.²⁵

23 Giulio Belli, *Concerti ecclesiastici a due e a tre voci*, Venedig: Magni 1613.

24 Vgl. hier auch den Katalog von Ingo Gronefeld, *Flauto traverso und Flauto dolce in den Triosonaten des 18. Jahrhunderts. Ein thematisches Verzeichnis*, 3 Bde, Tutzing 2007–2009.

25 Vgl. hier etwa: *Les Trio Des Opera De Monsieur De Lully. Mis en ordre pour les concerts. Propres chanter, & à jouer sur la Flute, le Violon, & autres Instruments*, [Bd. 1], Amsterdam: Blaeu 1690.

Doch auch unter der abstrahierten Norm (zwei Oberstimmen, Generalbass) lassen sich schwierige Konfliktfälle ausmachen. So brachte Philipp Heinrich Erlebach 1693 Sonaten für Violine, Viola da gamba und Basso continuo heraus – mit dem bemerkenswerten Zusatz: „che si possono praticar anche a due Violini“. Gerade diese Festlegung – zwei Oberstimmen und Generalbass – erlaubt aber zumindest vordergründig eine klare Grenzziehung am Ende, wenn etwa Bässe nicht mehr beziffert sind oder sich eindeutig als Violoncellostimmen erweisen. Gleichwohl existiert auch dort eine bemerkenswerte Reihe von Konfliktfällen, wenn etwa auf dem Titel eindeutig die Besetzung für zwei Violinen und Violoncello vermerkt, die Cellostimme aber trotzdem beziffert ist, oder, wie im Falle von Cambini, selbst die individuellen Praktiken kaum eine Ordnung erkennen lassen. Restlos unklare Zweifelsfälle, wie Mozarts Kirchensonaten, konnten dabei, da nur handschriftlich überliefert, unberücksichtigt bleiben.²⁶ Im späten 18. Jahrhundert lässt sich allerdings die Grenze zum Streichtrio besonders deutlich ziehen, da – spätestens mit Mozarts Es-Dur-Divertimento KV 563 – die gestaffelte Besetzung für Violine, Viola und Violoncello zur Norm geworden ist.²⁷

Der *Catalogue raisonné* hat, wie nicht anders zu erwarten, in der Sicherung einer gattungsgeschichtlichen Materialgrundlage erhebliche Verwirrung gestiftet. Dennoch ist im Laufe der mehrjährigen Arbeiten deutlich geworden, wie sehr gattungsgeschichtliches Denken das kompositorische Handeln bestimmt hat, in Zeiten multipler Normen ebenso wie in Zeiten klarer normativer Vorgaben. Beide Aspekte sind im Bereich dessen, was heute ‚Triosonate‘ heisst, in unendlichen Staffellungen anzutreffen. Ein Katalog ist keine gattungsgeschichtliche Untersuchung, er sollte solche aber anstossen und erleichtern. Denn ungeachtet mancher paradigmatischer Verschiebungen innerhalb der Wissenschaft der letzten drei Jahrzehnte (und mancher Anfeindungen) bleibt die Gattungsgeschichte ein zentrales historiographisches Modell, Musikgeschichte besser verstehen zu lernen – auch in einem auf den ersten Blick so einfachen, im Detail dann aber unendlich verschlungenen Fall wie der Triosonate.

26 Vgl. zum Kontext der Tradition aber Klaus Aringer, „...meistens nur um eine Übung in der Radierkunst zu machen?“ – zu Leopold Mozarts Triosonaten op. 1“, in: *Mozart-Studien* 18 (2009), S. 199–209.

27 Dazu Hubert Unverricht, *Geschichte des Streichtrios*, Tutzing 1969 (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 2), und, gegenläufig, Laurenz Lütteken, Art. „Streichtrio“, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 8, Sp. 2009–2017.