

## Das Klavierbüchlein der Prinzessin Amalia von Braunschweig-Lüneburg

von Ulrich Leisinger

In der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien findet sich unter der Signatur SM 19455 das Klavierbüchlein der Prinzessin Amalia von Braunschweig-Lüneburg. Der alte Band mit dem Titel *Liure de son altesse / Serenissime Madame / La princesse amalie / de Brunswic et Lunebourg* hat bei der Katalogisierung die Aufmerksamkeit des zuständigen Bibliothekars nicht zu erregen vermocht. Denn obwohl einige Stücke mit Namen versehen sind<sup>1</sup> und andere Kompositionen anhand der Titel ohne Mühe als Transkriptionen nach Opern von Jean-Baptiste Lully hätten erkannt werden können, wurde das Klavierbuch unter den Anonyma abgelegt. Es fehlt daher in der Bibliographie zu Bruce Gustafsons dreibändiger Studie zu den Quellen der französischen Klaviermusik im 17. Jahrhundert<sup>2</sup> ebenso wie in den einschlägigen Werkverzeichnissen. Der Band, der bei einer systematischen Durchsicht der Anonyma der Österreichischen Nationalbibliothek ans Licht kam<sup>3</sup>, bietet zunächst keinen Aufschluß über seine Überlieferungsgeschichte; die Beschränkung auf einen einzigen Vornamen auf dem Titelblatt des Klavierbüchleins erschwert die Identifizierung der Namensträgerin im weitverzweigten Welfenhaus, so daß wir uns zuerst dem Repertoire des Bandes zuwenden müssen, ehe an eine Einordnung in den historischen Kontext gedacht werden kann.

Von den 96 Blättern des querformatigen Bandes, von denen zwei keine Folierung erhalten haben, ist nur ein kleiner Teil beschrieben, wie der folgenden Tabelle 1 entnommen werden kann.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Wir finden hier beispielsweise eine „courante de mr richar“ oder „rigodons de mr fauier“.

<sup>2</sup> Bruce Gustafson, *French Harpsichord Music of the 17th Century. A Thematic Catalogue of the Sources with Commentary*, 3 Bde., Ann Arbor/Mich. 1977–1979.

<sup>3</sup> Im Rahmen von Quellenstudien zur Heidelberger Dissertation des Autors *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils (bis ca. 1785)*, Laaber 1994 (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft Bd. 23).

<sup>4</sup> Format 19 x 24,5 cm; ohne Wz. S. 1 Titel, S. 2 leer, S. 3 Schmuckblatt, S. 4 leer. Zwischen fol. 92 und 93 wurden in alter Zeit drei Blätter entfernt.

Nr.	fol.	Titel	Tonart	Komponist	Schreiber
1*	2r-v	<i>prelude en de la ré sol</i>	<i>d</i>		I
2*	3r-5v	<i>folies despagne</i> (Thema mit 6 Couplets, [vgl. Nr. 3, 7 und 34])	<i>d</i>		I
3*	6r-7r	[ <i>folies despagne</i> ] (3 Couplets, [vgl. Nr. 2, 7 und 34])	<i>d</i>		II
4	7v-8r	<i>air damadis ...</i>	<i>d</i>	Lully, LWV 63/36 (Ballard 1684)	I
5	8v	<i>menuet de lopera de roland</i>	<i>C</i>	Lully, LWV 65/63 (Ballard 1685)	I
6	9r	<i>Cherchons la paix</i> [= Phaeton]	<i>C</i>	Lully, LWV 61/3 (Ballard 1683)	I
7*	9r	[ <i>folies despagne</i> , vgl. Nr. 2, 3 und 34]	<i>d</i>		II
8	9v-10r	<i>les songes agreables d'athis</i>	<i>g</i>	Lully, LWV 53/58 (Ballard 1689)	II
9	10r	<i>menuet d'armide</i>	<i>C</i>	Lully, LWV 71/14 (Ballard 1686)	I
10	11r	<i>jeunes zephirs ...</i>	<i>G</i>	Chambonnières, Brunold/Tessier Nr. 59	II
11	11v- 13r	<i>Chaconne de galatée</i>	<i>C</i>	Lully, LWV 73/32 (Ballard 1686)	Amalia + I
12	13v- 14r	<i>menuet d'achile</i>	<i>C</i>	Colasse, vgl. LWV 74 (Ballard 1687)	I + Amalia
13*	14v	<i>prelude</i>	<i>C</i>		II
14*	15r	<i>courantte de m<sup>r</sup> richar</i>	<i>C</i>	Richard	II
15*	15v	<i>menuet</i>	<i>C</i>		II
16*	16r	<i>bouree</i>	<i>C</i>		II
17*	16v	<i>prelude</i>	<i>a</i>		II
18*	17r	<i>le prince gorge</i> [= Nr. 8]	<i>a</i>		II
19*	17v	<i>passepiet</i>	<i>a</i>		II

Nr.	fol.	Titel	Tonart	Komponist	Schreiber
20*	18r	<i>courannde de Madame la daufine</i>	<i>d</i>	Amalia?	II
21*	18v– 19r	<i>prelude</i>	<i>d</i>		II
22	19v– 20r	<i>Air dela mariée de Roland</i>	<i>G</i>	Lully?, LWV deest	II
23	20v– 21r	<i>loure dachille</i> [vgl. Nr. 24]	<i>C</i>	Colasse, vgl. LWV 74 (Ballard 1687)	II
24	21v– 22r	<i>la loure de lopera achille</i> [vgl. Nr. 23]	<i>B</i>	Colasse, vgl. LWV 74 (Ballard 1687)	II
25*	22v– 23v	<i>chaconne</i>	<i>G</i>		II
26*	24v– 25r	<i>menuet De l'opera D'Hanouer</i>	<i>a</i>		III
27*	25v– 26r	<i>Sarabande Du mesme</i> („Celarmi il conforto“)	<i>a</i>		III
28*	82v	<i>piece de clavuesin de Madame la princesse</i>	<i>C</i>	Amalia?	II
29	83r– 83v	<i>Courante ...</i>	<i>C</i>	Chambonnières, Brunold/Tessier Nr. 8	II
30*	84r	<i>menuet [= Nr. 15] mit second couplet</i>	<i>C</i>		II
31*	84v	<i>menuet</i>	<i>G</i>		II
32	85r– 85v	<i>rondeau darmide</i>	<i>C</i>	Lully, LWV 71/26 (Ballard 1686)	II
33*	86r	<i>menuet</i>	<i>G</i>		II
34*	86v– 87v	<i>folies despagnes</i> [vgl. Nr. 2, 3 und 7]	<i>d</i>		II
35*	88r	<i>rigodons de m<sup>r</sup> fauier</i>	<i>d</i>	Favier	II
36*	88v	<i>menuet</i>	<i>d</i>		II
37*	89r	<i>menuet de poitout</i>	<i>a</i>		II
38*	89v	<i>le prince gorge</i> [= Nr. 18]	<i>a</i>		II
39*	90r	<i>menuet</i>	<i>a</i>		II
40*	90v	[einstimmiger Tanzsatz]	<i>F</i>		IV

Nr.	fol.	Titel	Tonart	Komponist	Schreiber
1'*	1'r	<i>La Guere</i>	a		Amalia ?
2'*	1'v	<i>Tabulaturübungen</i>			
3'*	2'r	<i>Courante de madame la Dophine</i> [einstimmig]	g	Amalia?	Amalia
4'	2'v	<i>aire delentrer des basques du temple de la paix ...</i> [einstimmig]	C	Lully, LWV 69/24 (Ballard 1685)	V

\* = Unikum, Zählungen der Form 1' beziehen sich auf Stücke am Ende des Buchs

Das Buch erweist sich als planvoll angelegt, denn die Seiten wurden nicht fortlaufend, sondern mit zum Teil beträchtlichen Lücken zwischen zwei Kompositionen beschrieben, so daß – wenigstens in der ursprünglichen Konzeption – gleichartige Stücke zu Gruppen zusammengefaßt sind. Zugleich war der Band ein echter Gebrauchsgegenstand: Er wurde zwischenzeitlich auf den Kopf gestellt, damit von der letzten Seite her erneut mit Eintragungen begonnen werden konnte. Die Vielzahl an Schreiberhänden, die im Band nachweisbar sind, läßt erkennen, daß der Band während eines längeren Zeitraums benutzt worden ist. Dennoch können unschwer zwei Hauptschreiber unterschieden werden, die allem Anschein nach mit einem gewissen zeitlichen Abstand gewirkt haben. Die Eintragungen des zweiten Hauptschreibers zielen nämlich darauf ab, Lücken, die sich durch die weitverstreuten Eintragungen des ersten Hauptschreibers und seiner Nebenschreiber ergeben haben, zu füllen. Hierzu werden auch Reststücke bereits beschriebener Seiten genutzt, so daß die ersten 26 Blätter des Bandes heute ein fast durchgehend beschriebenes, aber keineswegs einheitliches Korpus darstellen. Nach einer großen Lücke setzt auf der Rückseite von fol. 82 eine neue Gruppe von Stücken ein, die nun einheitlich von der Hand des Hauptschreibers II stammen. Die letzten Seiten – oder vielmehr die ersten Seiten des auf den Kopf gestellten Bandes – sollen nachher noch gesondert betrachtet werden.

Die Kompositionen, die der erste Hauptschreiber aufgezeichnet hat, von dem im übrigen auch das Titelblatt stammt, sind mit einer einzigen Ausnahme französischen Opern, an denen durchweg Lully als Komponist beteiligt war, entnommen. Zwar sind die meisten dieser Stücke auch andernorts als Klaviertranskriptionen überliefert<sup>5</sup>; ein Vergleich der Fassungen belegt jedoch, daß die hier vorliegenden Übertragungen von den bislang bekannten nicht unmittelbar abhängig sind. Die Wahl der Titel, die den Namen der Opern stets in verkürzter Form nennen, läßt darauf schließen, daß die Übertragungen nicht aus Handschriften mit Klaviermusik kopiert sind, sondern ad hoc aus den ge-

<sup>5</sup> Siehe etwa Herbert Schneider, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully*, Tutzing 1981 (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft Bd. 14).

druckten Partituren der Zeit vorgenommen wurden, die auf jedem Druckbogen entsprechende Titel aufweisen<sup>6</sup>. Die Arrangements sind schlicht, aber durchaus klaviergerecht, wie der Beginn des Menuetts LWV 71/14 aus der Oper *Armide* zeigt:

Notenbeispiel 1a: Lully, *Menuet* aus *Armide*, LWV 71/14 – Originaldruck

Notenbeispiel 1b: Lully, *Menuet* aus *Armide*, LWV 71/14 – Version aus: SM 19455, fol. 10r

Der dreistimmige Bläusersatz des Originals hätte aus heutiger Sicht problemlos tongetreu auf das Klavier übertragen werden können: Die beiden Oboenstimmen verlaufen homophon, weitgehend sogar parallel in Terzen. Terzgänge kommen in Klavierübertragungen der Zeit jedoch nur ausnahmsweise vor, da sie als schwer galten.<sup>7</sup> Der Bearbeiter entschied sich daher für eine typische Klavierfaktur, indem die erste Oboenstimme der rechten Hand des Klaviers zugewiesen wird, die Fagottstimme in die linke Hand gelegt und unselbständige Mittelstimmen zur harmonischen Auffüllung hinzugefügt werden. Charakteristisch für den Klaviersatz des Arrangeurs, der wahrscheinlich mit dem Haupt-schreiber I identisch ist, sind die Dreiklänge am Beginn jeder Phrase. Alle Lully-Opern, denen Sätze entnommen sind, wurden in den Jahren 1683 bis 1687 erstmals bei Christophe Ballard in Paris gedruckt. Die Annahme, daß wir in diesen Ausgaben und nicht in späteren Nachdrucken die Vorlage der Transkriptionen vermuten dürfen, wird durch die Beobachtung unterstützt, daß auf dem ungezählten Blatt nach der Titelseite ein Kupferstich zum Schmuck aufgeklebt ist, der aus einem – bislang nicht identifizierten – Druck Ballards ausgeschnitten wurde und unter einem beflügelten springenden Pferd noch den Verlegernamen aufweist. Die Wahl gerade dieses Titelpuffers ist gewiß symbolisch zu verstehen, war das springende Roß doch Wappentier der Calenberger Linie der Welfen. Daß es sich hierbei letztlich um eine Darstellung von Pegasus und nicht um ein Niedersachsenroß handelte, wird niemanden gestört haben.

Aus pädagogischer Sicht verdient das *d*-Moll-Prelude mit den daran anschließenden sechs Variationen über *Les Folies d'Espagne*, das den Operntranskriptionen voransteht,

<sup>6</sup> Eingesehen wurden Exemplare im Besitz der Leipziger Städtischen Bibliotheken, Musikbibliothek.

<sup>7</sup> Vgl. die Alternativfassungen einer Terzenpassage in der Klavierübertragung der Ouvertüre zu Marin Marais' *Alcide*, aus dem sogenannten *Andreas-Bach-Buch* mit den Beschriften „difficil“ und „Facille“. Siehe Robert Hill, *Keyboard Music from the Andreas Bach Book and the Möller Manuscript*, Cambridge/Mass. 1991 (= Harvard Publications in Music Bd. 16), S. 119.

besondere Beachtung. Als Variationenfolge, die eine Vielzahl an Spieltechniken systematisch entwickelt, waren sie als Eröffnungsstück eines für den Unterricht bestimmten Büchleins besonders geeignet.

In engem Zusammenhang mit dieser ältesten Schicht dürften die am Ende des Bandes eingetragenen Stücke stehen. Eine Seite enthält Übungen in Tabulaturschrift und ein zweitaktiges Fragment. Ein anderes Stück ist mit *Courante de madame la Dophine* (g-Moll) überschrieben, wobei die Bezeichnung „Dauphine“ auch im zweiten Anlauf orthographisch mißlungen ist. Von der Hand des Hauptschreibers I stammt nur die Bezeichnung „Courante“ in der linken oberen Ecke. Die unbeholfenen Schriftzüge der Notenhandschrift lassen in dem einstimmig notierten Stück eine Aufzeichnung, vielleicht sogar einen Kompositionsversuch der jungen Prinzessin vermuten, die sich fast krampfhaft bemühte, die Schriftformen ihres Lehrers, einschließlich des bei jenem schwungvoll wirkenden Schlußzeichens, nachzuahmen. In der unmittelbar darunter stehenden Tanzweise im Viervierteltakt ist möglicherweise am Ende der ersten Zeile die korrigierende Hand des Lehrers zu entdecken. In deutlich entwickelterer Form läßt sich die Handschrift der Prinzessin mit der *Chaconne* aus der Oper *Acis et Galatée* von Lully auch an anderer Stelle des Bandes nachweisen. Die Komposition erscheint hier in C-Dur und nicht wie üblich in D-Dur; da sich jedoch keine Transpositionsfehler erkennen lassen, dürfen wir annehmen, daß hier keine eigene Übertragung der Prinzessin, sondern nur eine Abschrift einer von ihrem Klavierlehrer gelieferten Transkription vorliegt. Am *Menuet* aus der Oper *Achille* ist sogar eine Arbeitsteilung zu beobachten: Vom Lehrer stammt der Hauptteil des Satzes, von der Schülerin die Reprise. Der umgekehrte Fall ist in der voranstehenden *Chaconne* aus Lullys *Galatée* zu beobachten: Hier stammt die letzte Seite von der Hand des Lehrers. Die Übereinstimmung der Schriftformen ist frappant; die beiden Handschriften unterscheiden sich nur in ihrem Schwung und in der Form der nach unten kaudierten halben Noten, die beim Lehrer des öfteren oben offen bleiben, bei der Schülerin peinlich genau geschlossen werden. Es ist bemerkenswert, daß der Unterricht das Kopieren von Stücken und möglicherweise die Komposition eigener Werke einschloß. Offenbar wurde hier kein Unterschied zwischen der Ausbildung einer Prinzessin und der eines professionellen Musikers gemacht.

Rätsel wirft in diesem Zusammenhang die mit *La Guere* überschriebene Komposition auf, die am Beginn des auf den Kopf gestellten Buches eingetragen ist und schon am Ende der ersten Seite wieder abbricht. Die simple Komposition hat nichts Kriegerisches an sich, so daß ein programmatischer Bezug unwahrscheinlich ist. Vielleicht handelt es sich hier um eine anderweitig bislang nicht nachweisbare Komposition der Elisabeth Jacquet de la Guerre, die der jungen Prinzessin als komponierendes Vorbild gedient haben mag.

Der zweite Hauptschreiber des Bandes hat offenbar eine ganz andere Rolle gespielt. Die Schriftzüge verweisen wieder auf einen professionellen Musiker. Die hier gewählten Stücke sind technisch anspruchsvoller als die ältesten Kompositionen des Bandes, wie das folgende Beispiel belegt.

Notenbeispiel 2a: Lully, *Les songs agréables* aus *Atys*, LWV 53/58 – Originaldruck

Notenbeispiel 2b: Lully, *Les songs agréables* aus *Atys*, LWV 53/58 – Version aus: SM 19455, fol. 9v–10r

Das Stück *Les songs agréables* aus der Oper *Atys* ist für diese Schicht in mehr als einer Hinsicht repräsentativ. Die Unterschiede zwischen der Orchesterfassung und der Klavierversion sind bedeutend größer als bei den Transkriptionen des Hauptschreibers I, so daß der Unterschied zwischen eigenständigen Klavierstücken und Arrangements nahezu aufgehoben wird. Den mit Autorennamen versehenen Werken steht eine fast gleichstarke zweite Gruppe von anonym belassenen Kompositionen gegenüber. Da bislang keine Konkordanzen ermittelt werden konnten<sup>8</sup>, drängt sich der Verdacht auf, daß es sich hierbei um Neukompositionen handelt. Auch aus anderen Gründen wird man den Hauptschreiber II eher als einen weiteren Klavierlehrer denn als einen Nachbesitzer des Bandes ansehen müssen. Die anspruchsvolleren Klavierstücke würden dann eine neue, höhere Stufe des Unterrichts darstellen. Hierfür sprechen am deutlichsten die bereits erwähnten Variationen über *la folia*, die ursprünglich nur das Thema und sechs Couplets umfaßten. Diese Variationenfolge wird vom Hauptschreiber II um drei Variationen erweitert, deren Ansprüche über das bislang zu Beobachtende hinausgehen. Fügt sich die siebte Variation noch ohne Bruch an die bekannten Modelle an, so wechseln die

<sup>8</sup> Dies gilt insbesondere für die Gruppe von *Préludes*, die ohne Takteinteilung notiert sind. Ein Vergleich mit den von Colin Tilney gesammelten Kompositionen (*The Art of the Unmeasured Prelude for Harpsichord. France 1660–1720*, 3 Bde., London etc. 1991) ergab keine Konkordanzen.

Figurationen in der achten Variation taktweise zwischen rechter und linker Hand. In der neunten Variation wird dann die bewegtere Stimme durchweg in die linke Hand gelegt. Der Schreiber scheute auch nicht davor zurück, in die von seinem Vorgänger niedergeschriebene Fassung des Themas einzugreifen. Durch Rasuren und Überschreibungen hat er nachträglich die Begleitung des Themas an die in Variation 7 gewählte Form angepaßt und auf einer freien Seite das Thema erneut in einer reicher verzierten Fassung notiert. An späterer Stelle erscheint noch einmal die *Folia* in einer Version bestehend aus Thema und zwei Variationen, die offenbar die ursprünglichen Couplets 2 und 5 ersetzen sollen. Dem Schriftbefund nach erscheint es auch denkbar, daß der Hauptschreiber II einen beträchtlichen Teil der Verzierungen in den älteren Stücken nachgetragen hat.

Auch unter den von Hauptschreiber II notierten Stücken befinden sich möglicherweise Kompositionen der Prinzessin Amalia. Wenn die Bezeichnung *piece de clausin de Madame la princesse* auf den Autor und nicht den Adressaten der jeweiligen Kompositionen abzielt, so wird deutlich, daß sie nun mit dem französischen Stil vollständig vertraut war und auch größere Formen professionell beherrschte. Die *courante de Madame la daufine* (d-Moll) zeigt hingegen gewisse Schwächen, da sie nach einem vielversprechenden dreistimmigen Beginn bald in einen etwas dünn wirkenden zweistimmigen Satz übergeht.

Für die spätere Schicht des Bandes ist das Wiederholen und Erweitern charakteristisch. Mehrfach finden sich Stücke an anderer Stelle des Bandes in nur geringfügig abweichenden Fassungen. Dies gilt etwa für das als *Le Prince Gorge* bezeichnete anonyme Klavierstück in a-Moll, das zweimal erscheint.

Das Repertoire des Klavierbüchleins liefert damit bereits genügend Hinweise, die zu einer Identifizierung der Besitzerin führen. Die ältere Schicht besteht überwiegend aus Transkriptionen, deren Vorlagen zwischen 1683 und 1687 in Paris gedruckt wurden. Die Prinzessin war damals noch ausgesprochen jung, wie aus der zugehörigen Probe ihrer Handschrift abgeleitet werden kann, so daß wir davon ausgehen dürfen, daß sie nicht vor 1660, wahrscheinlich sogar erst um oder nach 1670 geboren ist. In dieser Altersgeneration gibt es nur eine einzige Angehörige des Welfenhauses mit dem Vornamen Amalia, die am 13. April 1673 geborene Wilhelmine Amalia, Tochter des Herzogs Johann Friedrich von Calenberg und der Benedikta Henriette von der Pfalz. Johann Friedrich war 1651 zum Katholizismus konvertiert und regierte von 1665 bis 1679 in Hannover; nach seinem Tode fiel die Herrschaft an seinen jüngsten Bruder Ernst August, der 1692 zum Kurfürsten avancierte. Unter Ernst August entwickelte sich Hannover bekanntlich zu einem Zentrum der französischen Kultur in Deutschland. Durch die enge Bindung an Paris wäre es prinzipiell verständlich, daß am Hannoveraner Hofe Partituren von Lullys Opern unmittelbar nach ihrem Erscheinen zur Verfügung standen; dennoch kamen die wenigsten der vom Bearbeiter herangezogenen Opern im 17. Jahrhundert in Hannover, Braunschweig oder Celle zur Aufführung. Wahrscheinlicher erscheint es, daß der Band in Paris selbst entstanden ist: Benedikta Henriette von der Pfalz, die mit dem französischen Königshof verschwägert war, übersiedelte nach dem Tode ihres Mannes mit ihren Kindern nach Paris und kehrte erst 1693 nach Deutschland zurück. Für eine

Pariser Entstehung sprechen schließlich auch die Notationsgewohnheiten des Hauptschreibers I und das von ihm aufgezeichnete Repertoire. Hieraus würde sich erklären, warum es hier kaum Überlappungen mit nachweislich in Deutschland entstandenen Klavieranthologien jener Zeit gibt. Die jüngere Schicht des Klavierbüchleins ist hingegen auf die Zeit nach 1689, in welchem die Hannoveraner Oper eröffnet wurde,<sup>9</sup> aufgrund der Lebensumstände der Prinzessin wahrscheinlich sogar nach 1693 zu datieren. Der Prinz George, der hier namentlich erwähnt wird, wäre dann wohl niemand anderes als der 1683 geborene Prinz Georg August, der 1714 als Georg II. den englischen Thron besteigen sollte. Für eine Entstehung in Deutschland spricht nicht zuletzt, daß die mit Namen versehenen Stücke dieser Quellenschicht zu den beliebtesten Klavierwerken ihrer Zeit gehören: *Les songes agréables* nach Lully oder *Les jeunes zephirs de monsieur de chambonnière* blieben in ihrer Wirkung nicht auf Frankreich beschränkt, sondern kommen in vielen der größeren Sammlungen französischer Clavecinmusik vor.

Das Klavierbüchlein der Prinzessin Amalia (oder zumindest sein in Deutschland entstandener Teil) bildet damit ein gewichtiges Gegenstück zu jenem 1687 datierten Klavierbuch aus dem Besitz des Herzogs Ernst August, das Theodor Abbtmeyer 1931 in seiner Dissertation zur Musik am Hofe in Hannover vor 1689 kurz beschrieben hat<sup>10</sup>. Dort finden sich – ähnlich wie in der jüngeren Schicht unserer Handschrift – unter anderem Stücke von Nicolas-Antoine Lebègue, Jacques Champion de Chambonnières und Jean-Henry d'Anglebert. Das Klavierbüchlein der Prinzessin Amalia erlaubt möglicherweise tiefere Einblicke in das dortige Musikleben als das viel konventionellere Klavierbuch des Herzogs Ernst August. Denn hier können wir Aufschluß erhalten, wie der französische Stil an einem deutschen Hof adaptiert wurde, wie er in den Klavier- und Kompositionsunterricht einfloß. Die musikalische Bedeutung des Bandes darf gleichfalls nicht unterschätzt werden. Die Handschrift erweist sich als bemerkenswert selbständig; Überlappungen mit anderen Quellen kommen, wie vorhin schon angedeutet, kaum vor – von den wenigen Favoritstücken der jüngeren Quellenschicht einmal abgesehen.

Die Namen der beiden Klavierlehrer, die mit der Anlage des Bandes verbunden sind, bleiben vorerst im Dunkeln. Trotz ihres hohen Ranges wissen wir auch über die musikalische Ausbildung der Besitzerin nicht viel mehr als das, was wir dem Band selbst entnehmen können. Die erreichbaren biographischen Nachrichten über die Prinzessin beschränken sich weitgehend auf das Faktum ihrer späteren Heirat mit Joseph von Habsburg.<sup>11</sup> Damit löst sich immerhin das Rätsel der Provenienz des Bandes: Prinzessin

<sup>9</sup> Von einem Nebenschreiber, wahrscheinlich einem professionellen italienischen Kopisten, wurden zwei Arien aus einer nichtidentifizierten Oper, die in Hannover auf italienisch gegeben wurde, eingetragen.

<sup>10</sup> Thomas Abbtmeyer, *Zur Geschichte der Musik am Hofe in Hannover vor Agostino Steffani. Ein Bild künstlerischer Kultur im 17. Jahrhundert*, Hannover 1931, S. 30–31.

<sup>11</sup> Eine Würdigung versucht erstmals Gerda Mraz, „Die Kaiserinnen aus dem Welfenhaus und ihr Einfluß auf das geistig-kulturelle Leben in Wien“, in: *Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kunst, Kultur und Musik im Spätbarock*, hrsg. v. A. Edler und F. W. Riedel, Laaber 1996 (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover Bd. 7), S. 75–92. Die dort genannte Arbeit von Hildegard Leitgeb, *Kaiserin Amalie*

Amalia hat das Klavierbuch als persönliches Erinnerungsstück bei ihrer Eheschließung mitgenommen. Es gehörte danach zur Musiksammlung des Kaiserlichen Hofes in Wien, aus der dann nahtlos die heutige Österreichische Nationalbibliothek hervorging. Die Geschichte des Klavierbüchleins der Prinzessin Amalia von Braunschweig-Lüneburg, aber auch ihre mutmaßliche Karriere als Komponistin endet somit wohl mit ihrer prunkvollen Hochzeit im Jahre 1699.

*Wilhelmine, geb. Prinzessin von Braunschweig-Lüneburg-Hannover (1673–1742), Gemahlin Kaiser Josephs I. Eine biographische Studie, Phil. Diss. Wien 1984, konnte nicht eingesehen werden.*