

Einführung

Mit dieser Ausgabe wird eines der interessantesten Werke für Viola da Gamba und Cembalo und ein Höhepunkt des spätbarocken Repertoires zum ersten Mal veröffentlicht.

Johann Gottlieb Graun, Konzertmeister des Hoforchesters von Friedrich dem Großen in Berlin, war einer der bedeutendsten Komponisten des 18. Jahrhunderts für Viola da Gamba. Wie viele der Komponisten am Berliner Hof stammte Graun aus Sachsen. Er besuchte die Kreuzschule in Dresden und studierte bei dem Dresdener Konzertmeister Pisendel Violine. Das Dresdener Orchester war in den ersten Dekaden des Jahrhunderts eines der besten in Europa und unter Pisendels Leitung für seine Disziplin und seine einheitliche Bogenführung bekannt. Graun brachte diese Arbeitsweise nach Berlin, was man vielleicht an den ungewöhnlich präzisen Dynamikangaben erkennt, die wir in seiner und der Musik seiner Kollegen finden. Früh in seiner Laufbahn entwickelte Graun einen feurigen und virtuosen Kompositionsstil für Violine, den er später in der Musik, die er für Friedrichs Gambenspieler, Ludwig Christian Hesse, schrieb, fortführte. 1766 sagt J. A. Hiller über Hesse „Die Fertigkeit, Nettigkeit und das Feuer in der Ausführung, welches unser Herr Hesse in so hohem Grade besitzt, machen ihn, zu unseren Zeiten, unstreitig zu dem größten Gambisten in Europa.“¹

Graun schrieb mindestens 24 Werke, in denen die Viola da Gamba eine – oft solistische – Rolle spielt. Es handelt sich um Solokonzerte, Gruppenkonzerte, Solo- und Ensemblesonaten und Kantaten.

Dieses Stück ist von ähnlicher Art wie die drei Sonaten für Gambe und obligates Cembalo von J. S. Bach oder es hat zumindest seinen Ursprung in dieser Form. Sonaten dieses Typs wurden ursprünglich aus Trios italienischer Art für zwei Melodieinstrumente (oftmals Violinen oder Flöten) und Bass umgeschrieben, und viele solcher Sonaten von Bach, Graun und anderen gibt es auch noch in dieser Form.² Von diesem Stück hat man allerdings keine solche Triovariante gefunden, und es ist auch in der Tat schwer vorstellbar, dass sie jemals existierte. Hier hatte Graun offensichtlich die besonderen Eigenschaften von Gambe und Cembalo im Kopf, denn die Schreibweise ist für beide Instrumente sehr spezifisch. Obwohl das Stück die Form einer Sonate hat, hat Graun in diesem Fall für die Soloinstrumente geschrieben, wie er es auch bei seinen Konzerten tat.

Im traditionellen Modell der Triosonate benutzen die beiden Melodieinstrumente (oder das eine Melodieinstrument und die rechte Hand des Cembalos) das gleiche melodische Material, wodurch Anfänge nachgeahmt und kontrapunktisch verarbeitet werden können. Im ersten Satz hält Graun sich weitgehend an dieses Modell, gibt aber dem Cembalo immer eine etwas unterschiedliche, synkopierte Version des von der Gambe eingeführten Themas, wahrscheinlich, um ein interessanteres Zusammenspiel beider Hände des Tasteninstrumentes zu erreichen. In diesem Satz gibt es auch spezifische Nebenthemen für jedes Instrument: die an Marais erinnernde Passage von Vorhalten für die Gambe in den Takten 30-34, und die gebrochenen Terzen für das Cembalo in den Takten 41 und 90. Graun verlässt dieses Modell im zweiten Satz, in dem jedes Instrument seine eigene Charakteristik und seine spezifischen Themen hat. Die starke Gegensätzlichkeit der beiden Themen wird durch Grauns Gebrauch des Wortes „cantabile“ für das zweite (Gamben-) Thema noch unterstrichen. Man könnte diesen Satz mit seinen zwei Themen als ein frühes Beispiel der klassischen Sonatenform betrachten, wenn nicht die für die Sonatenform wesentliche Modulation zur Dominante für das zweite Thema fehlte: Das Gambenthema bleibt in der Grundtonart C-Dur. Im letzten Satz verwendet Graun die traditionelle imitierende Themenstruktur, aber der zweitstimmige kontrapunktische Anfang der Gambenstimme zeigt seine spezifische Kenntnis des Instruments. Das Gleiche kann über die langen Solopassagen für beide Instrumente gesagt werden.

Wie in vielen Sonaten von Komponisten der Berliner Schule ist der langsame Satz der erste von drei Sätzen. Dieses System könnte von G. B. Somis erfunden sein³ und wurde auch von Tartini verwendet, von dem man annimmt, dass er ein Lehrer Grauns war. Es betont den langsamen Satz, der damit nicht mehr den Charakter eines Intermezzos oder (im Fall einer viersätzigen Sonate) eines Vorspiels zu einem kontrapunktischen *Allegro* hat. Die langsamen Berliner Eröffnungssätze sind gewichtige Stücke in Binärform, aber ohne wiederholte Teile.

Das Layout der Partitur der Originalquellen (siehe Abschnitt „Unsere Ausgabe“) legt nahe, dass die beiden Soloinstrumente durch einen Continuospieler oder eine ContinuoGruppe begleitet werden sollen. Das Continuo würde idealerweise von einem Akkordinstrument gespielt werden wie Theorbe, Orgel oder zweitem Cembalo, mit der möglichen Ergänzung durch ein Cello oder durch eine zweite Gambe. Das Berliner Hoforchester hatte mit Ernst Gottlieb Baron (1696-1760) einen Theorbespieler, der dort von 1737 bis zu seinem Tode tätig war, und es gibt mindestens zwei Berichte über Orgeln, die in Berliner Privathäusern zur Verfügung standen. Es ist jedoch

¹ Johann Adam Hiller, „Bey seiner königl. Hoheit dem Prinzen von Preußen sind als Musici in Diensten,“ *Wöchentliche Nachrichten* 11 (1766) 81.

² Beispiele: Bachs Sonate G-Dur, BWV 1027, oder Grauns Sonate in F, Wendt 107 (Edition Güntersberg G057).

³ Siehe z. B. Sonaten 1 und 2 in *Königliche Gambenduos*, Edition Güntersberg G033

auch möglich, das Werk mit den beiden Solo-Instrumenten allein auszuführen, so wie die obligaten Sonaten von Bach normalerweise gespielt werden.

Dieses Stück ist für fortgeschrittene Spieler geeignet, die wahrscheinlich mit der barocken Aufführungspraxis vertraut sind. Die folgenden Bemerkungen sind als respektvolle Vorschläge gemeint, die die Aufmerksamkeit des Spielers auf gewisse spezifische Punkte lenken sollen, die das Berliner Gambenrepertoire betreffen.

Parallele Terz- (und Sext-) Doppelgriffe. Diese kommen in Grauns Gambenstimmen häufig vor. Die gleiche Passage kann in einem Manuskript in Terzen und im anderen als einstimmige Linie geschrieben sein. Das ist auch in diesem Werk so. Der Gambist sollte mit Bedacht und Geschmack entscheiden, ob er immer alle Terz-doppelgriffe spielen möchte. Dieser Rat bezieht sich nicht auf die Eröffnungstakte des ersten Satzes, wo die Terzen und Sexten klar erkennbar einen integralen Bestandteil des Themas bilden.

Kadenz. Die Fermate in Takt 94 des ersten Satzes bietet einem oder beiden Solisten Gelegenheit zu einer Kadenz. Eines der Manuskripte eines Doppelkonzerts für Violine und Gambe von Graun enthält zwei Doppelkadenzen auf einem extra Blatt. Die Solisten wechseln sich mit quasi-improvisierten Episoden ab, wobei jeder vom anderen durch das Aushalten eines unterstützenden Tones begleitet wird.

Akkorde aus drei Noten. Eine solche Passage findet sich in der Gambenstimme im dritten Satz, Takt 80-94. In anderen Manuskripten von Grauns Gambenmusik stellen derartige Akkorde mitunter eine Kurzschrift für gebrochene Akkorde der Art dar, wie sie in Takt 95-104 und 199-212 vorkommen. Der Gambist könnte die genannte Passage ebenso interpretieren, weil an dieser Stelle die anderen Stimmen keine besondere Bedeutung haben. Für Grauns virtuose Violinmusik sind bestimmte Abläufe aus Akkorden und Bass-Passagen typisch, die Noten in extrem hoher Lage auf den oberen beiden Saiten mit einer (oder zwei) leeren unteren Saite kombinieren. Es könnte sein, dass Hesse die Takte 95-104 auf drei nebeneinanderliegenden Saiten spielte, indem er hohe Lagen auf der G- und c-Saite verwendete. Dies würde einen virtuoseren Effekt geben, der dem ähnelt, den Charles Dollé explizit in der Fuge der ersten Suite seiner „Pièces de Viole“ verlangt.

Appoggiaturen. C. P. E. Bachs Regel gilt auch für die Musik seiner Berliner Kollegen: Appoggiaturen sollten unabhängig von ihrer notierten Länge auf dem Schlag gespielt werden und die Hälfte der Länge der folgenden Note haben, bzw. zwei Drittel der Länge bei einer punktierten Folgenote. Auch hier sollte der Geschmack des Spielers bestimmen, wie genau dies einzuhalten ist.

Michael O’Loughlin
Brisbane, Australien, Juni 2004
Übersetzung: G. u. L. von Zadow

Unsere Ausgabe

Für das Trio Wendt 87¹ gibt es zwei Quellen, die beide im Besitz der „Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv“ sind:

Q1 – D-B SA 3627 Trio C-Dur „No. 16 Trio à Cembalo e Viola di Gamba e Basso“, Autograph. Diese Quelle aus dem „Archiv der Sing-Akademie zu Berlin (Depositum in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin)“ war seit dem zweiten Weltkrieg verschollen, wurde jedoch vor wenigen Jahren wiedergefunden. Sie wurde uns zu Beginn des Jahres 2004 dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt.

Q2 – D-B AmB 240/1 „Trio. C.^{dur} / per il / Cembalo, Viola di Gamba / e / Basso / dell Sig^{re} J. G. Graun.“ zeitgenössische Abschrift.²

Ein Vergleich dieser beiden Partituren zeigt ein sehr hohes Maß an Übereinstimmung. Während das Autograph Q1 stellenweise recht unübersichtlich und kaum lesbar ist, ist die Abschrift Q2 sehr klar. Es gibt viele Stellen, die wir ohne Q2 nicht hätten entziffern können. Der Kopist hat so gut wie nichts geändert, nur einige Bindebögen, Triller und Akkordtöne weggelassen, vor allem in der Gambenstimme. Gegen Ende des dritten Satzes gibt es allerdings zwei kurze wirklich unterschiedliche Stellen, von denen zumindest die eine (Takt 282-288) offenbar darauf zurückzuführen ist, dass Graun Q1 nach der Abschrift noch einmal geändert hat. Die Generalbassbezeichnung des ersten Satzes fehlt in Q2, während sie in Q1 durchgehend vorhanden ist.

¹ Matthias Wendt, *Die Trios der Brüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun*, Diss. Bonn 1983

² Der Kopist ist uns nicht bekannt. Die frühere Zuschreibung zu Johann Philipp Kirnberger lässt sich nach heutigem Kenntnisstand nicht aufrecht erhalten. (Private Mitteilung Christoph Henzel.)

Unsere Edition folgt dem Autograph Q1 in allen Einzelheiten. Lediglich bei der Balkensetzung haben wir einige Zugeständnisse an die heutige Notationsweise gemacht. Die Taktart des zweiten Satzes ist im Original „C“. Dies haben wir in „4/8“ geändert, weil wir annehmen, dass Graun die unterschiedlichen Charaktere der beiden Sätze *Allegro non molto* und *Allegro* dadurch verdeutlichen wollte.

Unsere Partitur ist so eingeteilt wie die Quellen: Den ersten beiden Zeilen mit rechter und linker Hand des obligaten Cembalos folgt in der dritten Zeile die Gambe, in der vierten Zeile findet sich der Basso continuo. Obwohl die Noten in der zweiten und der vierten Zeile über weite Strecken identisch sind, geben wir beide Zeilen komplett wieder – auch wenn die Schreiber der Handschriften die Verdoppelung des Basses oft nur andeuteten.

Die Generalbassbezeichnung findet sich in Q1 über oder unter derjenigen Basszeile, die komplett ausgeführt worden ist, dies ist meistens die vierte. An einer Stelle jedoch sind beide Bässe eigenständig und auch unterschiedlich beziffert. Dies ist das Ergebnis der oben erwähnten späteren Korrektur. Bis auf diese Ausnahme enthält unsere Partitur die Bezeichnung nur in der vierten Zeile. In der separaten Stimme des obligaten Cembalos haben wir die Bezeichnung teilweise aufgenommen, um dem Spieler die Möglichkeit zu geben, auch den Continuoart zu spielen, soweit der Solopart dafür Raum lässt. Hierfür sind in der Cembalostimme Aussetzungsvorschläge in Kleindruck hinzugefügt. So kann das Trio notfalls auch mit nur einem Cembalo gespielt werden.

Wir danken Christoph Henzel für seine Unterstützung bei der Quellenrecherche; wir danken Angela Koppenwallner für die Generalbassaussetzung und Michael O’Loughlin für die Einführung und die Übersetzung dieses Abschnitts.

Leonore von Zadow-Reichling
Günter von Zadow
Heidelberg, Juni 2004

Introduction

This is the first publication of one of the most interesting works ever written for the viola da gamba and harpsichord, and a highpoint in the gamba’s late baroque repertoire.

Concertmaster of Frederick the Great’s illustrious court orchestra in Berlin, Johann Gottlieb Graun was one of the most significant of all eighteenth-century composers for the viola da gamba. Like many of the Berlin court composers, Graun came from Saxony. He was educated at the Kreuzschule in Dresden and studied violin under the Dresden concertmaster Pisendel. In the early decades of the century the Dresden orchestra was one of the finest in Europe, and was known for its discipline and uniform bowing under Pisendel’s direction. Graun brought this attitude to Berlin, and it can perhaps be seen in the unusually precise dynamic indications which are found in the music of Graun and his colleagues. Early in his career Graun developed a fiery and virtuosic style of violin writing, which he carried over into the music he later wrote in Berlin for Frederick’s resident gamba player, Ludwig Christian Hesse. In 1766, J. A. Hiller said of Hesse: “The skill, attractiveness and fire in performance which our Mr. Hesse possesses to such a high degree make him, in our time, incontestably the greatest gambist in Europe.”¹

Graun wrote at least 24 works involving the viola da gamba, often in a soloistic capacity. They include solo concertos, group concertos, solo and ensemble sonatas, and cantatas.

This piece is similar in genre to the three sonatas for gamba and harpsichord obbligato by J. S. Bach, or at least it has its genesis in this form. Sonatas of this type were originally converted from Italianate trios for two melody instruments (often violins or flutes) and bass, and many of them by Bach, Graun and others also exist in this form.² However, no such variant of this piece has been found, and indeed it is hard to imagine that one ever existed. Here Graun has clearly had the specific characteristics of both gamba and harpsichord in mind, since the writing for both instruments is so idiomatic. Although the form of the piece is clearly that of the sonata, Graun has written for the solo instruments as he did in his concertos.

In the traditional trio model, the two melody instruments (or the single melody instrument and the harpsichord right hand) share the same melodic material, which allows for imitative entries and contrapuntal treatment. In the first movement Graun stays close to this model, but always gives the harpsichord a different, syncopated version of the theme announced by the gamba, presumably to give a more interesting interplay between the two hands of the keyboard instrument. In this movement there are also idiomatic subsidiary themes for each instrument: the

¹ Johann Adam Hiller, “Bey seiner königl. Hoheit dem Prinzen von Preußen sind als Musici in Diensten,” *Wöchentliche Nachrichten* 11 (1766) 81.

² For example, Bach’s Sonata in G Major, BWV 1027, or Graun’s Sonata in F, Wendt 107 (Edition Güntersberg G057).