

Einführung

Christoph Schaffrath war ein bedeutendes Mitglied der von C. F. D. Schubart in den 1780er Jahren so genannten „weltberühmten Berliner Schule“, einer Gruppe von Komponisten, die in den mittleren Dekaden des 18. Jahrhunderts am Hofe Friedrichs des Großen wirkte. Er wurde 1709 in Hohenstein bei Dresden geboren, aber über seine Lehrjahre ist wenig bekannt. 1733 kam er in die engere Wahl für die Position des Organisten an der Sophienkirche in Dresden, unterlag jedoch Wilhelm Friedemann Bach im Probespiel. Im folgenden Jahr ernannte ihn Kronprinz Friedrich auf Empfehlung von Quantz zum Cembalisten seiner eben gegründeten *Kapelle* in Ruppin bei Berlin. Schaffrath folgte Friedrich mit den anderen Musikern anlässlich dessen Krönung zum König im Jahre 1740 nach Berlin. 1744 bot ihm des Königs jüngere Schwester, Prinzessin Anna Amalia, eine Stelle als Cembalist und Kammermusiker an, einen Posten, der ihm wohl mehr kreative Freiheit gewährte als Friedrichs Hof. Schaffrath blieb bis zu seinem Tod 1763 im Dienst Amaliens. Seine Notensammlung – einschließlich vieler seiner eigenen Werke – vermachte er Amalia. Sie wurde Bestandteil ihrer umfangreichen Bibliothek, der Amalien-Bibliothek, die die einzige aus dem 18. Jahrhundert überlieferte Quelle von Schaffraths Werken für Viola da Gamba ist.

Im Manuskript des hier vorgelegten Werkes ist in der oberen Stimme teilweise die Handschrift des Gambenvirtuosen Ludwig Christian Hesse (1716-1772) zu erkennen, der etwa ab 1741 am königlichen Hof und später im Ensemble des Neffen des Königs, Kronprinz Friedrich Wilhelm (1744-1797), angestellt war (siehe unten „Unser Ausgabe“). 1766 sagte 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 Der junge Prinz war ein begeisterter Gambenspieler und ein Schüler von Hesse, so dass das Werk für ihn und seinen Lehrer geschrieben sein könnte. Andererseits könnte Hesse es auch mit Friedrich Wilhelms Vater August Wilhelm (1722-1758) gespielt haben.

Aus dem großen Repertoire von Gambenduos ragt dieses Stück aufgrund seiner Qualität und seiner Vielfalt an Kompositionstechniken heraus. Der erste Satz beginnt konventionell mit einer imitierenden Passage und setzt sich zunächst in dieser Weise fort, wobei viele Ideen hin und her geworfen werden. Vor Ende der ersten Teils jedoch beginnen beide Stimmen eigene Persönlichkeiten gleicher Bedeutung zu entwickeln. Das *Adagio* ist ein Dialog zwischen zwei sehr verschiedenen Charakteren, einer nicht enden wollenden melodischen Oberstimme und einer energischen zweiten Stimme. Im letzten Satz bleibt die Oberstimme meistens in dem „singenden Allegro-Stil“, für den Schaffrath ein anerkannter Meister ist, während die Unterstimme mit ihren großen Sprüngen und energischen Läufen mehr Lebhaftigkeit erfordert.

Die Verschiedenartigkeit der Charaktere beider Stimmen legt den Schluss nahe, dass das Werk speziell für die künstlerischen Persönlichkeiten der Ausführenden geschrieben wurde. Wenn auch Hesses Handschrift nur in der oberen Stimme vorhanden ist, so passt doch eher die untere Stimme zu dem, was wir über sein Spiel wissen, und was wir über ihn aus vielen anderen Werken, die für ihn geschrieben wurden, schließen können. Es ist interessant, dass nur die untere Stimme die siebte Saite – das tiefe A – verwendet. Wir können aus der Musik, die für Hesse geschrieben wurde, ziemlich sicher schließen, dass er eine siebensaitige Gambe spielte, die in Deutschland weniger gebräuchlich war als in ihrer Heimat Frankreich. Er könnte die obere Stimme für seinen adligen Partner eingerichtet haben, der zumindest kompetent gewesen sein muss, wenn auch weniger brillant als Hesse. Solche Hypothesen müssen jedoch Spekulation bleiben, und sie sollten unser Vergnügen an diesem schönen Werk nicht schmälern.

Es lohnt sich, die Fingersätze zu studieren, die Hesse in die obere Stimme eingetragen hat. Während einige offensichtlich erscheinen mögen, teilen uns andere etwas über die Prioritäten des Meistergambisten mit. Zum Beispiel wird in Takt 50 des ersten Satzes durch den Gebrauch des vierten Fingers auf dem ersten f ein Triller unmöglich gemacht, den man sonst auf dieser Note verständlicherweise gespielt hätte. Hier scheint Hesse sich dafür entschieden zu haben, auf Kosten des Trillers jeglichen Lagenwechsel mitten in einer Phrase zu vermeiden. An anderen Stellen erlaubt er den Lagenwechsel, sorgt aber dafür, dass er zwischen und nicht unter Bindebögen vorkommt. Hesse übernimmt zwei Fingersatzkonventionen aus der französischen Schule: In Takt 21 des ersten Satzes verwendet er das Zeichen für *doigt couché* (Barreégriff), welches bedeutet, dass der erste Finger über zwei oder mehr Seiten gelegt wird, und in den Takten 63 und 67 des letzten Satzes zeigen die zwei Punkte unter der Ziffer an, dass dieser Ton auf der zweiten Saite zu spielen ist, womit wiederum einen Lagewechsel vermieden wird.

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

Die Appoggiaturen, die durch kleingestochene Vorschlagsnoten angezeigt werden, sind ein wesentliches Element des Berliner Stils. In seinem „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ schreibt C. P. E. Bach, dass die Appoggiatur auf dem Schlag gespielt wird, nicht vorher. Unabhängig von ihrer aufgeschriebenen Dauer, soll sie halb so lang sein wie die folgende Note.

Mit seiner vielfältigen und kreativen Anwendung des singenden Stils, mit seinen Sprüngen, Läufen und gut gewählten Doppelgriffen ist dieses Stück sehr spezifische Gambenmusik. Keine der Stimmen könnte von einem anderen Instrument des achtzehnten Jahrhunderts gespielt werden, außer von einem Tasteninstrument. Es ist ein wesentlicher Bestandteil des Repertoires dieser Art.

Unsere Ausgabe

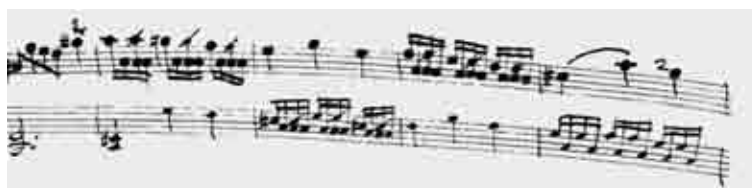
Dieses Werk findet sich in einem einzigen Manuskript in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, unter der Signatur **Am.B. 498**. Wir danken der Bibliothek für die Erlaubnis, das Manuskript zu verwenden. Es handelt sich um eine Partitur, die ursprünglich vom Komponisten selbst geschrieben wurde. Die erste Seite trägt den Titel „Duetto“, die Stimmen sind mit „Viola di gamba 1^{ma}“ und „Viola di gamba 2^{da}“ bezeichnet. Spätere Änderungen an der oberen Stimme von der Hand Ludwig Christian Hesses betreffen das Überschreiben beinahe aller Notenköpfe und möglicherweise einiger Balken, sowie das Hinzufügen von zahlreichen Bindebögen, Staccatostrichen, Trillerzeichen und Fingersätzen. Die komplette Unterstimme, die meisten Balken und Notenhälse der oberen Stimme und die Überschriften, Tempobezeichnungen, Notensystemklammern, Notenschlüssel, Vorzeichen und Taktbezeichnungen scheinen von der Hand Schaffraths zu stammen. Wie bei deutscher Gambenmusik üblich, ist das Werk zum größten Teil im Violinschlüssel geschrieben, der eine Oktave tiefer zu spielen ist. Für tiefere Passagen wird der Bassschlüssel verwendet (der in der normalen Höhe zu spielen ist).

Alle Fingersätze und die anderen Ausführungsangaben des Originals sind in unserer Ausgabe reproduziert worden. Die originalen Angaben stehen fast ausschließlich in der oberen Stimme. In der unteren Stimme haben wir entsprechende Artikulationsangaben hinzugefügt, gelegentlich auch in der oberen Stimme. Die hinzugefügten Bindebögen sind gestrichelt ausgeführt und die hinzugefügten Staccatostriche stehen in eckigen Klammern. Die Balkensetzung ist exakt vom Original übernommen. Obwohl die Triolen aufgrund der Balkensetzung leicht erkennbar sind, wird im Original auch die Zahl „3“ zu ihrer Identifikation verwendet. In Übereinstimmung mit der heutigen Konvention haben wir die „3“ bei den anderen Triolen ergänzt.

Im Originalmanuskript folgt Schaffrath im allgemeinen der Konvention, dass Vorzeichen nur für die Note gelten, vor der sie stehen, und für unmittelbare Wiederholungen dieser Note. In dem Bestreben, uns die musikalische Erfahrung des 18. Jahrhunderts etwas näher zu bringen, haben wir alle Vorzeichen übernommen, einschließlich derer, die im gleichen Takt wiederholt werden. Um aber eine Irritation zu vermeiden, haben wir überall da Auflösungszeichen hinzugefügt, wo sie uns nach der heutigen Konvention erforderlich erscheinen. Alle hinzugefügten Vorzeichen stehen in Klammern.

In der Partitur haben wir die Schlüssel genauso verwendet, wie sie im Manuskript stehen. Wir haben unsere Ausgabe mit zwei Stimmensätzen ausgestattet, einem mit den Originalschlüsseln und einem mit Alt- und Bassschlüsseln.

In den Takten 76-78 des dritten Satzes sind im Manuskript Korrekturen angebracht – höchstwahrscheinlich zu der Zeit als das Stück geschrieben wurde. In unserer Ausgabe haben wir den korrigierten Text verwendet. Das folgende Faksimile zeigt die fragliche Passage:



Brisbane, Australien, Februar 2006

Michael O'Loghlin

Übersetzung: Leonore und Günter von Zadow