

Einführung

Johann Gottlieb Graun, der Konzertmeister des berühmten Berliner Hoforchesters Friedrichs des Großen, war einer der bedeutendsten Komponisten für die Viola da Gamba im achtzehnten Jahrhundert. Wie viele Komponisten am Berliner Hof kam Graun aus Sachsen. Er besuchte die Kreuzschule in Dresden und studierte bei dem Dresdener Konzertmeister Pisendel Geige. In den ersten Dekaden des Jahrhunderts war das Dresdener Orchester eines der besten in Europa. Es war unter Pisendels Leitung für seine Disziplin und seine einheitliche Bogenführung bekannt. Graun brachte eine entsprechende Arbeitshaltung mit nach Berlin, was man vielleicht an den ungewöhnlich präzisen dynamischen Bezeichnungen erkennen kann, die sich in den Noten von Graun und seinen Kollegen finden. Am Anfang seiner Laufbahn entwickelte Graun einen feurigen und virtuosens Kompositionsstil für Violine, den er auch beibehielt, als er später für Friedrichs Gambenspieler, Ludwig Christian Hesse (1716-1772), komponierte. 1766 schrieb 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 mit Viola da Gamba, wobei diese oft solistisch eingesetzt ist. Darunter sind Solokonzerte, Gruppenkonzerte, Solo- und Ensemblesonaten und Kantaten.² Die vorliegende Sonate mit obligatem Cembalo ist jedoch kein Originalwerk für Gambe sondern die Bearbeitung eines vorhandenen Trios für zwei Violinen und Basso continuo durch Hesse.³ Solche Umarbeitungen von Trios zu einer Sonate mit obligatem Cembalo wurden häufig gemacht, aber diese ist die einzige von Hesses Hand.⁴ Wie üblich wird die erste Violinstimme von der rechten Cembalohand übernommen, die Gambe spielt die zweite Violinstimme, die im Violinschlüssel in der Originalhöhe notiert bleibt aber eine Oktave tiefer klingt, und die linke Hand spielt die originale Bassstimme. Das bedeutet, dass der Cembalist nur dort den bezifferten Bass mit der rechten Hand aussetzen kann, wo ursprünglich die erste Violine Pause hat, und Hesse hat den Bass auch nur an solchen Stellen mit Ziffern ausgestattet.

Unsere Ausgabe basiert vollständig auf Q1, der Bearbeitung durch Hesse, die restlichen drei überlieferten Quellen haben wir nur zur Kontrolle und zum Vergleich verwendet. (Die Quellen sind unten aufgelistet.) Q1 ist in sich sehr konsistent und weicht bis auf die Instrumentierung nicht nennenswert von den anderen Quellen ab. Größeren Abweichungen ergeben sich aus Hesses Anpassung der Sonate an die neuen Instrumente: da die Grundstimmung der Gambe eine Oktave tiefer ist als die der Violine, hat er den Bass in einigen Passagen nach unten oktaviert, um Stimmkreuzungen zu vermeiden. An anderen Stellen hat er die Gambe eine Oktave höher gelegt, entweder aus dem gleichen Grund oder weil er die höhere Lage bevorzugte. Von Hesse stammen auch alle Akkorde und Doppelgriffe, die man in der Gambenstimme findet; denn obgleich Graun ein berühmter Virtuose war, der in seinen sonstigen Violinkompositionen mitunter sehr schwierige Akkorde verwendete, ist nichts dergleichen in der Violinversion dieses Werkes vorhanden. Mit Akkorden für die rechte Cembalo-Hand war Hesse sehr zurückhaltend. Die einzige längere Passage, in der er Akkorde benutzt, ist die Einführung des Themas im ersten Satz. Dies ist auch die einzige längere Solopassage für das Cembalo, denn in den anderen beiden Sätzen stellt die Gambe das Thema vor. Im übrigen gibt es einige kleinere Differenzen zwischen den Quellen bei Phrasierung, Dynamik und Verzierung.

Wie in vielen Sonaten der Komponisten der Berliner Schule, ist der langsame Satz der erste von drei Sätzen. Diese Form dürfte von G. B. Somis (siehe Edition Güntersberg „Königliche Gambenduos“ G033) erfunden worden sein, und sie wurde auch von Tartini benutzt, von dem man annimmt, dass er ein Lehrer Grauns war. Dies betont den langsamen Satz, der damit nicht mehr den Charakter eines Zwischenspiels oder (im Fall einer viersätzigen Sonate) eines kurzen Vorspiels zu einem kontrapunktischen *Allegro* hat. Die langsamen Berliner Eröffnungssätze sind gewichtige Stücke in Binärform aber ohne wiederholte Teile. Viele von ihnen sind höchst emotionale Paradenstücke des norddeutschen *empfindsamen* Stils. Mit seiner bemerkenswerten Tempobezeichnung *adagio e mesto*, seinem fallenden Hauptthema und seufzenden Motiven ist der erste Satz der vorliegenden Sonate zweifellos ein solches Stück. Es ist interessant, dass von den anderen Quellen nur Q4 diese Tempobezeichnung für den langsamen Satz aufweist, in Q2 ist er als *Andante* bezeichnet, und in Q3

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

² Michael O’Loughlin, *Frederick the Great and His Musicians: the Viola da Gamba Music of the Berlin School* (Aldershot: Ashgate, 2008), S. 143–164, 215–227.

³ Bzw. in einer der Quellen, für Flöte, Violine und Continuo, s. u.

⁴ Hesse ist aber verantwortlich für eine sehr große Menge von Einrichtungen für Gambe und Kopien von anderen Formen: Opern, Motetten, Konzerte und Sonaten-artiges.

fehlt die Tempobezeichnung. Es ist jedoch unwahrscheinlich, dass Hesse Q4 als Vorlage für seine Bearbeitung verwendet hat: in Q4 stehen die ersten beiden Sätze in umgekehrter Reihenfolge. Diese konventionelle Platzierung des langsamen Satzes in der Mitte der Sonate legt den Schluss nahe, dass Q4 eine spätere Kopie ist, die sich nach einem moderneren Geschmack richtete. Hesse benutzte wohl eine fünfte Quelle, die inzwischen verloren ist: da er mit Graun in dem Berliner Ensemble über 20 Jahre lang eng zusammenarbeitete, wird diese Quelle höchstwahrscheinlich Graun's Autograph gewesen sein.

Ein Merkmal des norddeutschen *empfindsamen Stils* ist die häufige und wirkungsvolle Verwendung von expressiven *Vorschlägen* oder *Appoggiaturen*. Sie sind normalerweise dissonant und können als kleine „Vorschlagsnoten“ geschrieben sein, oder sie sind ausgeschrieben als Noten in normaler Größe, wie im 2. Takt des ersten Satzes. Die Interpretation der ersten Notationsart der *Vorschläge* kann manchmal problematisch sein. Hier gilt C. P. E. Bachs Regel für die Musik seiner Berliner Kollegen: unabhängig von dem notierten Notenwert, soll der *Vorschlag* auf dem Schlag gespielt werden und die Hälfte des Wertes der Hauptnote annehmen, vor der er steht. Falls die Hauptnote punktiert ist, dauert der *Vorschlag* zwei Drittel ihrer Länge¹. Dies ist an solchen Stellen wie in Takt 43 des dritten Satzes wichtig zu wissen, weil sich hier die rhythmische Notation der beiden oberen Stimmen unterscheidet, aber die Ausführung gleich ist. Bach lehrt auch, dass alle *Vorschläge* an die folgende Hauptnote gebunden werden, ob dies nun da steht oder nicht.²

Hesse hat die dynamischen Zeichen sorgfältig gesetzt und dafür *for*, *pia* und *pp* verwendet. Wir haben die ersten beiden dieser Zeichen durch die heute gebräuchlichen *f* und *p* ersetzt. Zusätzliche dynamische Zeichen des Herausgebers basieren auf den anderen Quellen und sind in eckige Klammern gesetzt. Alle Bindebögen wurden unverändert von Q1 übernommen. Es gibt einige Stellen, wo die Ausführenden möglicherweise Bindebögen ergänzen möchten wie zum Beispiel bei den vielen Achtelpaaren im letzten Satz. Die Fingersätze in der Gamenstimme in den Takten 6 und 8 des letzten Satzes stammen von Hesse.

Die Quellen

- Q1 D B SA 3723. *Trio 96*. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Archiv der Sing-Akademie zu Berlin. Handschrift: Ludwig Christian Hesse.
- Q2 D B KHM 1930. *Trio XXXIII. / a / Violino I. / Violino II. / e / Basso / di Graun*. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Königliche Hausbibliothek.
- Q3 D B AmB 240/7. *Trio*. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Amalien-Bibliothek.
- Q4 US AA M322.G77.T6. *Sonata Hh / a 3 / [Incipit] / Flauto Traverso / Violino / e / Basso / del Sig: Graun: Sen: / Mst Conc. / No 69*. Music Library of the University of Michigan at Ann Arbor.

Brisbane, Australia, Januar 2010

Michael O'Loughlin

Übersetzung: Leonore und Günter von Zadow

¹ C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Teil 1 (Berlin, 1753; Faksimile-Nachdruck Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1992), S. 65.

² Bach, *Versuch*, Teil 1, S. 64.