

Christoph Urbanetz

9673137

Die Bearbeitungen von Johann Gottlieb Grauns Werken
für Viola da Gamba durch Ludwig Christian Hesse

Masterarbeit /
Diplomarbeit

zur Erlangung des Grades
Master of Arts / Magister der Künste

Universität Mozarteum
2015

Studium: Viola da gamba/Violone
Begutachter: Ao.Univ.Prof. Dr.phil. Joachim Brügge

Inhalt:

I. Einleitung	S. 1
I.1. Aufbau der Arbeit	S. 3
II. Beschreibung des Umfeldes	S. 4
II.1. Berliner Schule	S. 4
II.2. Stilistische Eigenschaften der Berliner Schule	S. 5
II.3. Johann Gottlieb Graun	S. 6
II.4. Ludwig Christian Hesse	S. 7
III. Analysiertes Material: Vergleiche von unterschiedlichen Fassungen	S. 10
III.1.1. Konzert für Violine /Viola da gamba und Orchester A-Dur	S. 10
III.1.2. Detaillierter Vergleich/Vergleich im Detail	S. 12
III.2.1. Solo C-Dur	S. 15
III.2.2. Detaillierter Vergleich	S. 17
III.3. Doppelkonzert in c-moll	S. 20
III.4. Weitere Vergleiche: Quartette, Trios	S. 27
III.5.1. Autograph Graun	S. 38
III.5.2. Vergleich der Autographe mit den in Kopien existierenden Konzerten	S. 38
III.6. Schlussfolgerung aus den Vergleichen	S. 41
IV. Charakteristika von Schreibern/Kopisten, die Werke der Gebrüder Graun mit Viola da gamba kopiert bzw. arrangiert haben	S. 44
IV.1. Die Handschriften von Ludwig Christian Hesse	S. 44
IV.1.1. Datierung der Manuskripte von Ludwig Christian Hesse	S. 44
IV.1.2. Eigenheiten in Hesses Notation	S. 45
IV.1.3. "Alla ottava"	S. 45

IV.1.4. Für die Datierung hilfreiche Liste der WZ aller von Hesse verfassten Kopien	S. 47
IV.2.1 Kurze Typologie weiterer Schreiber/Kopisten	S. 48
IV.2.2. Unidentifizierte Schreiber/Kopisten	S. 55
IV.3. Besonderheiten der Notation der Berliner Schule	S. 56
IV.3.1. Artikulationszeichen	S. 56
IV.4. Liste der Manuskripte mit Viola da gamba und ihrer Schreiber	S. 57
V. Hesses Manuskripte in Darmstadt: Die Beziehungen zwischen Berlin und Darmstadt	S. 63
VI. Konklusion und Zusammenfassung	S. 66
Bibliographie	S. 69
Anhang: Kritische Edition und Notenbeispiele	S. 70

Danksagung

Mein Dank gebührt Ao.Univ.Prof. Dr.phil. Joachim Brügge für seine Zeit, seine Geduld und für seine professionellen Ratschläge. Ebenso danke ich Prof. Vittorio Ghielmi herzlich für die zahlreichen Hilfestellungen sowie die freundliche Bereitstellung seiner Edition der Gambenfassung des A-Dur Konzertes.

Die Bearbeitungen von Johann Gottlieb Grauns Werken für Viola da Gamba durch Ludwig Christian Hesse

I. Einleitung

Diese Arbeit befasst sich mit der Frage, inwieweit J.G. Grauns Kompositionen für Viola da gamba wirklich seiner Feder entstammen und wieviel durch den Gambisten L.C. Hesse, für den sie geschrieben wurden, bearbeitet wurde. Die Tatsache, dass J.G. Graun Geiger war und zahlreiche Gambenwerke auch in einer Fassung mit alternativer Instrumentation existieren, führen zur Vermutung, dass wir - zumindest teilweise - Hesse selbst die Gambenfassungen verdanken. Zweifellos hatte er viel Einfluss auf die Kompositionen für die Viola da gamba. Hesse, für den sämtliche Werke der Berliner Schule für Viola da gamba komponiert wurden, kann keine Komposition mit Sicherheit zugeschrieben werden. Dafür sind uns zahlreiche Bearbeitungen aus seiner Hand überliefert. Während er uns aus seiner Zeit am Hofe Friedrich d. Großen als Kopist bekannt ist, stammen seine Bearbeitungen aus der Zeit seiner Anstellung als Lehrer von Kronprinz Friedrich Wilhelm II. Die Frage stellt sich, wieviel er von seinen Fähigkeiten als Arrangeur bereits am Berliner Hof nutzbar machte.

Der Einfluss des Gambenvirtuosen L.C. Hesse auf die Werke der Berliner Komponisten für sein Instrument kann nicht überschätzt werden. Sämtliche Kompositionen der Berliner Schule weisen besondere Merkmale auf, die auf Hesse zurückzuführen sind und sich von der gesamten restlichen Gambenliteratur sowie -technik sehr unterscheiden. Sie beinhalten zweifellos viele Elemente aus der französischen Gambenmusik, besonders der späteren französischen „Schule“ um Antoine Forqueray und Charles Dollé. Durch Ernst Christian Hesse, Ludwig Christians Vater, ergibt sich ein direkter Faden zu den großen Meistern der Gambe in Frankreich. Doch auf diesen Wurzeln entwickelte er eine neue Technik, die seinem Instrument eine neue (vielleicht letzte) große Hochblüte bescherte – zu einer Zeit, als die Gambe anderorts schon vielfach in Vergessenheit geriet. Es war eine Technik, die dem Instrument in Bezug auf Brillanz, Virtuosität und

Ausdruckskraft auf Augenhöhe mit der Violine verhilf. Einige der typischen Kennzeichen dafür sind: Doppelgriffketten, besonders in Terzen und Sexten; virtuose Arpeggi und Läufe; Spiccatopassagen, etc. Da sich diese Elemente in vielen Kompositionen für Gambe aus Hesses Umfeld – und besonders in jenen von J.G. Graun – zu finden sind, drängt sich die Vermutung auf, dass Hesse mehr als nur die Funktion des Kopisten und Ausführenden innehatte.

Viele der Konzerte für Viola da gamba von J.G. Graun existieren in ausschließlicher Kopie durch Hesse. Er hat dabei das gesamte Orchestermaterial in Stimmen kopiert. Die Gambenstimme ist meistens während der Tuttis wie ein Klavierauszug aufgebaut, von dem aus das Orchester geleitet werden kann. Da Hesse in den Solostellen häufig Fingersätze anbringt, sind diese Kopien sehr aufschlussreich und geben uns Informationen über seine Spielpraxis.

Der Großteil der Autographe von J.G. Graun sind verschollen. Deshalb sind wir auf die zahlreichen Berliner Kopisten angewiesen. Es ist bemerkenswert, dass drei von den insgesamt vier erhaltenen Autographen von J.G. Graun Werke für die Viola da gamba sind. Typisch für die Berliner Schule ist, dass zahlreiche Versionen desselben Werks mit vielen kleinen Unterschieden existieren. Kleine Bearbeitungen wurden geduldet und waren die Alltagspraxis. Denn die Kopisten waren Musiker – in manchen Fällen sogar Komponisten – und blieben beim Kopieren kreativ. Der Großteil der Kompositionen der Berliner Schule ist uns ausschließlich handschriftlich erhalten. Die Komponisten waren nämlich für den Lebensunterhalt nicht auf die Publikation angewiesen, da sie unter absolutem Patronat standen. Weil das Berliner Gamben-Repertoire für Profis gedacht war, wird es, bis auf Ausnahmen, nicht in den Breitkopf- oder Ringmacher-Katalogen erwähnt.

Uns sind viele Werke von J.G. Graun erhalten, die in unterschiedlichen Abschriften existieren. Für diese Arbeit waren jene Stücke besonders interessant, die auch in einer Kopie von Hesse vorliegen. Diese wurden mit den Kopien bzw. Bearbeitungen anderer Kopisten verglichen. Der Hauptschwerpunkt lag am

Vergleich folgender drei Werke:

Konzert A-Dur 1.Satz: Vergleich zwischen Version für Gambe und Version für Violine

Sonate C-Dur: Vergleich zwischen Autograph von Graun und Bearbeitung von Hesse

Doppelkonzert in c-moll: Vergleich zwischen der Fassung für Violine, Viola da gamba und Orchester und jener für Violine, Viola und Orchester

Anschließend folgen kürzere Vergleiche unterschiedlicher Fassungen bzw. Kopien durch Hesse und anderer Schreiber. Durch den Vergleich der Varianten unterschiedlicher Kopisten wird versucht eine Antwort auf die Frage, wieviel Hesse bzw. Graun in den Gambenkonzerten steckt, zu finden.

I.1. Einteilung der Arbeit

Die vorliegende Arbeit ist folgendermaßen gegliedert: Zunächst werden in Kapitel I und II das Umfeld und die wichtigsten Personen, die das Thema unmittelbar betreffen, beschrieben. In Kapitel III folgen die Vergleiche der unterschiedlichen Fassungen und es wird versucht, eine Schlussfolgerung aus dieser Analyse zu ziehen. Kapitel IV widmet sich den Eigenheiten einzelner Kopisten sowie charakteristischer Notationsweisen. Es umfasst auch eine Liste aller Manuskripte, die Musik für die Viola da gamba enthalten, mit Angabe ihrer Schreiber und der Wasserzeichen. Sie sollen eine weiterführende Recherche erleichtern.

Das Kapitel V beschäftigt sich mit der Datierung von Hesses Kopien sowie mit der Frage, weshalb sie zum Großteil in Darmstadt zu finden sind. Dabei wird auf die Beziehungen zwischen den Höfen von Berlin und Darmstadt näher eingegangen.

Im Kapitel VI werden die Thesen Arbeit in Beziehung zur ursprünglichen Fragestellung zusammengefasst und weiterführende offene Fragen genannt.

Die Bibliographie führt die für diese Arbeit verwendete Literatur an und im Anhang findet sich schließlich die eigene kritische Edition des ersten Satzes des Violinkonzerts in A-Dur sowie die übrigen Notenbeispiele, die für die Vergleiche in Kapitel III herangezogen wurden.

II. Beschreibung des Umfeldes

II.1. Berliner Schule¹

Den Begriff „Berliner Schule“ verwendeten erstmals Charles Burney 1773 und C.F.D. Schubart 1784.² Die Berliner Schule war eine geographisch und zeitliche einheitliche Gruppe von Musikern, bei der ihre Mitglieder viele stilistische Charakteristika teilten und eine sehr enge Zusammenarbeit unter ihnen stattfand. Berlin wurde plötzlich 1740, nach der Thronbesteigung Friedrich des Großen, zu einem musikalischen Zentrum. Es ist seinem hohen musikalischen Anspruch zu verdanken, dass ein Orchester gegründet wurde, das mit Mannheim, Dresden und Paris konkurrieren konnte.

Schulenberg meint, dass die Kombination von ernsten und komischen Techniken die Essenz des klassischen Stiles ausmacht.³ O’Loughlin fügt treffend hinzu, dass während der Schwerpunkt bei der Wiener Klassik beim Komischen liegt, er bei der Berliner Klassik beim Ernsten ist.⁴ Durch den konservativen Geschmack Friedrich des Großen blieb der Stil der Berliner Schule in den Jahren 1740-70 relativ unbeeinflusst von anderen Strömungen wie z.B. von den Neuerungen der Wiener Klassik. Die Meinungen der außenstehenden Zeitgenossen über sie waren deshalb sehr polarisiert. Sie hatte viele Gegner – der vielleicht Prominenteste davon war Charles Burney –, aber auch viele Verteidiger. Burney pries die hohe Qualität der Kompositionen von Carl Philipp Emanuel Bach und J.G. Graun und die Anfänge der Berliner Schule 1752, tadelte aber die Dominanz des Königs über die Hofkapelle und den daraus resultierenden Konservatismus, der zu einer Stagnation geführt habe. Der Nachfolger Carl Heinrich Grauns als Kapellmeister, Johann Friedrich Reichardt, hingegen schreibt eine Antwort auf Burneys Anklagen und verteidigt die Berliner Schule, die seiner Meinung nach „den wahren

1 Dieses Kapitel fasst folgende Quelle zusammen:

Michael O’Loughlin, „Frederick the Great and his Musicians: The Viola da Gamba Music of the Berlin School“, Ashgate: Hampshire (UK) / Burlington (USA) 2008, S. 9-48.

2 Charles Burney, „The Present State of Music in Germany,..“, London 1773, S. 203. Christian Friedrich Daniel Schubart, „Des Patrioten gesammelte Schriften und Schicksale“, Stuttgart 1839 (posthum von seinem Sohn publiziert), S. 88.

3 David Schulenberg, „The Instrumental Music of Carl Philipp Emanuel Bach“ Michigan 1984, S. 10.

4 Michael O’Loughlin, „Frederick the Great and his Musicians: The Viola da Gamba Music of the Berlin School“, Ashgate: Hampshire (UK) / Burlington (USA) 2008, S. 47.

und edlen Endzweck der Musik“ erfüllt, indem sie „das Herz berührt, Leidenschaften erregt und besänftigt [...]“⁵. Man müsse die Berliner Musik auch mit dem Berliner Stil spielen, und den würde nur die Berliner Hofkapelle beherrschen.

Laut Schubarth war C.H. Graun der Begründer der Berliner Schule. In der Tat genoss der Berliner Kapellmeister zu seiner Zeit höchstes Ansehen und wurde in einem Zug mit Händel und Haydn genannt.⁶ Seine Opern erfreuten sich großer Beliebtheit und seine Passion „Der Tod Jesu“ war – neben den Passionen von J.S. Bach – jahrzehntelang ein fixer Bestandteil der Karfreitagsmusik der Berliner Sing Akademie.

II.2. Stilistische Eigenschaften der Berliner Schule

Eine ganz besondere Rolle für die Berliner Schule hatte das Adagio. Durch seine Expressivität sollte es das Publikum bewegen und – wenn möglich – zu Tränen rühren anstatt Virtuosität zu zeigen. Quantz behandelt das Adagio auf sechs Seiten, während er andere Sätze in nur einem Paragraph umreißt. Sogar Burney schreibt, dass Benda das Adagio so leidenschaftlich gespielt haben soll, dass er das Publikum zu Tränen gerührt habe.⁷

Die typische Satzreihenfolge in der Sonate der Berliner Schule war (nach dem Vorbild des italienischen Geigers G.B. Somis): langsam – schnell – schnell. Durch diese Anordnung bekam das Adagio zusätzliches Gewicht und gewann an Bedeutung. Alle Sonaten von J.G. Graun für die Viola da gamba sind in dieser Satzreihenfolge komponiert.

Sehr typisch für den „Berliner Stil“ ist die häufige Verwendung von Appoggiaturen. Quantz nennt diese eine „notwendige Sache“, ohne die „eine Melodie öfters sehr mager und einfältig klingen würde“. Denn eines der Kennzeichen einer galanten

⁵ Johann Friedrich Reichardt, „Schreiben über die Berlinische Musik“, Hamburg 1775, S. 6.

⁶ Siehe C.F. Cramer, : Nachricht von der musikalischen Gesellschaft zu Güstrow“, Magazin der Musik, 1 (1783): S. 557; A.F.Ch. Kollmann’s Diagramm in: J.N.Forkel: Allgemeine Musikalische Zeitung, Oktober 1799, o.S.

⁷ Charles Burney, „The present state of music in germany.“, London 1773, S. 129.

Melodie seien die Konsonanzen. Würden aber zu viele aufeinander folgen, würde das Ohr ermüden. „Die Dissonanzen müssen es also dann und wann gleichsam aufmuntern.“⁸

II.3. Johann Gottlieb Graun⁹ (1702/03-1771)

Wurde in 1702/3 in Wagenbrück geboren und ging, wie sein jüngerer Bruder Carl Heinrich (1703/4-1759) zur Kreuzschule in Dresden. Die Schüler dieser hervorragenden Schule mit dem Schwerpunkt Musik bildeten die Sänger des Kreuzchores, des Chores an der Dresdner Kreuzkirche. Dresden war damals ein politisches und kulturelles Zentrum. Bereits während der Schulzeit bekamen die Brüder die Gelegenheit, mit großen Musikern, die auf der Durchreise waren (wie z.B. Telemann und J.S. Bach), sowie Musikern der Dresdner Hoforchesters in Kontakt zu treten. Darunter war Johann Georg Pisendel (1687-1755), einer der größten Violinvirtuosen seiner Zeit und späterer Kapellmeister in Dresden (ab 1728), der in den Jahren 1716-17 bei Vivaldi und Montanari in Italien studiert hat. Wahrscheinlich bald nach Ende seines Italienaufenthalts wurde der junge J.G. Graun sein Violinschüler und nach Abschluss der Kreuzschule 1721 zusätzlich auch Kompositionsstudent. Danach folgte Grauns Italienaufenthalt in Padua, um bei Giuseppe Tartini (1692-1770) zu studieren. Während dieser einen großen Einfluss auf ihn ausgeübt hat, musste Graun sein Spiel nach seiner Rückkehr nach Dresden wieder dem Stil Pisendels anpassen.

1726 bekam Graun in Merseburg den Posten des Konzertmeisters. J.S. Bach schickte seinen Sohn W.Fr. Bach 1726-27 zu Graun, um bei ihm Violine zu studieren. Das bezeugt, dass dieser sich zu der Zeit schon einen gewissen Namen gemacht haben muss. Zu dieser Zeit erschien auch eines der wenigen gedruckten Werke Grauns, die Sechs Sonaten für Violine und Cembalo.

⁸ Johann Joachim Quantz, „Versuch einer Anweisung“, Berlin 1752, S. 77, Paragraph 1.

⁹ Die Biographien von J.G. Graun sowie von L.C. Hesse sind eine Zusammenfassung folgender Quellen: Michael O’Loghlin, „Frederick the Great and his Musicians: The Viola da Gamba Music of the Berlin School“, Ashgate: Hampshire (UK) / Burlington (USA) 2008, S. 121-141 und S. 143-164
Christoph Henzel, „Graun, Johann Gottlieb“, und Michael O’Loghlin, „Hesse, Ludwig Christian“, Grove Music online, <http://www.grovemusic.com>, Zugriff vom 1.9.2015.

1726 machte Graun auch Bekanntschaft mit dem Gambisten Johann Christian Hertel (1697-1754), der in Darmstadt mit Ernst Christian Hesse studiert hatte. Die Freundschaft zwischen beiden (sie standen laut Hertels Sohn in engem Briefkontakt) mag das Interesse Grauns an der Gambe erweckt haben, das ihn zu den zahlreichen späteren Kompositionen für dieses Instrument animiert hat. Möglicherweise traf Graun in dieser Zeit auch Christian Ferdinand Abel (1683-1737), der in Köthen, nur 50km von Merseburg entfernt, als Gambist und Violinist angestellt war.

Bereits 1727 wechselte Graun (wegen höherer Bezahlung) an den Hof von Arolsen, wo er ebenfalls den Konzertmeisterposten innehatte. Im darauffolgenden Jahr spielte Graun in Berlin erfolgreich Locatelli vor. Doch Friedrich Wilhelm I. (genannt der „Soldatenkönig“) widersetzte sich dem Wunsch der Königin, Graun in Berlin als Kammermusiker anzustellen.

Als Kronprinz Friedrich 1732 in sein Schloss in Ruppin umzog, wurde J.G. Graun sein erster angestellter Musiker. Im selben Jahr muss er als Konkurrenten im Wettbewerb um diesen Posten Johann Pfeiffer (1697-1761), den einzigen anderen deutschen Komponisten eines Konzertes für Viola da gamba, getroffen haben. Graun folgte dem Kronprinzen 1736 nach Rheinsberg und anschließend 1740, nach Friedrichs Thronbesteigung, nach Berlin und Potsdam. Bis zu seinem Tod in 1771 war er Kapellmeister und einer der am höchsten geschätzten Musiker am Berliner Hof. Er verdiente mit 1200 Thalern (wie Pisendel) das vierfache eines gewöhnlichen Orchestermusikers. Seine Pflichten als Kapellmeister, das Orchester für die Aufführungen vorzubereiten, führte er nach Pisendels Vorbild aus. Seine Kompositionen wurden zahlreich abgeschrieben und zirkulierten in verschiedensten höfischen und bürgerlichen Sammlungen.

II.4. Ludwig Christian Hesse (1716-1772)

Wurde in Darmstadt als Sohn des Kriegsministers und berühmten Gambenvirtuosen Ernst Ludwig Hesse geboren. Dieser hatte in Paris gleichzeitig bei Marin Marais und Antoine Forqueray studiert und war ein durch ganz Europa

reisender Virtuose. Ludwig Christian Hesse studierte in Halle Rechtswissenschaft und wurde anschließend, als 22-jähriger, vom Landgrafen Ernst Ludwig in Darmstadt (der ebenfalls Vorgesetzter seiner Eltern war) als Rechtsanwalt und Kammermusiker angestellt. Dort genoss er eine herausragende Stellung, denn er verdiente als einziger neben Kapellmeister Graupner und Konzertmeister Endler 400 Gulden pro Jahr. Als 1740 der neue Landgraf Ludwig VIII die Staatsausgaben kürzen musste, wechselte Hesse bald nach Berlin, wo er von 1741 bis zum 31. August 1763¹⁰ von Friedrich dem Großen in der Berliner Hofkapelle angestellt war. Seine Bezahlung belief sich dort auf 300 Reichsthaler pro Jahr, was dem Gehalt des normalen Orchestermusiker entsprach. Die Anwesenheit Hesses am Berliner Hof beflügelte zahlreiche Musikerkollegen, darunter Carl Phillip Emanuel Bach, Christoph Schaffrath, Johann Gottlieb Graun u.a., für sein Instrument, die Viola da gamba, zu komponieren. Diese sehr enge Zusammenarbeit mehrerer Komponisten mit einem Virtuosen ist in der Geschichte der Viola da gamba einzigartig, denn normalerweise waren der Komponist und der ausführende Musiker dieselbe Person.

1763 verließ Hesse die Hofkapelle, und hier verlieren wir seine Spur (möglicherweise ging er zurück nach Darmstadt oder blieb in Berlin). Spätestens im September 1766 (wahrscheinlich jedoch viel früher) muss Hesse bei dem Kronprinzen Friedrich Wilhelm angestellt worden sein, denn Hiller führt ihn in seinen "Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend" vom 9. September 1766 (publiziert in Leipzig) als ersten Musiker "bey seiner königlichen Hoheit dem Prinzen von Preussen" an.¹¹ Wahrscheinlich muss Hesse jedoch bereits früher in dessen Dienst getreten sein, denn einige seiner Opernbearbeitungen (z.B. jener von C.H. Graun und Royer) dürften vor dem Geschmackswandel (nämlich der Vorliebe für die modernere Opéra-comique) des Kronprinzen 1767 entstanden sein (näheres dazu siehe Kapitel V. S. 62). Dieser wurde 1758, nachdem sein Vater August Wilhelm (der Bruder Friedrichs des Großen) starb, der designierte Thronfolger. Hesse wurde als sein Gambenlehrer angestellt und blieb bis 1770/71 in dieser Position bei dem Prinzen. In diesen 4-5

¹⁰ Der 31. August 1763 ist das Datum, an dem er für das letzte mal in der Gehaltliste der Hofkapellmusiker aufscheint. Möglicherweise blieb Hesse länger am Berliner Hof.

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

Jahren schrieb Hesse ein Vielzahl von Bearbeitungen (darunter neben Opern von C.H. Graun, Rameau und Royer besonders Opéra-Comiques von Grétry, Duny, Monsigny, etc.) für zwei Gamben – für sich, und seinen Schüler. In den Jahren 1767-69 unterhielt Prinz Friedrich Wilhelm einen Briefwechsel mit Jean-Baptiste Forqueray, der ihm in der Korrespondenz Ratschläge für das Gambenspiel gab.¹² In diesen Briefen wird auch Hesse als Lehrer des Prinzen erwähnt. Aus Paris schickt Forqueray dem Kronprinzen auch einige der soeben dort uraufgeführten Opéra-Comiques, die Hesse später bearbeitet und so seinem Schüler die Möglichkeit gibt, dieses Repertoire, das nicht in der Berliner Hofoper gespielt wurde, kennenzulernen. Forqueray erwähnt in den Briefen u.a. „Lucile“ von Grétry, „Le Déserteur“ von Monsigny, die sich unter den Bearbeitungen Hesses¹³ finden.

1771/72 verließ Hesse Berlin und kehrte nach Darmstadt zurück, wo er 1772 starb. Friedrich Wilhelm spielte schon seit seiner Kindheit Cello und Gambe und scheint solange letztere bevorzugt zu haben, solange Hesse am Hofe war. Denn Hesses Nachfolger als Privatlehrer des Kronprinzen wurde der Cellist Carlo Graziani (?-1787) und später Jean-Pierre Duport (1741-1818). Der spätere Erfolg von Friedrich Wilhelm auf dem Cello ist berühmt geworden, ebenso die Widmung mehrerer Werke Beethovens und Mozarts an ihn.

Im Gegensatz zu seinem Vater war Ludwig Christian Hesse kein reisender Virtuose, sondern verbrachte den Großteil seines Lebens Berlin und Darmsstadt. Dort muss er einen umso größeren Eindruck hinterlassen haben – auch auf Besucher wie Burney oder Hiller. Dieser preist ihn in 1766: „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.“¹⁴ Diese Aussage ist umso beachtenswerter, als zu dieser Zeit noch Karl Friedrich Abel und Jean-Baptiste Forqueray am Leben waren.

12 John B. Rutledge, „A letter of J.-B.-A.- Forqueray, translated with commentary“, in: JvdGSA, 13 (1976): Seiten 12-16.

13 Die Bearbeitung von „Lucile“ findet sich nur im Thouret- Katalog unter KHM 2261, ist aber zurzeit verschollen. „Le déserteur“ ist unvollständig unter KHM 2262 zu finden.

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

III. Analysiertes Material

III.1.1. Konzert für Violine bzw. Viola da gamba und Orchester in A-Dur (Graun WV A:XIII:1¹⁵; Willer 95)

D DS: Mus.ms 355, Kopist: Hesse; WZ: gekrönter Doppeladler mit Kleeblattstängeln auf den Flügeln, Herzschild mit Z belegt;¹⁶ Nachweis des Papiers: 1740-1749; Datierung Ms.ms 355 laut Bibliothekskatalog: 1750¹⁷

In den Violinfassungen unterscheidet sich zweiter und dritter Satz von der Kopie von Hesse. Der dritte Satz ist aus: Cv:XIII:147:3.

D B: SA 2763, Kopist: Lampe (Fassung für Violino concertato); WZ: Baum mit Wurzel; IGFS mit Doppelstrich

D B: in: SA 2764, Kopist: Zelter (Fassung für Violino Concertato und zusätzlich von Zelter hinzugefügten Oboen und Hörnern); WZ: drei Lilien im Kranz

D B: in: SA 2764, Kopist: Berlin63 (Fassung für Violino concertato); o. WZ

Dieses Werk ist uns in vier Abschriften erhalten, davon dreimal in der Fassung als Konzert für Violine und einmal in der Fassung als Konzert für Viola da gamba. In Darmstadt befindet sich das Ms.ms 355 für Viola da gamba und Orchester aus der Hand von Hesse. Es ist ein kompletter Stimmensatz, die Gambenstimme ist für die Ausführung mit Fingersätzen eingerichtet. Sie ist fast durchgehend als „Klavierauszug“ notiert, also in zwei Systemen mit Bass und Oberstimme(n) der Tuttis bzw. Soli, nur in einigen Solostellen beschränkt sie sich auf die Gambenstimme. Interessanterweise hat das Papier der Gambenstimme (neben der anderen Schrift) ein anderes Wasserzeichen als die Orchesterstimmen – ist sie also womöglich zu einem anderen Zeitpunkt entstanden?

15 Christoph Henzel, „Verzeichnis der Werke von Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun“ Ortus: Beeskow 2006.

16 Sämtliche Informationen über die Manuskripte mit Angaben über Herkunft, Wasserzeichen und Kopisten stammen aus dem Graun-Werkverzeichniss von Christoph Henzel (Ausnahmen werden gekennzeichnet):

Christoph Henzel, „Verzeichnis der Werke von Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun“ Ortus: Beeskow 2006.

17 Musedita Vorwort des Konzerts für Viola da gamba und Orchester in A-Dur (Musedita 2008); Monika Willer, „Die Konzertform der Brüder Graun Carl Heinrich und Johann Gottlieb Graun“, Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Band 117, Peter Lang: Frankfurt 1995, S. 351.

Die restlichen drei uns erhaltene Abschriften sind Fassungen für Violine und Orchester, wobei nur der erste Satz mit der Gambenfassung übereinstimmt. Die drei Violinfassungen des ersten Satzes sind fast gleich bis auf die von Zelter verzierte Concertato-Violinstimme (die in einem separaten System notiert ist) und die von ihm hinzugefügten Oboen- und Hornstimmen (Partiturabschrift SA 2764).

Es gibt keine Sicherheit, ob die Violin- oder die Gambenfassung die Ursprüngliche ist. Sie sind beide für das jeweilige Instrument so gut angepasst, dass beide das Original sein könnten. Einerseits finden wir sehr gambentypische Stellen, die nur ein Gambist hätte schreiben können (z.B. T. 123-132 des ersten Satzes), andererseits sehr violinistische Stellen, die ein Original für Violine möglich erscheinen lassen (z.B. T. 66-70 oder T. 117 des ersten Satzes). Es gibt aber kleine Besonderheiten in den Solostimmen, die durch Oktavierung entstehen und die vielleicht einen Hinweis auf das ursprüngliche Soloinstrument geben könnten. So ist zum Beispiel in der Geigen-Version das zweite Motiv des Anfangsthemas in der Solovioline im Gegensatz zum Tutti (und zur Gambenfassung) nicht dramaturgisch bestätigend höher, sondern tiefer (T. 25).

III.1.2. Vergleich der zwei Versionen des 1. Satzes: eine für Violine und eine für Viola da gamba

Während die Tutti-Ritornelle in beiden Fassungen gleich sind und wie Pfeiler das Werk stützen, unterscheiden sich die Soloteile teilweise stark voneinander. Das motivisch-thematische Material ist allerdings sehr ähnlich, es wurde unterschiedlich angeordnet und weiterentwickelt. Insofern ähneln die Unterschiede sehr Hesses Bearbeitungen der Sonate in C-Dur von Graun. Denn das Neuordnen und Weiterverwenden von Vorhandenem ist Hesses Stärke. Das einzige selbstständige Material sind die virtuoson Arpeggi und Läufe. Diese könnten auch aus Hesses Feder kommen, wie wir sie von ihm in der Bearbeitung der C-Dur Sonate kennen lernen werden. Allerdings sind diese Stellen, die sehr gut auf die Gambe geschrieben wurden, auch sehr ähnlich den virtuoson Passagen aus Grauns autographer Fassung der C-Dur Sonate (siehe Kapitel III.5.2. S. 38ff.).

Für die Analyse und Einschätzung der Violinfassung des Konzertes in A-dur ist auch die Typologie ihrer beiden Kopisten Berlin63 und Lampe hilfreich (näheres dazu siehe S. 50f.). Zum detaillierten Vergleich mit der Gambenfassung wurde die Kopie von Lampe verwendet.

III.1.2. Detaillierter Vergleich zwischen der Fassung für Violine (D B: SA 2764 S: Lampe) und der Fassung für Viola da gamba (D DS: Mus.ms. 355 S: Hesse)

Unterschiede in den Fassungen werden mit blauer bzw. grüner Schrift hervorgehoben: Blaue Schrift: Kopie Hesse Ms.ms. 355 Grüne Schrift: Kopie Lampe SA 2764
T. 1-22 Tutti-Ritornell identisch (bis auf Artikulationszeichen und Bindebögen)
T. 23-24: Gambe spielt fallendes Arpeggien-Motiv und anschließende Solo-tutti Brücke; diese 2 Takte fehlen in der Violinfassung
T. 25-28: / T. 23-26: Solo fast identisch: Gambe spielt Thema in Doppelgriffen, Motiv von VI.
T. 26 lombardisch verziert; Concertato-Violine wird durch 1. und 2. Violine anstatt von b.c. begleitet.
T. 29-30: / T. 27-28: Tutti identisch
T. 31-32: / T. 29-30: harmonisch ident: Geige spielt Motiv des Tutti T. 16, Gambe spielt harmonisch gleiches Motiv, aber in Doppelgriffen und weniger „melodiös“.
T. 33-34: / T. 31-32: harmonisch und motivisch sehr ähnlich: Geigenmotiv findet sich in der Gambe in Doppelgriffen und melodisch vereinfacht ausgeführt.
T. 34-36: / T. 33: harmonisch ident (Orgelpunkt mit 5-6-Sequenz) aber unterschiedlich motivisch umgesetzt: Gambe spielt Läufe von Tutti T. 55 (T. 34 wird verziert wiederholt).
T. 37-38: / T. 37-38: Material ident (Gambe spielt selbe Begleit-Motive wie Viola in der Violinfassung)
T. 39-42: Dies ist der Modulationsteil von A-Dur über h-Dur zur Dominanttonart E-Dur. In der Gambenfassung ist dieser Modulationsteil 4 Takte lang, in der Violinfassung 8 Takte

lang.
T. 39-40: Motiv wird über Sequenz fortgesetzt (synkopierte Oktavsprünge in Doppelgriffen ähnlich wie Violinfassung T. 39-40)
T. 41-42: kurze Brücke bis zum nächsten tutti: dieser Teil ist in der Violinfassung 4 Takte länger.
T. 42.5-44: / T. 46.5-48.5: Tutti und Solo identisch (bis auf Doppelgriffe in der Gamenstimme)
T. 44.5-46: / T. 48.5-51: Dies ist die Brücke zur Reprise auf der Dominanten (Thema in E-Dur): Solo harmonisch ident, motivisch anders umgesetzt: Gambe ist rhythmisch diminuiert (wie tutti T. 141.5-144); die Violine spielt hier selbes Motiv wie Gambe T. 81-82
T. 47-59: / T. 51-63: Dies ist die Reprise auf der Dominanten: Tutti-Ritornell ident (bis auf unterschiedliche Bindebögen)
T. 59.5- 61.5: Das zweitaktige Solo-Gambenmotiv ist ein fallendes Arpeggio wie T. 23-24
T. 61.5-64.5: / T. 64-67: Tutti ident, in der Gambenfassung ist das lombardische Motiv drei Schläge länger, da die Gambe das Motiv einmal alleine wiederholt und dieses als „Echo“ vom Orchester wiederholt wird. (In der Violinfassung spielt die Concertato Violine auch im tutti mit, deshalb würde eine zusätzliche Wiederholung weniger Sinn machen.)
T. 66-70: / T. 67.5- 71.5: Solo fast ident, das sequenzierte Motiv wird leicht abgeändert: während in der Gambenfassung Motive mit Tonwiederholungen stehen, sind in der Violinfassung Intervallsprünge mit Trillern versehen. Die Begleitung der Gambe durch das Orchester ist auch rhythmisch komplexer (in Synkopen).
T. 71-73: fallendes Arpeggien-Motiv wie Takt T. 23, rhythmisch vereinfacht, harmonisch weiterentwickelt (sequenziert) und mit Tutti im Dialog stehend.
T. 74-75: Lauf von T. 35 sequenziert
T. 76-79.5: / T. 86-89.5: gleiches Material, nur Stimmverteilung anders, sowie in Gambenfassung alle Stimmen oktav tiefer; Gamenstimme lombardisch ornamentiert. Violine wird begleitet wie ein „accompagnato -Rezitativ“.

T. 79.5-82: / T. 90-93.5: Tutti und Brücke der Soloinstrumente identisch (nur unterschiedliche Artikulationszeichen: T. 82 Viola da gamba: Keile, T. 92 Violine: Bindebögen)
T. 83-85: / T. 95-97: Tutti identisch
T. 86-87: / T. 88-99: Solo ident, Gambe doppelgriffig und rhythmisch leicht diminuiert
T. 88-93.5: Arpeggien-Orgelpunkt auf der Dominaten, begleitet vom Orchester
T. 93.5-97: /T. 103.5-107.5: identische Brücke vom Solo zum Tutti, unterschiedlich umgesetzt: in der Gambe mit Doppelgriffen und im T. 96 sogar in zwei zueinander synkopierten Stimmen (wie T. 39)
T. 98-99.5: eingeschobenes Gambensolo mit Themenmotiv (fehlt in Violinfassung, da konzertante Violine im Tutti das Motiv schon spielt) T. 108-110: die Violine spielt stattdessen das Motiv des nächsten Tuttis der Gambe.
T. 99.5-103.5: / T. 107.5-112.5: selbes motivisches und harmonisches Material; konzertante Violine spielt Motiv aus Tutti T. 7
T. 106-108: / T. 115-117: selbes Material, Gambenstimme wie Tutti mit Läufen und mit Doppelgriffen bestückt.
T. 109-110: / T. 118-121: Orgelpunkt auf der Dominanten: selbes motivisches Material, wird anders auf Stimmen aufgeteilt. In der Violinfassung wird T. 118 wiederholt und wechselt erst T. 120 auf moll, dieser Takt wird ebenfalls wiederholt.
T. 111-113: / T. 122-125: selbes Material, unterschiedlich auf Stimmen aufgeteilt.
T. 116.5-118: / T. 125.5-127: Tutti und Solo ident
T. 119-120: / T. 128-129: harmonisch ident, unterschiedliche Ausführung in den Solostimmen
T. 121: / T. 130-131: harmonisch ident, in der Violinfassung ist dieselbe Harmoniefortschreitung doppelt so lange (zwei Takte lang)
T. 122-132: /T. 132-138: Dieser Teil ist in beiden Fassungen harmonisch ähnlich (ein Orgelpunkt), wird aber motivisch völlig unterschiedlich ausgeführt: Orgelpunkt über der Tonika, sowie kurze Sequenz bevor es in die Kadenz geht.

Verarbeitung des motivischen Materials von T. 41

T. 133-138: / 139-144 Tutti nach Kadenz ident

III.2.1. Solo C-Dur für Viola da gamba und Basso continuo (A:XVII:1)

Autograph Graun: D B: in SA 3627, WZ: COFS in Schrifftafel bzw. Adler

Bearbeitung durch Hesse: D B: in Mus.ms. 13525, S: L.C. Hesse, WZ: Lorbeerkranz (?), bekrönt

Diese Sonate ist für unsere Fragestellung besonders interessant, da sie in zwei Fassungen existiert: einmal in der Originalhandschrift von Graun, und einmal stark bearbeitet in der Kopie von Hesse. Durch den Vergleich soll festgestellt werden, mit welchen Mitteln dieser in die Komposition eingreift.

Die Sonate in der Originalfassung gehört zu den technisch anspruchsvollsten Werken Grauns. Im Autograph findet sich eine gewisse Versessenheit für Doppelgriffe – sie werden angebracht, sooft es möglich ist –, die wir auch in einigen Gambenkonzerten von Graun finden. Es handelt sich hier um eines der typischen Merkmale der Spieltechnik von Hesse (siehe Kapitel IV.1.2. S. 45 sowie Kapitel III.5.2. S. 38)

Die Bearbeitung von Hesse:

Hesse vereinfacht stark, indem er Doppelgriffe weglässt, wo sie musikalisch weniger Sinn machen. Seine Version wird dadurch viel flüssiger und der Ausführende kann sich mehr auf die Phrasierung konzentrieren. Doppelgriffe und Akkorde werden nur angebracht, wenn die Hand dafür in der Lage bleiben kann. Die Fassung liegt dadurch sehr gut und behält aber trotzdem die Virtuosität und den Klangreichtum des Originals.

An einigen Stellen vereinfacht Hesse das Stück musikalisch und lässt es dadurch

„logischer“ erscheinen (z.B. im ersten Satz T. 24 platziert er das piano wenn das Motiv eine Oktav tiefer wiederholt wird). Hesse greift auch in die harmonische Struktur des Stückes sehr gravierend ein. Diese Bearbeitungen beschränken sich jedoch auf das Streichen großer Teile, nämlich in allen drei Sätzen der harmonisch komplizierten Modulationsteile. Da er diese für die Entwicklung des Stückes essentiellen Abschnitte teilweise ganz überspringt, erhält der Zuhörer (besonders beim 2. und 3.Satz) ein kompositorisch weniger überzeugendes Resultat. Der Aufbau verliert an Spannung, da zu bald wieder zur Tonika zurückgekehrt wird. Trotzdem ist es beachtenswert, wie geschickt Hesse die Risse, die durch die Streichungen passieren, glättet.

Hier zeigt sich die große Stärke Hesses: vorhandenes Material neu anzuordnen und Motive zu verzieren. In der gesamten Hesse-Fassung befindet sich trotz der zahlreichen Änderungen auf vielen Ebenen nie etwas kompositorisch (auf der thematischen Ebene) Eigenes von Hesse. Seine Hinzufügungen beschränken sich auf Arpeggi und Tonleitern. Und selbst diese virtuos Passagen können als Verzierungen jener des Originals von Graun gesehen werden. Hesse gelingt jedenfalls, diese so gut auf das Instrument zuzuschneiden, sodass es bei einer Aufführung ins bestmögliche Licht zu gerückt wird.

Aus welchem Grund hat Hesse die Sonate bearbeitet? O'Loghlin vertritt die Meinung, dass er sie für den Prinzen arrangiert hat,¹⁸ und es spricht einiges dafür. Obwohl Hesses Version für den Spieler sehr vereinfacht ist, bleibt sie für den Zuhörer trotzdem virtuos. Unangenehm liegende Passagen tauscht er mit spieltechnisch „effizienten“ aus. Außerdem schreibt er das ursprünglich im Altschlüssel notierte Werk in den später gebräuchlichen Violinschlüssel um. Auch die Tatsache, dass Hesse die Sonate im Anschluss an seine Kopie von Roland Marais' (dem Sohn von Marain Marais) premier livre notiert hat, spricht für ein Arrangement für den Prinzen. Denn diese Abschrift scheint eine Einrichtung für das Duettieren mit dem Schüler im Unterricht zu sein. Die Stücke sind neu angeordnet, die Oberstimme ist in den Violinschlüssel umgeschrieben (im Gegensatz zum Original im Altschlüssel) und bei der Bassstimme wurden die

¹⁸ Michael O'Loghlin, Vorwort zur Edition der Sonate in C-Dur, Edition Güntersberg: Heidelberg 2012.

Bezifferungen weggelassen. Es ist also als ein Gambenduo gedacht!

Was gegen diese These spricht ist, dass die Bearbeitung trotzdem sehr schwer bleibt, möglicherweise zu schwer für den Amateurschüler. Wie gut mag der Kronprinz auf der Viola da gamba gespielt haben? In dem Concerto Grosso, das (laut Zelter und Agricola) für die königliche Familie geschrieben wurde, ist die Gamenstimme leicht gehalten. Allerdings gibt es eine schwierigere Fassung (SA 2767) mit Doppelgriffen fast nach Hesse-Manier. Falls die Sonate für den Prinzen arrangiert wurde, muss er jedenfalls ein Virtuose gewesen sein, den sein Lehrer sehr herausfordern wollte. Doch wieso hat Hesse hier seine sonst so gründliche Originalgetreue (siehe weitere Vergleiche in diesem Kapitel) auch auf der formalen Ebene aufgegeben? Vielleicht wollte er seinen jungen Schüler nicht mit einem zu langen Werk überfordern?

III.2.2. Detaillierter Vergleich:

1.Satz (Graun: grüne Schrift; Hesse: blaue Schrift)

Takte 1-15 sind harmonisch ident; Unterschiede bei Hesse: T. 2 wird Arpeggio mit tierces coulées ausgefüllt; T. 4. wird Doppelgriff mit technisch schwieriger Streckung vermieden indem ganzes Motiv T. 4-5 eine Oktav tiefer transponiert wird. T. 6 wird sehr reich verziert: Oktavsprung mit Lauf ausgefüllt und anschließend tierces coulées angebracht. 4.Schlag wird Akkord ausgedünnt und dadurch leichter und klangvoller. T. 8 wird 1.Schlag virtuos verziert (resultiert dadurch schwieriger als Original); T. 8 und 9 werden Terzen-Doppelgriff-Ketten durch Auslassung vereinfacht; T. 10 wird ein schwieriger Akkord durch Streichung einer Füllnote stark vereinfacht;

Takte 16-24 bei Graun: Modulationsteil:

Modulation nach a-moll – d-moll – E-Dur (T. 18) – A-Dur (T. 19) – D-Dur - G-Dur – C-Dur (T. 23)

Takte 16-18 bei Hesse:

bleibt in C-Dur (Wechsel Dominante- Tonika – Dominante – Tonika): selbe Motive wie Graun T. 22, aber immer in C-Dur (wie Anfang); die „Vaghezza“ von Modulationsteil fehlt

Hesse verwendet also das Thema in C-Dur (Takt 15) als Reprise und verarbeitet das Motiv aus T. 5 für den Übergang im Takt 18

Takte 25-32:/ Takte 19-26: Bass ident, nur teilweise Harmonien anders (Bezifferungen bei Hesse z.B. T. 22)

Unterschiede in der Hesse-Fassung: T. 20: Akkord verdünnt, dadurch effizienter

T. 21-22: Doppelgriff-Ketten vereinfacht, nur erste Note einer Vierergruppe ist als Doppelgriff notiert. Es ist aber auch durchaus denkbar, dass es sich um eine Kurzschrift handelt.¹⁹ Hesse hat eine eigene Kurzschrift für Doppelgriff-Ketten, die sich häufig in den Bearbeitungen für 2 Gamben findet (siehe Kap. IV.1.2. S. 45)

T. 24: Motiv wird vereinfacht, Dynamik „logischer“ gemacht

2.Satz

Takt 1-15: harmonisch ident; in der Hesse-Fassung ist in T. 1-2 Bass Oktav tiefer, T. 7 Rhythmus im Bass verändert. Hesse lässt in der Oberstimme zahlreiche Doppelgriffe weg, im T. 4. wird das Motiv verziert und dadurch der Wiederholung rhetorisch Nachdruck verliehen. Hesse hätte wahrscheinlich diese Verzierung beim Spielen der Graun-Fassung improvisiert doch hier für seinen Schüler notiert.

T. 16-18: nachdem wir T. 15 in der Dominante gelandet sind kehrt Graun wieder zur Tonika zurück. Anschließend folgt eine modulierende Sequenz und Orgelpunkt in D-Dur beides mit virtuosen Passagen in der Gambenstimme.

T. 16-18: Hesse springt von G-Dur zur Doppeldominante D-Dur. T. 19-20: Anstelle des Modulationsteils vom Original fügt Hesse zwei Takte ein – eine ausgedehnte Kadenz in G-Dur um die Dominante zu festigen. Darüber virtuose aber „effiziente“ Passagen, die „in der Hand liegen“. T. 20-21 Überleitung der Gambe in Tonleitern (die an Graun T. 52 erinnern), während B.c. pausiert.

T. 18.5-21: harmonisch ident: Orgelpunkt D-Dur; Graun schließt diesen auf der Dominante D-Dur und hält dadurch länger die Spannung als Hesse, der sofort die neue Tonika G-Dur verrät (T. 20-22).

T 21.5-32: harmonisch ident, ebenso Bass (bis auf kleine Unterschiede in T. 25);

¹⁹ Diese These stellt Leonore von Zadow-Reichling in ihrem Vorwort zum Trio in F-Dur (Edition Güntersberg: Heidelberg 2004) auf.

Hesse erleichtert nur durch Weglassen von Doppelgriffen sowie durch Oktavierung der bogentechnisch schweren Stelle von T. 31; er verändert rhythmisch und Bogenstrich im T: 21 wodurch Passage galanter wird.
T. 33-43.5: harmonisch ident (T. 38 Bass bei Hesse leicht rhythmisch geändert sowie Arpeggiorichtung umgekehrt)
T. 43.5-53.5: Modulationsteil: 2-taktige Kadenz a-moll – Kadenz D-Dur – G-Dur – a-moll – „D-Dur -Gefühl“ – a-moll; Dieser Modulationsteil wird sehr virtuos von der Gambe ausgeführt.
T. 43.5-45: Hesse geht von Dominante (E-Dur) zur Tonika a-moll (kadenziert also einfach), darüber „effiziente“ virtuose Arpeggiopassagen (Motive ähneln sehr Graun-Fassung T. 60)
T. 54.5-61:/ T. 46-52: harmonisch ident T. 48 und 50 Bass leicht verändert : Arpeggiorichtung und - motiv gewechselt
T. 61:/ T. 52: Hesse springt von Bassmotiv gleich zu Orgelpunkt (um Thema der Gambe von der Begleitung besser zu unterstützen.
T. 64-68:/ T. 56-80: harmonischer Verlauf gleich, Bassmotive von Hesse leicht verändert. Hesse ist in Takt 67 aufgefallen, dass er beim Kürzen und Ändern der Solostellen sich um einen halben Takt vom Original verschoben hat, und fügt deshalb hier einen Halbtakt hinzu.
T. 69:/ T. 59: ident
T. 70-71: Sequenz (7-6-Sequenz); T. 72-73: Orgelpunkt mit für Graun sehr typischen Arpeggi, wie wir sie sehr häufig auch in seinen Violinwerken finden: es sind sehr weite gegriffene Akkorde mit den Oberstimmen in hohen Lagen und mit leeren Saiten im Bass T. 74-76: Modulation von C-Dur nach a-moll – G-Dur mit anschließender Kadenz um die Dominanttonart zu bestätigen. T. 60.5-63: Hesse geht von der Dominanttonart direkt zur Tonika und lässt den Modulationsteil weg. Diese Kadenz wird mit virtuos (aber technisch „effizienten“) Passagen ausgeführt.
T. 76.5-86:/ T. 63-73: harmonisch ident (bis auf kleine Verzierungen der Bassstimme durch Hesse)

3.Satz

T. 1-59: harmonisch identisch, nur Bassstimme wird von Hesse leicht variiert, z.B. in T. 21-23: vielleicht möchte Hesse mit einem „aktiveren“ Bass eine verdünnte Oberstimme unterstützen?

T. 7-8: Hesse oktaviert die Wiederholung im piano und macht die Stelle dadurch auch musikalisch wirkungsvoller; schwierige Doppelgriffe lässt er weg (T. 13) und fügt Doppelgriffe hinzu, wo sie in der Lage liegen und wo sie bogentechnisch eine Erleichterung darstellen.

T. 61-66: Orgelpunkt und anschließende Kadenz in F-Dur, darüber sehr virtuose und schwere Passagen.

T. 61-66: über Orgelpunkt (mit verziertem Bass; Bassmotiv aus Graun T. 14-15) Sequenzierung eines Motivs aus Grauns Autograph T. 13. Während des Orgelpunktes wird die Tonika C-Dur zur Dominanttonart.

T. 67-94: harmonisch ident (nur kleine Änderungen in der Bezifferung); Hesse bringt stellenweise Oktavierungen an, um die Ausführung zu erleichtern. T. 67 scheut Hesse davor, kompositorisch einzugreifen und einen halben Takt aufzufüllen. Daher bleibt ein halber Takt mitten im Stück. T. 81 erleichtert Hesse die Spielbarkeit gravierend indem er den Doppelgriff erst auf dem 3. Schlag notiert. Dadurch muss die Hand nicht einen komplizierten Fingersatz greifen, sondern kann in der 1.Lage bleiben.

T. 95-116: Modulationsteil T. 95-103: von G-Dur über C-Dur und D-Dur wieder Bestätigung der Dominanttonart G-Dur; anschließend T. 104-115: Gambensolosequenz (7-6-Sequenz) mit abschließendem Orgelpunkt um die Spannung auf der Dominanten zu vergrößern.

T. 95-103: Hesse lässt wieder den Modulationsteil weg. T. 95-96 Wiederholung von Motiv der Takte 93-94, doch (im Gegensatz zu Graun) in der gleichen Tonart (der Dominanten G-Dur). T. 97-99: Kadenz in G-Dur mit einem galanten Motiv in der Oberstimme. Dieses ist eine Vereinfachung des Motivs in Graun T. 17-18.

T. 100-102: Orgelpunkt mit vereinfachten Passagen aus Graun T. 113-115 (u.a. Notenwerte halbiert).

T. 116-128:/ T. 103-115: Reprise in der Tonika: harmonisch und Bass identisch.

III.3. Doppelkonzert in c-moll für Violine, Viola da gamba und Orchester (A:XIII:3)

D B: SA 2775, S: C.H.Graun IV, WZ: unkenntlich
D B: in: Am.B. 238, S: J.S.Bach XIII, WZ: kleines S (Fassung für VI, Viola und Orch.)
D DS: Mus.ms. 1237, (VI.conc..fehlt) S: (1) L.C. Hesse, (2) Berlin7 (Dublikat der Cembalostimme) WZ: (1) unkenntlich, (2) grosses gekröntes Monogramm FR

Auf dem Deckblatt des Manuskripts in Darmstadt findet sich die Bezeichnung „Anonymus 1769“. Bei dem Datum handelt es sich eher um das der Kopie als das der Komposition.

Die drei uns erhaltenen Fassungen des Doppelkonzerts unterscheiden sich allgemein in kleineren Details, nur im 3. Satz gibt es grössere Unterschiede und die Satzlänge differiert erheblich. Die Differenz ergibt sich durch ein längeres Violinsolo in der Violafassung und in der Kopie von Hesse. Die Tutti-Ritornelle sind in allen Abschriften immer gleich. Womöglich hat C.H.Graun IV von einer frühen Fassung des Autographs kopiert, während Hesse abgeschrieben hat, als Graun bereits nach Vollendung des Stückes später ein längeres Violinsolo hinzugefügt hat. Die Gambenstimmen dieser zwei Kopien unterscheiden sich nur minimal: in einigen Fällen hat Hesse parallele Terzen weggelassen (wie z.B. in T. 70 des ersten Satzes, und in den Takten 77-78 und 90-91 des dritten Satzes), in anderen Fällen Füllnoten für Akkorde hinzugefügt (z.B. T. 398 des dritten Satzes).

Beim Vergleich zwischen der Kopie von Hesse und der Fassung für Viola fallen vor allem Oktavtranspositionen auf, die möglicherweise einen Hinweis auf die Originalfassung geben könnten: Die Lage des ersten Solos in der Violastimme ist homogener, nämlich identisch wie das erste Geigensolo: Nach dem ersten Motiv gibt es T. 28 einen Sprung nach oben, wie in der Violine T. 35, im Gegensatz zum Abwärtssprung in der Gambe T. 28.

Abb. 1: T. 28-31 der konzertanten Violastimme (D B: Am.B. 238)



Abb. 2: T. 28-31 der Gambenstimme von Hesse (D DS: Mus.ms. 1237)



Hingegen das Gegenteil ist der Fall im T. 124 und T. 129, wo die Viola ein Abwärts-Arpeggio nicht weiterführen kann und mehrere Oktavierungssprünge machen muss. Hier scheint die Gambenstimme viel homogener zu sein.

Abb. 3: T. 124-125 der konzertanten Violastimme (D B: Am.B. 238)



Abb. 4: T. 123-124 der Gambenstimme (im Violinschlüssel) aus der Kopie von Hesse



Ebenso T. 127 und T. 132: die Viola setzt ihren Aufwärtsgang nicht fort, sondern muss „Richtung wechseln“ um nicht zu hoch zu landen.

Abb. 5: T. 127-128 der konzertanten Violastimme (D B: Am.B. 238)



Abb. 6: T. 126-127 der Gambenstimme (im Bassschlüssel) aus der Kopie von Hesse



Im T. 154 wird als ein Schleifer notierte Verzierung in der Viola ausgeschrieben.

Abb. 7: T. 154 aus der Violafassung



Abb. 8: T. 153 aus der Kopie von Hesse



In der Violafassung T. 180-181 wird die Climax der Gambenfassung unterbrochen und durch ein weniger dramatisches Motiv ersetzt. Wieder ein unterbrochenes Arpeggio findet sich im T. 186, in den anschließenden Takten wird abermals die höher steigende Sequenz durch einen Oktavierungssprung gestört.

Abb. 9: T. 185-187 aus der Violafassung (Altschlüssel)

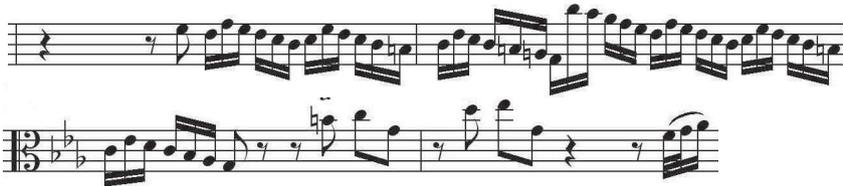
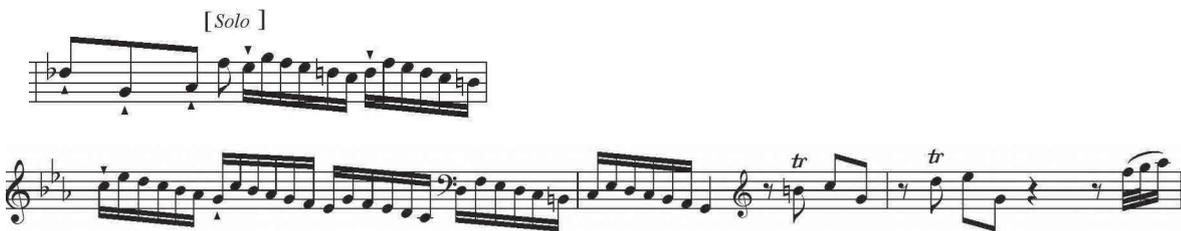


Abb. 10: T. 186-189 aus der Kopie von Hesse (Violinschlüssel)



Im dritten Satz findet sich eine ähnliche Situation: Im T. 76-77 und T. 89-90 macht die Melodie einen ruckartigen Oktavierungssprung, der musikalisch und rhetorisch keinen Sinn macht.

Abb. 11: T. 74-78 aus der Violafassung (Altschlüssel)

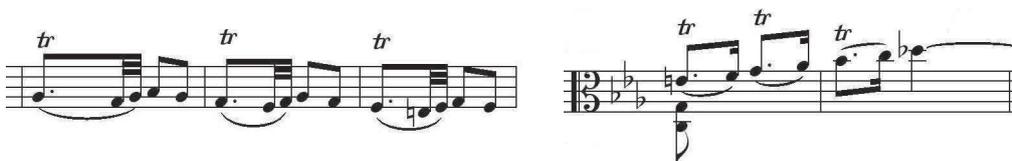


Abb. 12: T. 74-78 aus der Kopie von Hesse (Violinschlüssel)



Das Passagenmotiv der Gambenversion, das über 14 Takte gleich bleibt (T. 113-126), wurde für die Viola angepasst und leichter gemacht (T. 113-119). Erst T. 120-122 sind beide Fassungen wieder gleich.

Abb. 13: T. 113-123 aus der Violafassung (Altschlüssel)

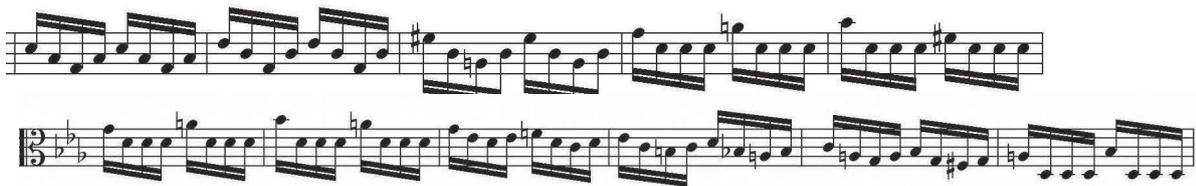
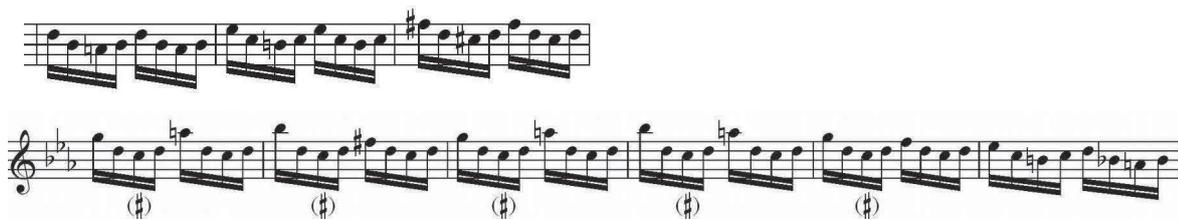


Abb. 14: T. 113-121 aus der Kopie von Hesse (Violinschlüssel)



In den dialogischen Solopassagen der konzertanten Instrumente imitiert die Viola T. 219-224 sowie T. 231-235 die Violine mit exakt derselben Figur. Diese Stelle ist bei der Gambe akkordisch notiert und erzeugt durch die viel tiefere Lage (Oktav tiefer als die Viola) ein klanglich eher kontrastierendes Element.

Abb. 15: T. 219-225 aus der Violafassung (Altschlüssel)



Abb. 16: T. 219-225 aus der Kopie von Hesse (Violinschlüssel)



T. 237-245 wird das Arpeggio in der Gambe diminuiert:

Abb. 17: T. 237-239 aus der Violafassung (Altschlüssel)



Abb. 18: T. 237-239 aus der Kopie von Hesse (Violinschlüssel)



Neben diesen Differenzen gibt es allgemein in der Gambenstimme, wie in den meisten Werken Grauns, eine große Anzahl an Doppelgriffen, die in der Viola oft weggelassen wurden. Dafür einige Beispiele aus dem 3.Satz:

Abb. 19: T. 98-101 aus der Violafassung (im Altschlüssel)



Abb. 20: T. 98-101 aus der Kopie von Hesse (im Violinschlüssel)



Abb. 21: T. 197-198 aus der Violafassung (Altschlüssel)

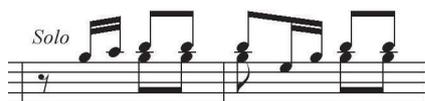


Abb. 22: T. 197-198 aus der Kopie von Hesse (Violinschlüssel)

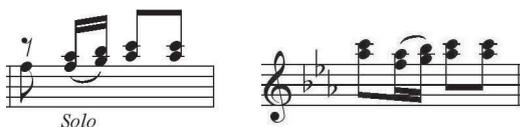


Abb. 23: T. 237-239 aus der Violafassung (Altschlüssel)

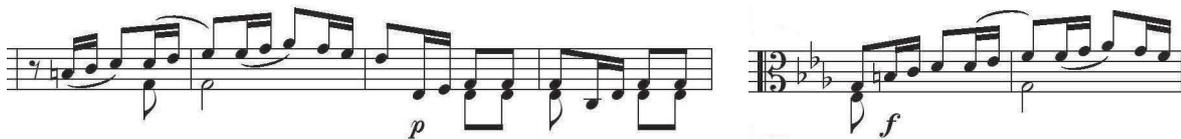
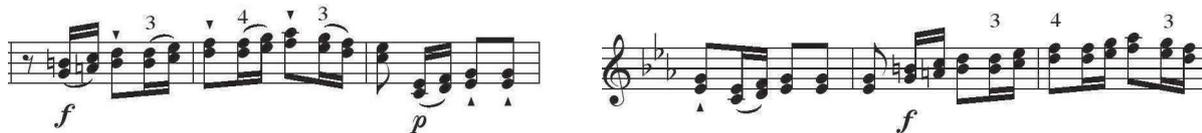


Abb. 24: T. 333-338 aus der Kopie von Hesse (Violinschlüssel)



Ein Argument, das für die Violaversion spricht, ist die Tonart. Das einzige Violakonzert von Graun ist in Es-Dur. Die moll-Parallele liegt auch auf der Viola sehr gut, auf der Gambe hingegen gar nicht.

Die gesammelten Indizien lassen jedoch die Gambenversion als ursprüngliche Fassung wahrscheinlicher erscheinen. Da es allerdings für beide Anhaltspunkte gibt, ist vielleicht die plausibelste Lösung, dass, wie beim Quintett in a-moll, von Graun selbst zwei Versionen gleichberechtigt als Original gedacht waren.

III.4. Weitere Vergleiche

Vergleich der Bearbeitung des Trios in A-Dur mit jener des Trios in G-Dur durch L.C. Hesse

Trio G-Dur (GraunWV C:XV:89, Wendt Nr.62):

D DS: Mus.ms. 359, Kopist: L.C. Hesse (?) ²⁰ ; o. Wasserzeichen; Datierung laut Bibliothekskatalog ca 1750 ²¹
D DI: Mus. 2474 – Q – 3, Kopist: Johann Georg Pisendel; Datierung Ms: 1720-1755 ²²
Sieben weitere Abschriften für Violine

Vergleich der Version für 2 Geigen aus der Hand Pisendels mit der Fassung für 2 Gamben aus der Hand von L.C. Hesse (Datierung ca 1750):

Die Tatsache, dass dieses Trio in acht Fassungen als Violinfassung existiert, und dass beide Solostimmen das „G“ als tiefste Note haben, machen diese Fassung als die ursprüngliche wahrscheinlich. Hesses Kopie bzw. Fassung für Viola da gamba unterscheidet sich nur minimal von jener für Violine. Die beiden Solostimmen sind eine Oktave tiefer gesetzt. Da diese allgemein sehr hoch liegen, unterschreitet die zweite Stimme trotz der Oktavierung ganz selten den Bass. Solche Ausnahmefälle (z.B. Takt 25 des 1.Satzes) duldet Hesse, da er den Bass nicht oktaviert und so die Stimmenkreuzung zulässt. Beide Oberstimmen sind von Hesse im Altschlüssel notiert, was bei ihm eine Seltenheit ist. Er notiert separat die erste Stimme während er die zweite Stimme mit der Generalbassstimme in Partitur setzt.

Hesse hält sich sehr präzise an die Violinfassung. Die einzigen Unterschiede sind vereinzelt hinzugefügte Doppelgriffe sowie das Ausfüllen eines Akkordes. Im zweiten Satz gibt es minimale rhythmische Unterschiede sowie kleine Änderungen

20 Während sowohl Henzel als auch O’Loughlin Hesse als den Kopisten nennen, scheint mir die Schrift dieses Kopisten deutlich von den restlichen Handschriften von Hesse abzuweichen. Zu diesem Kopisten siehe auch S. 56

21 Musedita Vorwort zur Edition des Trio in G-Dur (C:XV:89) S. IV.

22 Datierung laut RISM online catalog: <http://opac.rism.info>, Zugriff vom 10.9.2015

in den Bogenstrichen. Die Bearbeitung einer Geigenstimme für Gambe bietet sich besonders an, da sie einfach durch Oktavierung bereits spielbar ist – im Gegensatz zu einem Arrangement aus einer Viola- oder Flötenstimme. Hier wird die Stimme bei eine Oktavierung gelegentlich entweder zu hoch oder zu tief und muss deshalb umständlicher mit Oktavsprüngen angepasst werden.

Trio A-Dur (Av:XV:41, Wendt Nr.11)

D B: Mus.ms. 8295/19; Kopist: Berlin30, Anonymus Itzig 9; WZ: gekrönter Doppeladler mit Kleeblattstängeln auf den Flügeln, Brustschild mit Z belegt.

Für die unterschiedlichen Themen der beiden Oberstimmen scheint eine Besetzung mit so unterschiedlichen Klangfarben wie Violine und Gambe sehr sinnvoll zu sein. Es verhält sich hier genauso wie bei dem 2.Satz des Trios in C-Dur (siehe Kapitel III.5.1. S. 38), in dem auf den zwei Soloinstrumenten Cembalo und Gambe unterschiedliche Themen kontrastiert werden. Diese Tatsache spricht für die Originalversion mit der Besetzung Violine, Gambe und B.c.

Quartett g-moll (Av:XIV:10)

D B: 6. in: Am.B. 240, S: Schober, WZ: R

D DS: Mus. ms. 1235, S: L.C. Hesse, WZ: gekrönter Doppeladler mit Kleeblattstängeln auf den Flügeln, Herzschild mit Z belegt

D B: Mus. ms. 8293/30, S: Hering, WZ: gekrönter Adler, Brustschild mit R belegt, darunter ... [unkenntlich]

D B: SA 3389, S: Berlin63, o. WZ. (Version für 2 VI, Va, B.c.)

Es existieren von diesem Quartett sieben handschriftliche Quellen, davon sind fünf für Viola anstatt Gambe, nur zwei sind explizit für die Viola da gamba. Da die Textur der Stimme gar nicht Grauns Schreibweise für die Viola, sondern umso mehr der für die Gambe ähnelt, ist zu vermuten, dass letztere die Originalversion

ist. Der Vergleich der beiden Versionen mit Gambe zeigt: Da die Zusätze der Darmstädter Fassung in der Partitur der Amalienbibliothek fehlen (z.B. Akkord im Takt 37 des 1.Satzes), hat Hesse wohl von Schober oder – was noch wahrscheinlicher ist – direkt vom verlorengegangenen Autograph abgeschrieben.

Die Fassung Schobers in der Königlichen Hausbibliothek ist für Viola. Sie ist oft eine Oktav höher als die Gambenstimme gelegen und weist weniger Doppelgriffe auf. Sie wurde im erst später (Ende 18. Jh.) gebräuchlichen Querformat geschrieben.

Die Violastimme unterscheidet sich im dritten Satz teilweise stark von der Gambenstimme:



Abb. 25: Takt 134-135 aus der Violastimme von SA 3389 (Kopist Berlin 63)

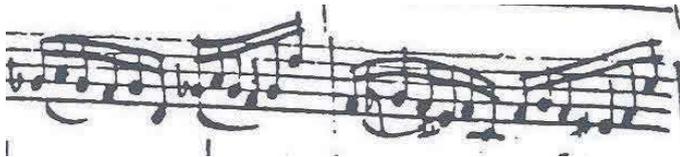


Abb. 26: Takt 134-135 aus der Gambenstimme der Partitur in Am.B. 240/6 (Kopist: Schober)

Bei der Fassung von Berlin63 (SA 3389) handelt es sich wahrscheinlich um die erste Version mit Viola. Möglicherweise stammt diese Bearbeitungen von dem Kopisten Berlin63 selbst (Siehe Kapitel IV.2.1. S. 50)

Quartett D-Dur (A:XIV:1)

D B: in: SA 3386, S: Berlin63, WZ: IFS (Stimmen)
D DS: Mus.ms. 1238, Viola da gamba (übrige Stimmen fehlen), S: L.C. Hesse, WZ: gekrönter Doppeladler mit Kleeblattstängeln auf den Flügeln, Herzschild mit Z belegt.
D B: in: SA 3386, S:?, WZ: gekröntes Wappen (Partitur)
D B: SA 3387, S: August Kohne, Datierung: zwischen ca. 1755 u. ca. 1766, WZ:

grosses Monogramm FR
D B: SA 3388, S: Johann Leonhard Hesse, Datierung: ab ca. 1763, WZ: Fisch; COFS in Schrifttafel
D B: SA 3378, S: Anon. Itzig 9, WZ: Lilie; Monogramm
D B: in: KHM 1900, S: Schober, Datierung: spätes 18. Jh., WZ: Wappen, darunter MORYN/ I IOHANNOT in Schrifttafel
D B: KHM 1902, S: Berlin25, WZ: grosses gekröntes gespaltenes Wappen, darunter FAI/ WANGEN, doppelstrichig

Dieses Werk findet sich in acht unterschiedlichen Abschriften, davon sind fünf mit der Besetzung Viola da gamba oder Viola/Viola da gamba gekennzeichnet. Kurioserweise sind die Besetzungsangaben für die dritte Stimme sehr unterschiedlich: Zweimal ist die Bezeichnung „Viola“ (KHM 1900, 1902, S: Schober), einmal „Viola obl.“ bzw. „Violetta overo Gamba“ (D B: Mus.ms 8295/54, S: F. Baumann) , einmal „Violetta“ (SA 3388, S: Johann Leonhard Hesse), zweimal „Violetta overo Gamba“ (SA 3378, Anon.Itzig 9), sowie zweimal „Viola di gamba“ (SA 3386, S: Berlin63 und .D DS Mus.ms 1238, S: L.C. Hesse). Ausserdem steht auf dem Titelblatt von SA 3386 die Besetzungsvariante, das Quartett mit obligatem Cembalo und zwei Violinen spielen zu können. Konsequenterweise gibt es auch eine Stimme „Cembalo overo Viola da gamba“, die auf zwei Systemen die dritte und vierte Stimme wiedergibt.

Die fünf Gambenfassungen kann man in zwei Gruppen einteilen:²³ Die Kopie von Hesse ist fast identisch mit der Viola da gamba-Stimme aus dem Manuskript SA 3386 (Schreiber: Berlin63). Ebenso ist die Partitur desselben Manuskriptes SA 3386, die Stimme SA 3378 sowie Ms 8265 gleich. Diese zweite Gruppe mit jeweils einer Stimme für „Violetta overo Gamba“ enthält fast dasselbe Material wie die Hesse-Abschrift, jedoch ist alles in der (höheren) Lage der Viola notiert. Eine Ausführung auf einer Bassgamba wird dadurch erheblich erschwert. Ansonsten unterscheidet sich diese Stimme von den expliziten Gambenstimmen im Fehlen einiger Akkorde und weniger Doppelgriffen.

²³ Für den Vergleich dieser zwei Gruppen mit der Violafassung siehe S. 32

Bei einem Vergleich des Manuskriptes von Hesse (die nur die Gambenstimme enthält!) mit der Stimme von SA 3386 macht man interessante Beobachtungen, die einen zu der Chronologie innerhalb dieser beiden fast identen Fassungen führen könnten: Sieben Takte vor Schluss des dritten Satzes finden wir in beiden Kopien denselben Akkord, bei dem jedoch in Ms 1238 die unterste Note von Hesse durchgestrichen ist (Abb. 1). Hat er also SA 3386 kopiert und anschliessend gemerkt, dass der Akkord (Abb. 2) ungünstig liegt? Ebenso interessant ist T. 213 des dritten Satzes: Hesse scheint die Version ohne Akkord kopiert zu haben, und anschliessend die dritte Note hinzugefügt zu haben. Im ersten Satz 7 Takte vor Schluss füllt Hesse Akkorde aus, die in SA 3386 „unmögliche“ Akkorde sind.

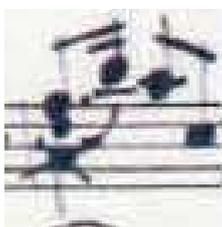


Abb. 27

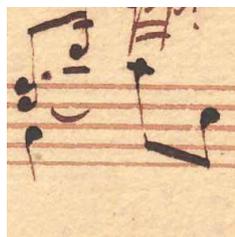


Abb. 28

SA 3386 ist eine sehr sauber und sorgfältig geschriebene Fassung, mit breiten Takten, die für eine Aufführung eher nachteilig sind. Handelt es sich daher um eine Abschrift „für das Archiv“, die Hesse für die Aufführung eigenhändig kopiert hat? SA 3386 stammt aus dem Nachlass des Musikers Menges, der bei dem Gastwirt „Donner“ Privatkonzerte veranstaltete (siehe S. 55).²⁴

Was darauf hinzuweisen scheint, dass es sich bei der Gambenfassung um das Original handeln könnte, ist die Tatsache, dass im dritten Satz die Gambenstimme die Motive der Violinen imitiert, während dieselben in der Violastimme (womöglich wegen der Transposition) öfters mit einem Oktavsprung modifiziert wurden.

Die Tatsache allerdings, dass der präzise Abschreiber Schober die Version mit Viola notiert (KHM 1900), lässt Zweifel aufkommen. Diese Violastimme weist aber auch Besonderheiten auf: Ein Großteil des dritten Satzes ist im Bassschlüssel notiert, und auch die im Violinschlüssel notierten Stellen sind zu tief für die

²⁴ Christoph Henzel, „Berliner Klassik“ Ortus: Beeskow 2006, S. 246.

Bratsche. Die tiefste Note ist ein DD, also die tiefste Saite einer 6-saitigen Gambe. Diese Stimme weist weniger Doppelgriffe und Akkorde als alle übrigen Gambenstimmen bzw. Violettastimmen und Violastimmen auf, und scheint doch eine ausgesprochene Gambenstimme zu sein. Die zweite Kopie Schobers (KHM 1902) liegt zwar nicht ganz so tief, aber doch allgemein tiefer als die übrigen „Violetta“-Stimmen. Hat womöglich Schober von einer tiefen Originalstimme für Gambe eine Violastimme gemacht? Das Papierformat (quer) sowie Wasserzeichen deuten auf eine Entstehung dieser Abschrift im späten 18. Jahrhundert hin. Laut Henzel wurden die Stimmenkopien der Königlichen Hausbibliothek von Trios und Quartetten der Gebrüder Graun für Friedrich Wilhelm II. angefertigt. Als Vorlage dienten die Partituren der Amalien Bibliothek.²⁵

Die wahrscheinlichste Erklärung für die Vielzahl von Besetzungsvorschlägen und Versionen ist, dass das Original für Gambe war, da man aber das Werk einem größeren Musikkreis erschließen wollte, als Alternative eine leichtere (einstimmige) Violafassung verfasste (möglicherweise stammt diese von Graun selbst). Aus Kostengründen wurde in anderen Kopien nur mehr eine Stimme „Gamba o Viola“ geschrieben – die aus der Summe des Notenmaterials beider ursprünglich verschiedenen Stimmen bestand. Und da bei den späteren Kopien „da gamba“ schon antiquiert schien und daher weggelassen wurde blieb die Besetzungsangabe „Viola“ neben einer Stimme, die für die Gambe sehr typischen Doppelgriffe enthält – aber in einer für die Viola typischen Lage. Für den Bratschisten muss dieser hohe technische Anspruch sehr besonders gewesen sein. Im Violakonzert Es-Dur zum Beispiel gibt es nur ganz selten Doppelgriffpassagen. Auch die restlichen Stimme dieses Quartetts sind einstimmig gehalten.

Zum Vergleich der drei unterschiedlichen „Hauptfassungen“ betrachten wir denselben Takt aus dem 1.Satz: Während die Violafassung einstimmig bleibt (wie den Großteil des ganzen Stückes), finden sich in der „Violetta o Gamba“-Stimme viele der Doppelgriffe der Gambenfassung. Diese Tendenz bleibt über das gesamte Stück bestehen.

²⁵ Christoph Henzel, „Berliner Klassik“ Ortus: Beeskow 2006, S. 186.

Abb. 29: aus der Stimme für Viola (KHM 1902, S: Schober):



(notiert im Altschlüssel)

Abb. 30: aus der Stimme für Violetta overo Gamba (D B: Mus.ms. 8295-54, S: F. Baumann)



(im Altschlüssel)

Abb. 31: aus der Stimme für Viola da gamba (D DS: Mus.ms. 1238, S: L.C. Hesse)



Vergleich der selben drei Fassungen mit einem Takt aus dem dritten Satz:



Abb. 32: aus der Violafassung (KHM 1902, S: Schober) (im Altschlüssel)



Abb. 33: aus der Stimme für Violetta overo Gamba (D B: Mus.ms. 8295-54, S: F. Baumann)



Abb. 34: aus der Stimme für Viola da gamba (D DS: Mus.ms. 1238, S: L.C. Hesse)

Ein Beispiel, wie unterschiedlich ein Motiv durch Oktavierung werden kann, sehen wir beim Vergleich von Abb. 35 (Violafassung SA 3378) mit Abb. 36 (Kopie Hesse).

Abb. 35:

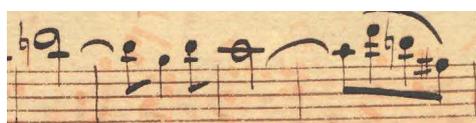


Abb. 36:



Trio F-Dur für Cembalo, Viola da gamba und B.c. (A:XV:10)

D B: in: SA 3627, S: Autograph J.G. Graun WZ: grosses gekröntes Monogramm FR

D B: 4.in: Am.B. 240, S: Schober, Datierung: ab 1747, WZ: R; DGS
--

Die Kopie von Schober ist sehr präzise und hält sich wieder weitgehend an das Original. An einer Stelle fehlen (irrtümlich?) Doppelgriffe, einmal werden sogar zusätzliche notiert. Zadow geht davon aus, dass es sich in diesem Fall um die Auflösung einer Kurzschrift von Graun handelt.²⁶

²⁶ Leonore von Zadow-Reichling, Vorwort zur Edition Trio in F-Dur (Güntersberg: Heidelberg 2004)

Trio F-Dur für Viola da gamba und Cembalo (C:XV:83)

D B: 17. in: Am.B. 239, S: J.S.Bach XIII, WZ: kleines S, doppelstrichig (Version 2 VI, Bc)

D B: 18. in: Am.B. 241, S: Schober, WZ: großes gekröntes Monogramm FR

Sieben weitere Fassungen ohne Viola da gamba

Vieles spricht dafür, dass die Gambenfassung die Originalversion ist, da die Gambenstimme sehr idiomatisch geschrieben ist. Zum Beispiel sind die Arpeggi im dritten Satz (T. 90-92, T. 134-139 und besonders T. 182-184) sehr Gambentypisch, sie finden sich exakt gleich (aber anders weitergeführt) in der autographen Sonate in C-Dur im 3.Satz T. 17-23. Die Gambenstimme unterscheidet sich aber nur marginal (vor allem an der Häufung von Doppelgriffen) von der Violafassung. An einigen Stellen ergibt sich durch den Oktavsprung wegen der Oktavierung ein unterschiedlicher Verlauf der musikalischen Geste. Abb. 37 (T. 133-145 des 3.Satzes²⁷) zeigt eine lang aufgebaute Steigerung (Violafassung im oberen System, Gambenfassung im unteren System), deren Climax T. 140 in der Violastimme wegen der Oktavierung unterbrochen wird. Laut O'Loghlin ist das ein mögliches Indiz dafür, dass die Originalversion für Gambe gedacht war.

Abb. 37:

The image shows a musical score for two parts: Viola da gamba (Va) and Viola (Vg). The score is in 3/8 time and F major. The Va part is in the upper system, and the Vg part is in the lower system. Both parts feature arpeggiated figures. Measure 133 is marked with a circled '133' above the Va staff. Measure 135 is marked with a circled '135' above the Va staff. The score shows a long, built-up crescendo in the Va part, which is interrupted in the Vg part at measure 140 due to octave transposition.

27 Dieses Notenbeispiel wurde entnommen aus:
Michael O'Loghlin, „Frederick the Great and his Musicians: The Viola da Gamba Music of the Berlin School”,
Ashgate: Hampshire (UK) / Burlington (USA) 2008, S. 118.

Quintett a-moll für Fl/V, O/V, Vdg/Vla, Vc, Cemb.obl, Bc. (Av: XIV:14)

D B: in: AmB 235, S: J.S.Bach III, WZ: S

D B: in: SA 3370, S: J.S.Bach I, WZ: IESV, Lilie

Dieses Werk ist wegen seiner Besetzungsangaben sehr besonders. Man findet in der Fassung der Sing Akademie für zwei Stimmen Alternativbesetzungen, in der Partitur der Amalienbibliothek sind es sogar für drei! Das Außergewöhnliche ist, dass in AmB 235 beide Alternativen, die Viola und die Viola da gamba-Fassung, in zwei Systemen untereinander notiert sind. Man kann hier beobachten, wie unterschiedlich beide Instrumente behandelt werden, ohne am thematischen Material zu ändern. Der Hauptunterschied besteht darin, dass die Gambenstimme zum Großteil in Doppelgriffen notiert ist, während die Violastimme meistens einstimmig ist. Es gibt aber auch kleinere rhythmische Differenzen. Wie beim Quartett D-Dur in den Manuskripten SA 3378 und SA 3386 (siehe S. 29) ist auch in der „Viola o Gamba“-Stimme von SA 3370 die Gambenversion der Abschrift aus der Amalienbibliothek kopiert. Das Bemerkenswerte ist allerdings, dass auch hier der Kopist immer in die (höhere) Oktave der Violastimme transponiert. Dadurch wird die Ausführung auf einer Bassgamba erheblich erschwert.

Die Abbildung 12 zeigt ein Beispiel für die unterschiedliche Behandlung der beiden

Instrumente Viola und Viola da gamba. Bemerkenswert ist neben den durchgängigen Terzen-Doppelgriffen, dem typischen Merkmal der Gambenidiomatischen Schreibweise Grauns, der veränderte Rhythmus in der Gambe.

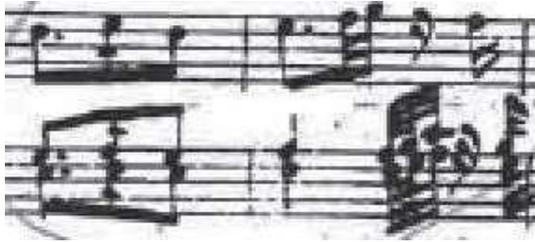


Abb. 38: T. 13-14 aus der Partitur AmB 235: auf dem oberen System ist die Violastimme notiert (im Altschlüssel), auf dem unteren die Gambenfassung (im Sopranschlüssel).

Trio h-moll für Viola da gamba und Cembalo (Av:XV:50)

D B: SA 3723, S: L.C. Hesse, WZ: Bischof
D B: AmB 240/7, S: Schober, WZ: R; DGS

Hier finden wir eine Kopie von Hesse, die sich nur minimal von den anderen drei Abschriften (die für die Besetzung mit zwei Geigen bzw. Flöte und Geige mit B.C. geschrieben sind) unterscheidet. Da die Oberstimmen des Trios gar nicht Gamben-idiomatisch sind, können wir davon ausgehen, dass die Originalfassung jene für zwei Geigen und Bass ist. Die Tatsache, dass der Kopist dieser Fassung, Schober, in derselben Sammlung (Am.B. 240) sehr präzise zwei Autographe wiedergibt, unterstützt diese Hypothese.

Hesse oktaviert lediglich stellenweise den Bass nach unten, damit er sich mit der Oktav tiefer klingenden Gambenstimme nicht kreuzt, sowie versetzt manchmal auch die Gambenstimme eine Oktav höher. Selten fügt er der Gambe Doppelgriffe hinzu. Manchmal finden sich auch andere dynamischen Anweisungen als in den restlichen Abschriften. Es ist wahrscheinlich, dass Hesse nicht von den anderen uns erhaltenen Abschriften kopiert hat sondern direkt vom (verlorengegangenen)

Autograph, da die Satzbezeichnung des ersten Satzes in den anderen Kopien anders lautet, sowie die Satzreihenfolge umgetauscht ist (mit dem langsamen Satz an zweiter Stelle – untypisch für die Berliner Schule). Das Original ist wahrscheinlich die Violinfassung.²⁸

III.4. Autograph Graun: das Trio in C-Dur (A:XV:2)

Autograph: D B: SA 3627, WZ: unkenntlich
--

D B: in AmB 240, WZ:R; DGS

Einer der ersten Ausgangspunkte dieser Arbeit war die Frage, ob gewisse Gambenkonzerte nicht ursprünglich Geigenwerke waren, da sie Akkorde in sehr weiter Lage enthielten, deren Ausführung auf der Gambe (nicht aber auf der Geige) unmöglich ist. Gegen diese Hypothese spricht, dass sich im Autograph von Graun, das explizit die Gambe als Soloinstrument angibt, ebenfalls solch ein „unspielbarer“ Akkord findet. Es handelt sich um T. 81 des zweiten Satzes sowie T. 119 des 3. Satzes vom Trio C-dur. Schober schreibt diesen ohne Modifikation ab. Das heißt also, dass wir von einem „geigerischen“ Akkord noch keine Rückschlüsse auf die Originalfassung des Werkes ziehen dürfen.

Es verwundert nicht, dass Hesse einen sehr schwierigen Akkord (der aber noch spielbar ist) in seiner Bearbeitung der C-Dur Sonate erleichtert. Auch wenn wir in diesem Fall davon ausgehen, dass er sie für den Prinzen eingerichtet hat, so hat er wahrscheinlich auch andere Stellen für sich gleichermaßen bearbeitet.

III.5.2. Vergleich der Autographe mit den (in Kopien existierenden) Konzerten

In den Autographen finden wir auch die sehr typischen Merkmale der Spieltechnik von Hesse: Alle drei Stücke, besonders das Solo in C-Dur sowie das Trio in C-Dur, sind übersät mit parallelen Terzen. Weiters finden wir in der autographen Sonate in

²⁸ Siehe: Michael O'Loughlin, „Frederick the Great and his Musicians: The Viola da Gamba Music of the Berlin School“, Ashgate: Hampshire (UK) / Burlington (USA) 2008, S. 110-111.

C-Dur sehr ähnliche virtuose Passagen wie in den Gambenkonzerten.

2. Satz der Sonate C-Dur (Noten siehe Anhang)

Zum Beispiel in den Takten 72-73 stehen über dem Orgelpunkt die für Graun sehr typischen Arpeggi, wie wir sie sehr häufig auch in seinen Violinwerken finden: sehr weit gegriffene Akkorde mit den Oberstimmen in hohen Lagen und leeren Saiten im Bass als Orgelpunkt. Diese Art von Arpeggi finden wir auch in zahlreichen Konzerten, z.B. im A-Dur Konzert 1. Satz T. 88-100

In den Takten 18-20 finden sich dieselben Akkordzerlegungen wie im Konzert in a-moll 1. Satz T. 140-143 (Abb. 39)

Abb. 39: T. 140-143 aus Am.B. 236, Kopist: Schober



Ebenso sind die Läufe der Takte 70-71 identisch mit jenen im Konzert a-moll 1. Satz T. 218-220

Abb. 40: T. 218-220 aus Am.B. 236, Kopist: Schober (im Altschlüssel)



Der dritte Takt des 2. Satzes der autographen C-Dur Sonate (siehe Notenbeispiel im Anhang) erinnert an das Konzert in D-Dur 3. Satz T. 173 (Abb. 41): jenes Motiv wird hier sozusagen „invertiert“. Technisch gesehen aber ist es für den Ausführenden dasselbe.



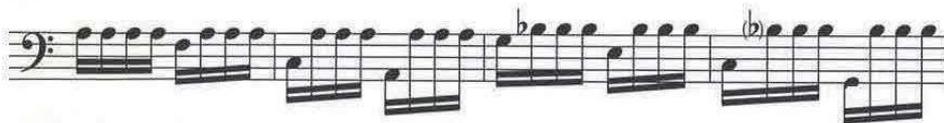
Abb. 41: T. 173-176 aus D DS: Mus.ms. 356, Kopist: Hesse

Im Trio Concertante, das es auch in einer Fassung für 2 Violinen gibt, finden wir T. 153-154 (Abb. 42) sowie T. 159-160 des 3.Satzes dasselbe Arpeggiomotiv wie in den Takten 301-308 des Trios (Abb. 43):

Abb. 42: Trio Concertante T.153-154

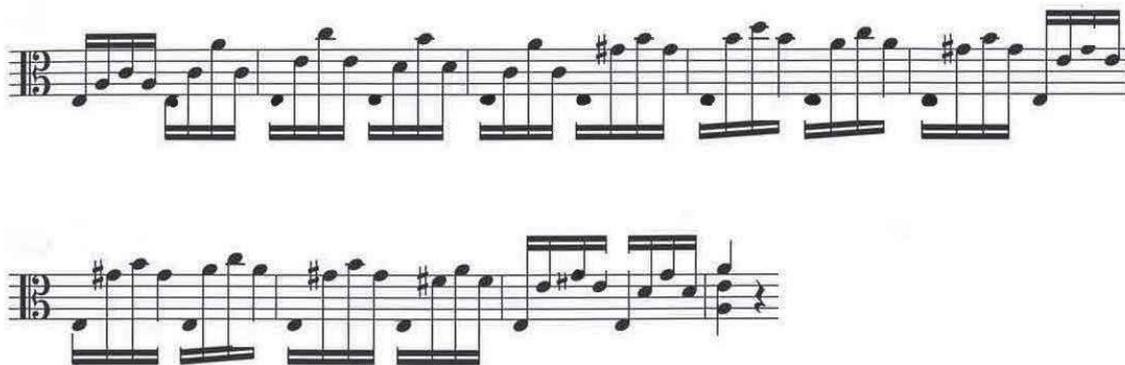


Abb. 43: Trio C-Dur Autograph T. 303-307



In den Takten 199-212 finden wir das für die Gambenkonzerte sehr typische Arpeggiomuster, bei dem über einer leeren Saite als Orgelpunkt parallele Terzen mit Sexten abgewechselt werden (Abb. 44).

Abb. 44: Trio C-Dur Autograph T. 205- 213



Ganz ähnlich ist der Orgelpunkt im A-Dur Konzert (Abb. 45: T. 88-93 aus D DS: Mus.ms. 355) angelegt (notiert im Violinschlüssel).



Abb. 45

Dieser Vergleich dient um zu zeigen, dass Graun seine ausgesprochen persönliche virtuose Instrumentalsprache – die „Feurigkeit“, von denen seine

Zeitgenossen schwärmen und die wir in seinen Violinwerken vorfinden – sehr gut selbst auf die Gambe übertragen hat. Er hat das Instrument sehr gut gekannt und wusste von dessen Stärken. Dabei ging er bis an die Grenzen des technisch Möglichen. Dies war bestimmt auch der grossen Meisterschaft von Hesse auf der Gambe verschuldet, der für die Ausführung dieser Werke der Spieltechnik auf dem Instrument einen Höhepunkt verschaffte. Trotzdem waren seltene Bearbeitungen, wie im Fall des „unspielbaren“ Akkordes T. 81 des zweiten Satzes C-Dur Trio, von Seiten des ausführenden Musikers notwendig.

III.6. Schlussfolgerung aus den Vergleichen

Man erkennt in Hesse bei seiner Bearbeitung der Sonate in C den intelligenten Arrangeur, der weiß, wie man mit den geringsten Mitteln sein Instrument ins beste Licht rücken kann. Wie oft macht Hesse von dieser Fähigkeit in den anderen Bearbeitungen Gebrauch? Bei den Werken, die in mehreren Bearbeitungen existieren sehen wir, dass er nur ausnahmsweise „geigerische Passagen“ (die auf der Gambe ungünstig liegen) verändert. Er hält sich normalerweise streng an das Original. Die einzigen Änderungen sind Hinzufügungen von Terzen und Akkorden, die den Interpreten von heute oft vor eine fast unüberwindbares Hindernis stellen. Und doch hat Hesse „intelligenten Bearbeitungen“ bestimmt auch in den Konzerten angebracht. Manchmal finden wir das selbe Motiv (z.B. einen fast unspielbaren Doppelgrifftriller) bei der Wiederholung vereinfacht: z.B. im dritten Satz des A-Dur Konzerts für Viola da gamba T. 69 (Abb. 46) bzw. T. 244 (Abb. 47).



Abb. 46: T. 69 aus D DS: Mus.ms. 354



Abb.47: T. 244

Interessant ist, dass die Doppelgriff-Hinzufügungen von Kopie zu Kopie im Detail unterschiedlich sind. An ihnen ist, laut O'Loghlin²⁹, etwas improvisatorisches und willkürliches, davon zeugt auch Hesses Doppelgriff-Kurzschrift in seinen Opernbearbeitungen für 2 Gamben (mehr zu Hesses Notationsweisen s. S. 45).

²⁹ Michael O'Loghlin, „Frederick the Great and his Musicians: The Viola da Gamba Music of the Berlin School“, Ashgate: Hampshire (UK) / Burlington (USA) 2008, S. 157.

Graun hat eine ganz charakteristische Art, für die Viola da gamba zu schreiben. Diese war bestimmt stark durch seinen engen Kontakt mit Hesse geprägt. Typisch dafür war das Anbringen von zahlreichen Doppelgriffen, Akkorden und Arpeggi. Man erkennt sofort, ob Graun in seiner Originalkonzeption eines Werkes die Gambe im Sinn hatte oder nicht. Dies ist z.B. bei den Quartetten der Fall, sowie bei den drei autograph erhaltenen Stücken. Diejenigen Werke, bei der die Gambe „unidiomatisch“ verwendet wird, nämlich einstimmig, z.B. das Trio in G-Dur oder jenes in h-moll, sind meistens ursprünglich für eine andere Besetzung gedacht. Interessant, dass Hesse in dem Fall des Trios in h-moll, relativ wenige Änderungen anbringt. Wirklich größere Eingriffe in die Komposition können wir nur in der Sonate in C-Dur nachweisen. Es ist gut denkbar, dass Hesse während seiner Anstellung bei Friedrich dem Großen nicht Möglichkeiten hatte, die Stücke des hochangesehenen Konzertmeisters zu bearbeiten, und erst in den darauffolgenden Jahren sich diese Freiheit erlaubte. Die Frage, inwieweit die Konzerte nicht auch durch Hesse arrangiert wurden, ließe sich folglich besser beantworten, wenn man eine genauere Datierung der Hesseschen Kopien hätte.³⁰

Da wir von Hesse keine einzige Bearbeitung haben, bei der er das thematische Material verändert, kann man die Frage, wieviel er in Grauns Werk eingegriffen hat, auf die virtuoson Solopassagen eingrenzen. Das Unterscheidungsmerkmal zwischen Violinfassung und Gambenfassung des Konzerts in A-Dur sind ja diese Stellen, die immer sehr idiomatisch auf das jeweilige Instrument zugeschnitten sind. Zunächst war ich der Meinung, dass diese „feurigen“ Passagen von Hesse stammen, da er ja Möglichkeiten und Stärken der Gambe am besten kannte und deshalb der einzige Urheber/ Autor sein hätte können. Doch beim Vergleich mit den Autographen zeigt sich, dass sich diese langen Arpeggioketten (wie z.B. im a-moll Konzert 1. Satz T.140-143) sehr wohl auch in Grauns eigener Hand vorfinden.

Wieso hat ausgerechnet J.G.,Graun so viel für Gambe geschrieben bzw. Hesse soviel von ihm bearbeitet oder kopiert? Sie mögen ein ähnliches Temperament

30 Auf diese Frage geht Kapitel IV.1. S. 44ff. näher ein.

gehabt und sich gut verstanden haben, denn Hiller beschreibt beide mit ähnlichen Adjektiven: „Unsers Herrn Graun Composition besteht in sehr vielen ungemein feurigen Concerten [...]“³¹ und für diese schien „das Feuer in der Ausführung, welches unser Herr Hesse in so hohem Grade besitzt“³² wie geschaffen. Graun hat bereits in Merseburg durch die Freundschaft mit dem Gambisten Hertel Bekanntschaft mit der Gambe gemacht. Dieser hatte bei Ernst Ludwig Hesse in Darmstadt sein Instrument gelernt.

31 J.A. Hiller, „Verzeichniß der Personen, welche gegenwärtig die königliche preußische Capellmusic ausmachen, im Julius 1766“, Wöchentliche Nachrichten, 1:10 (1766): S. 75.

32 J.A. Hiller, „Bey seiner königlichen Hoheit dem Prinzen von Preußen sind als Musici in Diensten“, Wöchentliche Nachrichten, 11 (1766): S. 81.

III. Charakteristika von Schreibern, die Werke der Gebrüder Graun mit Viola da gamba kopiert bzw. arrangiert haben³³

IV.1. Die Handschriften von Ludwig Christian Hesse

IV.1.1. Datierung der Manuskripte von Ludwig Christian Hesse

Auf dem Deckblatt der Sammlung des Manuskriptes Mus.ms 1234 in Darmstadt (also das Konzert in D-Dur) findet sich die Bezeichnung „1769“. Bei dem Datum handelt es sich eher um das der Kopie als der Kompositionen. Die beiden Ms.1237-38 werden im RISM Opac mit 1750 bzw 1740 datiert³⁴.

Das Wasserzeichen der Manuskripte 1234-8 ist nicht einheitlich: Während das WZ von Ms 1237 unkenntlich ist, haben Ms 1235 und Ms 1238 den gekrönten Doppeladler mit Kleeblattstängeln wie Ms 354 und Ms 356. Diese werden allerdings von Willer mit ca. 1750 datiert. Sie übernimmt diese Information aus dem Katalog der Bibliothek³⁵. Falls diese Datierung durch die Wasserzeichen ermittelt wurde, die ein „terminus post quem“ sind, dann kann man mutmaßen, dass auch die Manuskript-Sammlung Ms 354-356 aus der späteren Zeit, nämlich während Hesses Anstellung bei Prinz Friedrich Wilhelm entstanden ist.

Es stellt sich die Frage, wie die große Anzahl an Werken von J.G. Graun (neben den 5 Gambenkonzerten gibt es 5 weitere Konzerte sowie viele Trios und Quartette) nach Darmstadt gelangt ist. Prinzessin Amalia war mit Fürstin Caroline Henriette, der Gemahlin von Ludwig IX von Hessen-Darmstadt gut befreundet. Dieser war von 1750-1757 Kommandant im Regiment Friedrich des Großen. Zu

33 Bei den Abschriften der jeweiligen Kopisten wurden nur jene berücksichtigt, die im Graun-Werkverzeichnis zu finden sind, bzw. die den Gebrüdern Graun zuzurechnen sind. So hat Berlin⁷ auch z.B. zahlreiche Werke C.P.E. Bachs kopiert.

Schriftproben wurden nur bei jenen Schreibern angeführt, die für die Viola da gamba wichtig waren, und die für noch nicht identifizierbare Kopisten in Frage kommen.

34 <http://opac.rism.info>, Zugriff vom 3.9.2015

35 Monika Willer, „Die Konzertform der Brüder Graun Carl Heinrich und Johann Gottlieb Graun“, Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Band 117, Peter Lang: Frankfurt 1995, S. 35.

dieser Zeit hatten sie einen engen Kontakt, bei dem sie ihre Liebe zur Musik teilen konnten. Prinzessin Amalia schenkte ihr zahlreiche Manuskripte aus ihrer Bibliothek. Es scheint jedoch sehr wahrscheinlich, dass die Gambenwerke auf einem anderen Wege nach Darmstadt gelangten. Da das Ms 1234 mit 1769 datiert ist, hat möglicherweise Hesse dieses nach der Zeit seiner Anstellung bei Friedrich Wilhelm selbst in seine Geburtsstadt Darmstadt mitgenommen.

Eigenheiten in Hesses Notation

In Hesses Opernbearbeitungen finden sich häufig Ziffern mit einer strichlierten Linie unter der Gambenstimme. O'Loghlin hält das für eine Kurzschrift für parallele Terzen, Sexten etc. (die Ziffer gibt das Intervall an), die der Gambist willkürlich anbringen kann. Was allerdings gegen diese These spricht ist die Tatsache, dass diese Zeichen nur dort angebracht sind, wo auch im originalen Werk Terzenläufe (auf zwei Stimmen aufgeteilt) zu finden sind. Außerdem sind sehr häufig die Doppelgriffe in Noten ausgeschrieben, diese weichen dann allerdings von der Originalstimmen ab. Es spricht also einiges dafür, dass diese Zeichen als Custos für die Stimmen der Mitspieler gedacht sind. Es ist aber durchaus möglich, dass sie zusätzlich auch als Spielvariante für den Gambisten gedacht waren.

„Alla Ottava“

Gelegentlich findet man in Hesses Kopien die Anweisung „alla Ottava“ bzw. „alla Octava“ häufig abgekürzt mit „8va“. In Hesses Stimme des Quartetts g-moll schreibt er „8va“, wenn er einmal die Stimme nicht eine Oktav tiefer – wie sonst meistens – transponiert hat, sondern „loco“ in der Lage der Violastimme bleibt. Ist die Tatsache, dass er diese Anweisung angibt, nicht ein Zeichen dafür, dass er eine Stimme aus einer anderen Lage kopiert und in unterschiedliche Oktaven transponiert? In den zwei Gambenfassungen des Quartetts in D-Dur (Hesse und SA 3386) steht an derselben Stelle „alla ottava“ bzw. „8va“. Offensichtlich hat einer von dem anderen abgeschrieben, ohne die Anweisung im Notentext selbst auszunotieren.

Auch im ersten Satz des Trios in h-moll schreibt Hesse „alla Octava“ im T. 22-26, klärt aber zusätzlich seine Intention mit einem Custos, der eine Oktav über dem notierten Ton steht. Da wir hier davon ausgehen können, dass das Original für zwei Geigen ist und Hesse diese bearbeitet hat, wird beim Vergleich der Fassung Hesse und Am.B.240/7 folgendes klar: Hesse hat einfach die zweite (Violin-) Stimme untransponiert abgeschrieben, da ja traditionell der Notentext im unoktaviert notierten Violinschlüssel oktaviert gespielt wurde. Da aber die Phrase T. 22-26 durch diese Oktavierung sehr tief liegen würde und in T. 25-26 sogar den Bass unterschreiten würde, schreibt er nachträglich „alla Octava“. Womöglich hat er ja den Bass erst später kopiert und hat erst dann die Stimmenkreuzung bemerkt? Interessanterweise finden wir diese Anweisung nur in Hesses Kopien, und in einer Abschrift (SA 3386) des Quartetts in D-Dur, die möglicherweise von jener Hesses kopiert wurde.

Hesses Kopie vom Quartett in g-moll können wir auch wieder mit der wahrscheinlich vom Autograph abgeschriebenen Fassung Schobers (Am.B. 240) vergleichen: Im ersten Satz fügt Hesse T. 28-30 „alla Octava“ hinzu, Schober notiert dieselbe Stelle eine Oktav höher. Hingegen im dritten Satz steht „alla Octava“ bei Hesse, während in beiden Fassungen dieselbe Lage notiert ist. Dies scheint also auf jeden Fall eine „Bearbeitung“ durch den Gambisten zu sein. Die Stelle wird dadurch brillanter und bleibt aber spielbar.

Ein anderer Fall ist der erste Satz des Konzerts in D-Dur Ms.356: Hier schreibt Hesse „Solo alla octava“ und ruft damit Zweifel beim Aufführenden hervor. Die Phrase ist nämlich mit zahlreichen Doppelgriffen und Akkorden versehen und loco sehr gut spielbar -- oktavtransponiert wird sie aber fast unspielbar schwierig. Auch ist das Basso continuo so tief wie sonst nie im ganzen Stück und würde so eine große Lücke in der mittleren Lage hinterlassen. Wenn man sich Hesses Notenköpfe genauer anschaut merkt man einen Unterschied in der Größe zwischen der Oberstimme und den begleitenden Doppelgriffen. Hat also vielleicht Hesse zunächst das einstimmige Original abgeschrieben, anschliessend selbst die Doppelgriffe hinzugefügt, und erst bei der dritten Revision „alla Oktava“ dazugeschrieben, ohne dabei die geschriebenen Akkorde „zu wörtlich“ zu nehmen?

Jedenfalls scheint es eine Bearbeitung "in progress" gewesen zu sein.

IV.1.4. Für die Datierung hilfreiche Liste der Wasserzeichen aller übrigen von Hesse verfassten Kopien bzw. Bearbeitungen³⁶:

Sonate C-Dur: D B: in: Mus.ms. 13525, WZ: Lorbeerkranz (?), bekrönt
Balettmusik von J.G. Oder C.H. Graun: D B: in: KHM 2263, WZ: unkenntlich
Sinfonie Es-Dur von J.G. Graun (A:XII:13): D DS: Mus.ms. 363/27 III, S: (1) L.C. Hesse, (2) J.A.Hasse I, Datierung: zwischen ca.1740 und ca. 1752, WZ: gekrönter Doppeladler mit Kleeblattstängeln auf den Flügeln, Herzschild mit Z belegt
Sinfonie XX von J.G. Graun (A:XII:6): D DS: Mus.ms. 363/14, S: (1) L.C. Hesse, (2) Darmstadt ⁴ , Datierung: ab 1753, WZ: gekrönter Lilienschild; Marke M
Sinfonie D-Dur von J.G. Graun (A:XII:8): D DS: Mus.ms. 363/18, S: L.C. Hesse, WZ: gekrönter Doppeladler mit Kleeblattstängeln auf den Flügeln, Herzschild mit Z belegt.
Sinfonie D-Dur von J.G. Graun (A:XII:9): D DS: Mus.ms. 363/21, S: (1)?, (2) L.C. Hesse, (3) Dubl.schr. (B.), WZ: (2) gekrönter Doppeladler mit Kleeblattstängeln auf den Flügeln, Herzschild mit Z belegt.
Sinfonie XX von J.G. Graun (A:XII:21): D DS: Mus.ms. 363/7, S: L.C. Hesse, Datierung: zwischen ca. 1740 und ca. 1752, WZ: gekrönter Doppeladler mit Kleeblattstängeln auf den Flügeln, Herzschild mit Z belegt
Trio A-Dur von J.G. Graun (A:XV:14): D DS: Mus.ms. 365/1, S: L.C. Hesse, o.WZ
Bearbeitung der Oper „Montezuma“ von C.H. Graun (B:I:29) für zwei Gamben, dazu zwei VI, Viola und Bass, D B: KHM 1845/46, S: (1) L.C. Hesse (Viola da gamba), (2) „Anon. XV“, WZ: (1) gekrönter Doppeladler mit Kleeblattstängeln auf den Flügeln, Herzschild mit Z belegt, (2) kleines Monogramm M im Doppelring; sechsstrahliger Stern ³⁷

³⁶ Sämtliche Informationen über die Manuskripte mit Angaben über Herkunft, Wasserzeichen und Kopisten stammen aus dem Graun-Werkverzeichnis von Christoph Henzel (Ausnahmen werden gekennzeichnet)

³⁷ Diese Angaben sind übernommen aus:

Christoph Henzel, „Berliner Klassik“ Ortus: Beeskow 2006, S. 191.

Weitere Bearbeitungen in der Königlichen Bibliothek unter den Signaturen KHM 2253-2263, bei denen es sich nicht um Opern der Gebrüder Graun handelt, müssten auf ihre Wasserzeichen überprüft werden.

IV.2.1. Kurze Typologie von Schreibern/Kopisten, die für diese Arbeit von Bedeutung sind³⁸

C.H.Graun IV³⁹



Dieser Schreiber war im Auftrag Johann Friedrich Agricolas tätig⁴⁰ und muss im engen Kontakt mit Hesse gestanden sein. Die Konzerte in F-Dur und a-moll stammen aus Agricolas Nachlass. Dieser sammelte Partituren fürs Studium (ein Violinkonzert ist mit einem Kommentar von ihm versehen) sowie als Vorlagen für die Abfassung von Stimmenmaterial – möglicherweise für die Aufführung in den von ihm geleiteten Liebhaberkonzerten, genannt „Concert“.⁴¹

Konzert F-Dur D B: SA 2778, Kopist: C.H.Graun IV; WZ: unkenntlich

Einige der Werke von Graun (besonders die Konzerte), die in mehreren Abschriften vorliegen, unterscheiden sich interessanterweise nur in der Notation der Füllnoten einzelner Akkorde. In dieser Abschrift ist ein „unspielbarer Akkord“ der Kopie von Schober vereinfacht und so auf der Gambe spielbar. Andere Akkorde sind wiederum in der „Kurzschrift“ mit weniger Füllstimmen angegeben als bei Schober.

Zudem finden sich in diesem Manuskript Eintragungen von der Hand Agricolas.

38 Bei den Abschriften der jeweiligen Kopisten wurden nur jene berücksichtigt, die im Graun-Werkverzeichnis zu finden sind, bzw. die den Gebrüdern Graun zuzurechnen sind. So hat Berlin7 auch z.B. zahlreiche Werke C.P.E. Bachs kopiert.

Schriftproben wurden nur bei jenen Schreibern angeführt, die für die Viola da gamba wichtig waren, und die für noch nicht identifizierbare Kopisten in Frage kommen.

39 Schriftproben entstammen aus SA 2776 bzw. SA 2778.

40 Christoph Henzel, „Berliner Klassik“ Ortus: Beeskow 2006, S. 212.

41 Ebd., S. 213 und S. 219.

Konzert a-moll D B: SA 2776, Kopist: C.H.Graun IV; WZ: WANGEN in Schrifttafel

Die Zuschreibung an J.G. Graun stammt aus der Hand Agricolas. Die Bezeichnung des ersten und zweiten Satzes unterscheidet sich in dieser Kopie von jener Schobers:

C.H.Graun IV: Allegro – Arioso – Allegro

Schober: Allegro moderato – Adagio – Allegro

Ausserdem sind hier Akkorde im T. 43-44 und T. 49 gut auf der Gambe spielbar – im Gegensatz zu der Kopie Schobers, wo die Akkorde auf der Gambe unmögliche Intervallekombinationen enthalten. Diese sind von Graun IV mit kleineren Intervallen ausgefüllt, bzw. wird anstatt eines Akkordes nur ein Doppelgriff notiert.

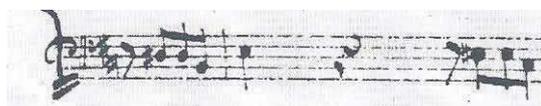
Konzert für Violine, Viola da gamba und Orchester in c-moll (A:XIII:3, Willer 116)

Hier notiert er mehr Doppelgriffe als Hesse (siehe z.B. T. 77-78 im 3.Satz) sowie einige „unmögliche“ Akkorde bzw. Akkorde in „Kurzschrift“. Hesse füllt diese aus, sodass sie spielbar sind.

Konzert für Vdg und Orchester in C-Dur (A:XIII:2), D B: SA 2777, S: C.H.Graun IV, WZ: unkenntlich

Dieses Konzert enthält einige „unspielbare“ Akkorde bzw. Akkorde in Kurzschrift. Um auf der Gambe gespielt zu werden, müssen sie ausgefüllt werden.

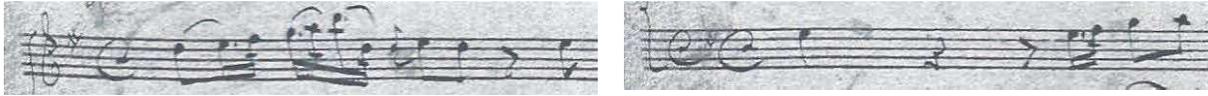
C.H.Graun IX⁴²



Seine Handschrift trägt die anonyme Sonate AmB 585, die häufig Hesse zugeschrieben wird. Für diese Zuschreibung gibt es aber zurzeit noch nicht genug Indizien.

42 Die Schriftproben sind D B: AmB 585 entnommen.

Berlin63⁴³



Seiner Hand verdanken wir eine Abschrift des Quartetts in D-Dur für 2 Geigen, Gambe und Basso continuo SA 3386 (siehe S. 30f, S. 36, S.45f) sowie eine Abschrift des Quartetts in g-moll für 2 Geigen, Viola und Basso continuo SA 3389. Im Fall von SA 3386 war er höchstwahrscheinlich auch als Bearbeiter tätig: Auf dem Titelblatt steht die Besetzungsvariante mit obligatem Cembalo und zwei Violinen. Die Stimme „Cembalo ovvero Viola da gamba“, die auf zwei Systemen die dritte und vierte Stimme wiedergibt, hat wohl Berlin63 arrangiert.

Stammt womöglich auch im Falle des Quartetts in g-moll die Bearbeitung der dritten Stimme für Viola von ihm? Die restlichen Abschriften für Viola stammen – nach ihren Kopisten und Provenienz der Manuskripte zu urteilen – wahrscheinlich aus dem späten 18. Jh.: KHM 1900-01 sind im Querformat notiert, das im späten 18. Jh. gebräuchlich war, SA 3371 stammt aus der Hausbibliothek von Sara Levy (1761-1854) und dürfte eigens für sie kopiert worden sein.⁴⁴

Von ihm stammt auch eine der drei Violinfassungen des Gambenkonzerts A-Dur (siehe Kap. III.1.1. S. 10). Bei diesen handelt es sich um ein „Pasticcio“: Erster Satz stammt aus A:XIII:11, eigenständiger zweiter Satz, dritter Satz aus Cv:XIII:147:3. Zelter hat bei seiner Partiturabschrift höchstwahrscheinlich die Stimmen von Berlin63 verwendet da beide identisch sind und sich zusammen unter SA 2764 befinden. Des weiteren hat er zahlreiche weitere Instrumentalwerke mit der Violine als Soloinstrument kopiert. Bemerkenswert dabei ist, dass er in zwei Fällen eine kleine Bearbeitung vornimmt: Im Fall von SA 4072 macht er aus zwei unterschiedlichen Violinsoli (A:XVII:4 und A:XVII:5) ein Pasticcio-Solo, im Fall von SA 3691 ändert er laut Henzel⁴⁵ die Satzfolge (wobei die Abfolge der Sätze langsam-schnell-schnell eher der Berliner Schule entspricht und daher wahrscheinlicher das Original ist).

⁴³ Die Schriftproben sind D B: SA 3715 entnommen.

⁴⁴ Christoph Henzel, „Berliner Klassik“ Ortus: Beeskow 2006, S. 303.

⁴⁵ Christoph Henzel, „Verzeichnis der Werke von Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun“ Ortus: Beeskow 2006, Bd.1 S. 151.

Da wir bei Berlin63 also in mehreren Fällen Hinweise haben, dass er beim Kopieren auch bearbeitend – wenn auch nicht auf struktureller Ebene – tätig war, wäre es denkbar, dass er auch bei seiner Violinfassung des Gambenkonzerts in A-Dur arrangierend eingriff.

Lampe

Alleinig die Violinfassung des A-Dur Konzerts trägt seine Handschrift. Da das Notenbild und die Anordnung der Takte sehr dem Manuskript von Berlin63 gleichen, das Notenmaterial sich jedoch – im Gegensatz zu den beiden anderen identen Fassungen – als sehr fehlerhaft erweist, handelt es sich wahrscheinlich um eine ungenaue Abschrift des Stimmenmaterials von Berlin63.⁴⁶ In zwei weiteren Fällen ist Lampe als Erstbesitzer eines Manuskriptes (jeweils eines Violin-Konzerts J.G. oder C.H. Graun) im Graun-Werkverzeichnis vermerkt.

Anon. Itzig 9⁴⁷



Dieser Kopist ist, wie auch der Kopist Baumann, für den Großteil der

Handschriften der bedeutenden Bibliotheken von Benjamin Itzig (1756-1833) und Sara Levy (1761-1854) – Onkel bzw. Tante von Felix Mendelssohn Bartholdy – verantwortlich.⁴⁸ Da sie eigens für diese kopiert worden sein dürften, kann man sie auf das späte 18. Jh. datieren. Anon. Itzig 9 hat ein Version des Quartetts in D-Dur mit einer Stimme für Viola und Viola da gamba (SA 3378) sowie eine Abschrift des g-moll Quartetts (SA3371) mit der Besetzung mit Viola verfasst.

⁴⁶ Siehe „Kritischer Bericht“ im Anschluss an die Edition des A-Dur Konzerts im Anhang

⁴⁷ Die Schriftproben entstammen: USA, Ann Arbor (Mich.), University of Michigan, Music Library (US AAu): M322 G78 T65 17-b.

⁴⁸ Christoph Henzel, „Berliner Klassik“ Ortus: Beeskow 2006, S. 269-304.

J.S.Bach XIII

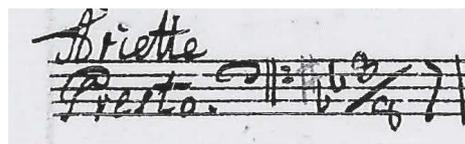
Die Viola-Fassung des Doppelkonzerts in der Amalienbibliothek wurde von ihm kopiert. Aus seiner Hand existieren auch zahlreiche weitere Instrumentalwerke.

Berlin76⁴⁹



Von diesem Schreiber stammt die Gambenstimme des a-moll Trios SA 3719 (A:XV:15) für Violine, Gambe und Continuo. Die restlichen Stimmen stammen aus der Hand des Kopisten Anon. Itzig 9. Interessanterweise haben beide Schreiber auch bei einer anderen Fassung desselben Trios zusammengearbeitet: Bei dem Manuskript SA 3778 wurde die obligate Cembalostimme von Berlin76 und die Violinstimme von Anon. Itzig 9 verfasst. Wurden hier etwa die Stimmen vertauscht (bzw. die Gambenstimme irrtümlich falsch eingeordnet) und handelt es sich um eine Fassung für Vdg und obligates Cembalo sowie um eine mit 2 Geigen? Die Cembalostimme und Gambenstimme würden gut zusammenpassen.

Berlin7⁵⁰



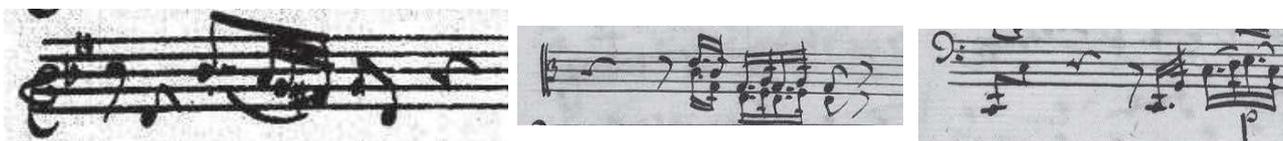
Der Großteil seiner Kopien sind für die Viola da gamba. Neben dem Duplikat der Basso Continuo-Stimme des c-moll Konzerts, das sich mit Hesses Kopie in Mus.ms.1237 in Darmstadt befindet, befinden sich in der Königlichen Hausbibliothek in Berlin unter 17 Signaturen Bearbeitungen von C.H. Grauns Opern für 1-2 Gamben aus seiner Hand, alle für Kronprinz Friedrich Wilhelm geschrieben. Die Arrangements wurden wahrscheinlich zwischen 1760 und 1767 angefertigt und sind auf einem in Berlin selten verwendeten Papier geschrieben

49 Die Schriftproben sind D B: SA 3778 entnommen

50 Die Schriftproben sind KHM 2253/2 S. 61f entnommen

(WZ: IA, darunter: STO... [?] in Schrifttafel). Laut Henzel kann man sie nach dem Stadium der Schriftentwicklung dieses Schreibers auf die Jahre um 1760 (also lange vor der gesicherten Anstellung von Hesse bei Friedrich Wilhelm) datieren. Handelt es sich hier also um den Vorgänger von Hesse als Privatlehrer des Kronprinzen?⁵¹ Oder ist daraus auf eine frühere Anstellung von Hesse bei Friedrich Wilhelm zu schließen, während Berlin7 in den ersten Dienstjahren den Privatlehrer beim Schreiben unterstützte? Jedenfalls arbeitete Berlin7 später mit Hesse auch bei dessen Bearbeitung dreier französischer Opern zusammen, die sich in KHM 2253 finden und auf 1767 datiert sind. Die Bassstimme dazu findet sich zum Teil in der Hand von Berlin7, zum Teil in der Hesses und eines unidentifizierten dritten Schreibers (s.S. 56). Es ist wahrscheinlich, dass auch zu anderen Gambenduo-stimmen derartige „Fundamentstimmen“ existierten, aber verloren gingen. Die Vermutung stützt sich auf die Tatsache, dass gelegentlich die zwei Gamben auf der Hauptzählzeit in Quint und Quartabstand zueinander stehen.⁵² Von seiner Hand stammt auch ein Sinfonienkatalog (D B: Mus.theor.Kat. 584). Außerdem war er Kopist innerhalb der Flötenmusikkollektion von Friedrich dem Großen.⁵³

Schober⁵⁴



Es handelt sich wahrscheinlich um den Hornisten Schober, der von 1757 bis 1769 Mitglied der Hofkapelle war. Anschließend war er nachweislich Mitglied der Hofkapelle des Kronprinzen, möglicherweise bis 1786.⁵⁵ Seine Kopien befinden sich allesamt in der Amalienbibliothek und sind „Prachthandschriften“. Da er mit dem Platz auf dem Papier sehr großzügig umgeht, also die Takte sehr platzfüllend notiert, sind diese Kopien wahrscheinlich eher zur Dokumentation oder Archivierung als zur Aufführung gedacht. Da der Kopist für diese Abschriften

51 Christoph Henzel, „Berliner Klassik“ Ortus: Beeskow 2006, S. 190.

52 Ebd., S. 192.

53 Ebd., S. 208.

54 Die Schriftproben entstammen AmB 241 bzw. AmB 236.

55 Christoph Henzel, „Berliner Klassik“ Ortus: Beeskow 2006, S. 289.

möglicherweise nicht unter dem Zeitdruck einer Aufführung stand und deshalb sich Zeit nehmen konnte, kann man mutmaßen, dass sie genauer das Original wiedergeben. In zwei Fällen ist der Vergleich mit dem Autograph möglich, und dieser bestätigt die Genauigkeit, mit der Schober kopiert. Im Fall des Trios in C-Dur, das Schober vor der Eigenkorrektur von J.G. Graun abgeschrieben hat, kann man sogar auf eine gewisse Nähe zur Verfassung des Originals schließen. Diese Tatsache widerspricht der These von Ernst Ludwig Gerber, dass Prinzessin Amalia erst nach dem Tod der Komponisten den Nachlass gekauft und „sie alle sehr sauber aufs neue in Partitur schreiben und einbinden hat lassen.“⁵⁶

Konzert für Viola da gamba und Orchester in F-Dur, PL Kj: Am.B. 236

Die Akkorde sind allesamt mit der maximalen Zahl an Füllstimmen angegeben, was die Ausführung manchmal auch erschwert (Akkorde in ungewöhnlichen Lagen). (siehe Vergleich mit C.H.Graun IV)

Konzert für Viola da gamba und Orchester in a-moll, PL Kj: Am.B. 236

Siehe C.H.Graun IV

Trio F-Dur für obligates Cembalo, Viola da gamba und B.c., D B: AmB 240/4

Hier sieht man, mit welcher Genauigkeit sich dieser Kopist an das Original hält. Allerdings werden zahlreiche Zusätze notiert: Doppelgriffe in Sechzehntel-Ketten, die im Original einfacher notiert sind. Womöglich handelt es sich hier um eine Kurzschrift, die der Kopist hier aufgelöst notiert. In dieser Kopie wird der Bass des obligaten Cembalos nicht separat von der B.c.-Stimme angegeben. Außerdem wurde die Bezifferung des Basses weggelassen. Ein weiteres Indiz dafür, dass dieses Manuskript wohl nicht zur Aufführung gedacht war?

⁵⁶ Ernst Ludwig Gerber, „Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler“ (4 Bände, Leipzig 1812-14) Bd. 2, Sp. 380

Trio C-Dur (A:XV:2)

Auch hier finden wir wieder eine sehr präzise Kopie des Autographs. Die Tatsache, dass Schober die Originalfassung des Autographs, also vor den eigenen Korrekturen Grauns abgeschrieben hat, zeigen deutlicher, wie eng (auch zeitlich) der Kopist mit dem Komponisten zusammenarbeitete. Schober scheint von den Kopisten am nächsten an der „Quelle“ gewesen zu sein, während z.B. C.H.Graun IV eher mit Hesse zusammengearbeitet haben mag (da es sich um spielbarere Versionen handelt, die teilweise aber auch Kurzschriften beinhalten). Die einzigen Unterschiede zum Autograph sind Auslassungen von Bindebögen und einmal (wahrscheinlich unabsichtlich) von Terzen-Doppelgriffen.

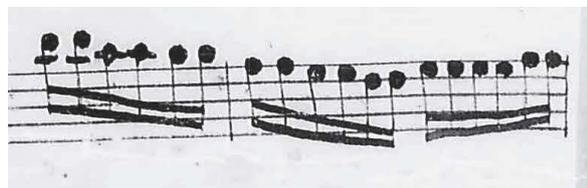
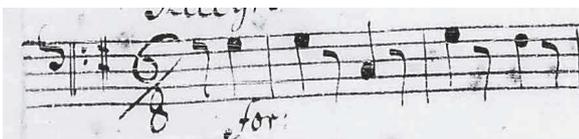
Menges

Vermutlich ist dieser Schreiber mit dem Komponisten eines Violinkonzerts „Mengis“ identisch. Er wird in Zeitungsannoncen zwischen 1766 und 1771 als Konzertveranstalter erwähnt, u.a. bei dem Berliner Gastwirt „Donner“.⁵⁷ Seiner Hand entstammt das Arrangement des Gambenkonzerts in G-Dur für die Triobesetzung mit zwei Violinen sowie eine Kopie der Kantate „O dio, Fileno“. Ausserdem sind in seinem Nachlass für die Gambe folgende Abschriften von J.G. Grauns Werken zu finden, die vermutlich ebenfalls für die Aufführung an den von ihm veranstalteten Konzerten gedacht waren:

Quartett D-Dur (A:XIV:1), Stimmen: D B: in: SA 3386, S: Berlin63, WZ: IFS

Trio h-moll für Vdg und B.c. (Av:XV:50): D B: SA 3723, S: L.C. Hesse, WZ: Bischof

IV.2.2. Unidentifizierte Schreiber bzw. Kopisten



Dieser Kopist (Schriftproben aus KHM 2253 S. 116) scheint mit dem Schreiber der Korrekturen in Hesses Kopie des d-moll Konzerts (Gambenstimme) ident zu sein.

⁵⁷ Christoph Henzel, „Berliner Klassik“ Ortus: Beeskow 2006, S. 246f.



Von diesem Kopisten stammt die Abschrift von C.H. Grauns Concerto grosso (SA 2767). Sie ist die einzige, in der die Gamenstimme mit idiomatischen Doppelgriffen versehen ist. Trotzdem liegt die Stimme immer sehr gut in der Hand und ist nicht so schwer wie viele der Werke J.G. Grauns für Gambe. Durchaus ist möglich, dass das Concerto Grosso so für Hesse bearbeitet wurde.

Ebenfalls nicht identifizierbar sind die Schreiber des Solo für Vdg und B.c. in G-Dur (D DS: Mus.ms. 1237) sowie des Trios in G-Dur (D DS: Mus.ms. 359). Bemerkenswert ist, dass sie sich in Darmstadt befinden (und laut Henzel für die Hofkapelle geschrieben wurden), und doch nicht von Hesses Hand stammen. Beiden Bearbeitungen ist gemeinsam, dass sie nicht gambenidiomatisch sind (bis auf die wenigen Akkorde im G-Dur Trio, siehe S. 27)

IV.3. Besonderheiten der Notation der Berliner Schule

IV.3.1. Artikulationszeichen

In den diversen Kopien ein und desselben Werkes findet sich häufig eine gewisse Ungenauigkeit bzw. Uneinigkeit in der Notation der Artikulationszeichen. So finden wir z.B. im Konzert A-Dur für Violine Staccatopunkte (T. 20), während in der Gamenfassung an der selben Stelle Keile zu finden sind. Auch bei der Notation der Bindebögen sind die Kopisten nicht sehr exakt. Es scheint fast, als ob hier dem Interpreten (wie auch bei den Doppelgriffen und Ornamenten) eine gewisse Freiheit überlassen wurde.

IV.4. Liste der Manuskripte und ihrer Schreiber:

Konzert A-Dur für Viola da gamba und Orchester (A:XIII:1; Willer 95)

D DS: Mus.ms 355, Kopist: Hesse; WZ: gekrönter Doppeladler mit Kleeblattstängeln auf den Flügeln, Herzschild mit Z belegt; Nachweis des Papiers: 1740-1749; Datierung Ms.ms 355 laut Bibliothekskatalog: 1750⁵⁸

In den Violinfassungen unterscheidet sich zweiter und dritter Satz von der Kopie von Hesse. Der dritte Satz ist aus: Cv:XIII:147:3.

D B: SA 2763, Kopist: Lampe (Fassung für Violino concertato); WZ: Baum mit Wurzel; IGFS mit Doppelstrich

D B: in: SA 2764, Kopist: Zelter (Fassung für Violino Concertato und zusätzlich von Zelter hinzugefügten Oboen und Hörnern); WZ: drei Lilien im Kranz

D B: in: SA 2764, Kopist: Berlin63 (Fassung für Violino concertato), o. WZ

Doppelkonzert für Violine und Viola da gamba und Orchester in c-moll (A:XIII:3, Willer 116)⁵⁹

D B: AmB 238 (Fassung für Violine, Viola und Orchester), Kopist: J.S.Bach XIII, WZ: kleines S

D B: SA 2775, Kopist: C.H.Graun IV, WZ: unkenntlich

D DS: Mus.ms. 1237, Kopist: (1) L.C. Hesse und (2) Berlin7 (Dublikat der Cembalostimme), WZ: (1) unkenntlich (Vdg concertata), (2) grosses gekröntes Monogramm FR

Konzert für Viola da gamba und Orchester in a-moll (A:XIII:14, Willer 22)⁶⁰

PL Kj: Am.B. 236, Kopist: Schober, WZ: keine Angabe

D B: SA 2776, Kopist: C.H.Graun IV; WZ: WANGEN in Schrifttafel

58 Musedita Vorwort zur Edition des Konzerts für Viola da gamba und Orchester in A-Dur (Musedita: 2008); Monika Willer, „Die Konzertform der Brüder Graun Carl Heinrich und Johann Gottlieb Graun“, Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Band 117, Peter Lang: Frankfurt 1995, S. 351.

59 Datierung der Komposition laut Willer: 1766-1771? (S. 40).

60 Datierung der Komposition: 1766-1771? (Ebd. S. 40)

Konzert für Viola da gamba und Orchester in F-Dur (A:XIII:8; Willer 149)⁶¹

PL Kj: Am.B. 236, Kopist: Schober, WZ: keine Angabe

D B: SA 2778, Kopist: C.H.Graun IV; WZ: unkenntlich

Konzert für Viola da gamba und Orchester in C-Dur (A:XIII:2)

D B: SA 2777, S: C.H.Graun IV, WZ: unkenntlich

Trio G-Dur (C:XV:89, Wendt Nr.62)

D DS: Mus.ms. 359, Kopist: L.C. Hesse (?)⁶²; o. Wasserzeichen; Datierung laut Bibliothekskatalog ca 1750⁶³

D DI: Mus.2474 – Q – 3, Kopist: Johann Georg Pisendel; Datierung Ms: 1720-1755⁶⁴

Sieben weitere Abschriften für Violine

Trio A-Dur (Av:XV:41, Wendt Nr.11)

D B: Mus.ms. 8295/19; Kopist: Berlin30, Anonymus Itzig 9; WZ: gekrönter Doppeladler mit Kleeblattstängeln auf den Flügeln, Brustschild mit Z belegt.

Konzert für Viola da gamba und Orchester in D-Dur (A:XIII:4; Willer 77)

D DS: Mus.ms. 356, Kopist: L.C. Hesse; Datierung: Ms.ca 1750; WZ: gekrönter Doppeladler mit Kleeblattstängeln auf den Flügeln, Herzschild mit Z belegt, Baum mit Wurzeln; Datierung: Ms. ca 1750 (nach Willer)

Konzert für Viola da gamba und Orchester in D-Dur (nicht im GWV gelistet)

D DS: Mus.ms. 1234, S: Hesse, mit Datierung „1769“ versehen

61 Datierung der Komposition: Ebd.

62 Während sowohl Henzel als auch O'Loghlin Hesse als den Kopist nennen, scheint mir die Schrift dieses Kopisten deutlich von den restlichen Handschriften von Hesse abzuweichen.

63 Musedita Vorwort zur Edition des Trio in G-Dur (C:XV:89) S. IV.

64 Datierung laut RISM online catalog: <https://opac.rism.info>, Zugriff vom 10.9.2015

Konzert für Viola da gamba und Orchester in d-moll (nicht im GWV gelistet)

D DS: Mus.ms. 1217, S: L.C. Hesse

Die Urheberschaft dieses Konzerts wird von Henzel bezweifelt. Sehr bemerkenswert ist die Taktartfolge, die einzigartig in J.G. Grauns Œuvre wäre:⁶⁵ 3/4 – 3/4 – 2/4. Auch ist dieses Werk formal und in der Motivik unterschiedlich von den anderen Graun sicher zugeschriebenen Konzerten.

Konzert für Viola da gamba und Orchester in A-Dur (nicht im Graun-Werkverzeichnis;⁶⁶ Willer 99)

D DS Mus.ms. 354, Kopist: L.C. Hesse; Datierung: Ms. ca. 1750 (nach Willer)

Trio F-Dur für obligates Cembalo, Viola da gamba und B.c.(A:XV:10; Wendt 119)

D B: SA 3627, Autograph:J.G. Graun; WZ: großes gekröntes Monogramm FR

D B: AmB 240/4, Kopist: Schober, WZ: R; DGS; Datierung: ab 1747

Solo C-Dur für Viola da gamba und Basso continuo (A:XVII:1)

Autograph Graun: D B: in SA 3627, WZ: COFS in Schrifttafel bzw. Adler

Bearbeitung durch Hesse: D B: in Mus.ms. 13525, S: L.C. Hesse, WZ: Lorbeerkranz (?), bekrönt

Autograph: Trio in C-Dur (A:XV:2)

Autograph: D B: SA 3627, WZ: unkenntlich

D B: in AmB 240, WZ:R; DGS

65 Monika Willer, „Die Konzertform der Brüder Graun Carl Heinrich und Johann Gottlieb Graun“, Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Band 117, Peter Lang: Frankfurt 1995, siehe Tabelle aller Taktartenkombinationen S. 56.

66 Dieses Konzert wird in Henzels Graun-Werkverzeichnis im Anhang 2 unter Fehlzuschreibungen angeführt mit der Anmerkung: „Für die Zuschreibung an Graun gibt es keinen Anhaltspunkt in der Quelle.“ Es findet sich allerdings im Ms 354 ein Deckblatt mit der Zuschreibung an J.G. Graun in Hesses Hand.

Trio F-Dur für Viola da gamba und Cembalo (C:XV:83)

D B: 17. in: Am.B. 239, S: J.S.Bach XIII, WZ: kleines S, doppelstrichig (2VI, Bc)

D B: 18. in: Am.B. 241, S: Schober, WZ: großes gekröntes Monogramm FR

Sieben weitere Fassungen ohne Viola da gamba

Trio G-Dur (C:XV:87, Kataloge: Breitkopf II 1762, S. 16 [48], Itzig 1783)

D B: SA 3725, S:?, WZ: gekrönter Adler mit Zepter und Schwert

Zwölf weitere Fassungen ohne Viola da gamba

Trio h-moll für Viola da gamba und Cembalo (Av:XV:50)

D B: SA 3723, S: L.C. Hesse, WZ: Bischof

D B: AmB 240/7, S: Schober, WZ: R; DGS

Trio in a-moll für VI. Vdg, B.c. (A:XV:15, Wendt Nr.103, nicht in O'Loghlin gelistet)

D B: SA 3719, S: (1) Anon.Itzig9, (2) Berlin76 (Vdg) WZ: (2) großes beflaggtes Wappen im Falz

Fünf weitere Fassungen ohne Viola da gamba

Quartett D-Dur (A:XIV:1)

D B: in: SA 3386, S: Berlin63, WZ: IFS (Stimmen)

D DS: Mus.ms. 1238, Viola da gamba (übrige Stimmen fehlen), S: L.C. Hesse, WZ: gekrönter Doppeladler mit Kleeblattstängeln auf den Flügeln, Herzschild mit Z belegt.

D B: in: SA 3386, S:?, WZ: gekröntes Wappen (Partitur)

D B: SA 3387, S: August Kohne, Datierung: zwischen ca. 1755 u. ca. 1766, WZ: großes Monogramm FR

D B: SA 3388, S: Johann Leonhard Hesse, Datierung: ab ca. 1763, WZ: Fisch; COFS in Schrifttafel

D B: SA 3378, S: Anon. Itzig 9, WZ: Lilie; Monogramm

D B: in: KHM 1900, S: Schober, Datierung: spätes 18. Jh., WZ: Wappen, darunter MORYN/ I IOHANNOT in Schrifttafel

D B: KHM 1902, S: Berlin25, WZ: großes gekröntes gespaltenes Wappen, darunter FAI/ WANGEN, doppelstrichig

Quartett g-moll (Av:XIV:10)

D B: 6. in: Am.B. 240/6, S: Schober, WZ: R

D DS: Mus. ms. 1235, S: L.C. Hesse, WZ: gekrönter Doppeladler mit Kleeblattstängeln auf den Flügeln, Herzschild mit Z belegt

D B: Mus. ms. 8293/30, S: Hering, WZ: gekrönter Adler, Brustschild mit R belegt, darunter ... [unkenntlich]

D B: SA 3389, S: Berlin63, o. WZ. (Version für 2 VI, Va, B.c.)

Drei weitere Abschriften: D B: SA 3371, KHM 1900/2, KHM 1901

Quintett a-moll für Flv, Ov, Vdg/Vla, Vc, Cemb.obl., Bc. (Av: XIV:14)

D B: in: AmB 235, S: J.S.Bach III, WZ: S

D B: in: SA 3370, S: J.S.Bach I, WZ: IESV, Lilie

Die Kopie aus der Amalienbibliothek stammt aus dem Kirnberger-Schaffrath-Nachlass, den Prinzessin Amalia nach dem Tode der Komponisten von den Erben aufgekauft hat.⁶⁷

Trio Concertante in G-Dur (Av:XVIII:34, Willer 44)

US Aau: M 312.4 G77 T64 1—b. S: C.P.E. Bach VI

Trio Concertante G-Dur (Av:XIII:36)

D RH: Ms. 322, WZ: großes gekröntes Monogramm FR

⁶⁷ Michael O'Loughlin, „Frederick the Great and his Musicians: The Viola da Gamba Music of the Berlin School“, Ashgate: Hampshire (UK) / Burlington (USA) 2008, S. 53.

Trio Concertante D-Dur (Av:XIII:22)

US Aau: M 312.4. G77 T61 17—b, S: C.P.E. Bach VI

Solo in G-Dur für Viola da gamba und B.c.(C:XVII:67)

D DS: Mus.ms 1236, S: ??, o. WZ.

Diese Sonate existiert in drei weiteren Abschriften für Flöte und B.c., eine davon in der Kopie von Schober: AmB 242.

Kantate *O dio Fileno* für Sopran, Vdg und Streicher (Av:III:9)

D B: 1. in: AmB 225, S: Schober, WZ: großes gekröntes Monogramm FR

D B: in SA 1293, S: Menges, WZ: unkenntlich (Partitur und Stimmen)

Kantate *Gia la Sera* für Sopran, Vdg und Streicher (A:III:2)

D B: AmB 225/2, S: J.G. Siebe, Datierung: um 1775, WZ: unkenntlich

Carl Heinrich Graun: Trio D-Dur für Fl., Vdg, B.c. (B:XV:54, Wendt 23 u. 89)⁶⁸

D B: SA 3760, S: Anon. Itzig 9 (?), Datierung: sp. um 1758, WZ: Bischof, darunter NMH

Sieben weitere Fassungen ohne Viola da gamba

Carl Heinrich Graun: Concerto Grosso in G-Dur für Flöte, Violine, Viola da gamba und Violoncello (Bv:XIII:55)

D B: SA 2767 (Version mit Doppelgriffen in Gampenstimme), S: unbekannt, WZ: unkenntlich

D B: AmB 217, S: Schober, WZ: großes gekröntes Monogramm FR

D B: SA 2770, S: Anon. Itzig 9, WZ: (1) Lilie; Monogramm, (2) Lilie, IFSA (B.c.)

Vier weitere Quellen

⁶⁸ Dieses Trio wird nicht in der Liste der Werke der Berliner Schule in O'Loughlin, „Frederick..“ angeführt.

V. Hesses Manuskripte in Darmstadt: Die Beziehungen zwischen Berlin und Darmstadt

Alle Handschriften von Hesse, bis auf das Trio in h-moll und die Bearbeitung der C-Dur Sonate sowie der Opern, befinden sich heute in der Hessischen Landesbibliothek Darmstadt. Ihre Provenienz ist die Darmstädter Hofkapelle, laut Henzel hat Hesse diese für die Darmstädter Hofkapelle kopiert.⁶⁹ Darunter sind auch die Sinfonien Grauns, die Hesse kopiert hat. Doch wie und wann kamen Hesses Manuskripte dorthin? Die unterschiedliche Datierung der Kopien von Hesse lässt keine eindeutige Schlüsse zu: z.B. die Sinfonie in G-Dur (D DS: Mus.ms. 363/7) ist zwischen ca. 1740 und ca. 1752 datiert, während das Gambenkonzert in D-Dur (D DS: Ms 1234) mit dem Datum „1769“ versehen ist.

Wir wissen, dass Hesse 1771/72 vor seinem Tode noch einmal in seine Geburtsstadt zurückgekehrte und womöglich tat er dies auch in den Jahren 1763-1766, in denen uns jede Spur von ihm fehlt. Pasqué meint, er hätte bereits 1759 Berlin zugunsten Darmstadt verlassen,⁷⁰ doch diese Angaben werden von O'Loghlin bezweifelt.⁷¹

Jedenfalls gab es zahlreiche sehr interessante Verknüpfungen zwischen beiden Höfen, ihren Regenten und ihren Musikern, die einen regen kulturellen Austausch (bei der natürlich in erster Linie Berlin Darmstadt beeinflusste) ermöglichte. Darmstadt hatte wegen seiner sehr musikliebenden Regenten, Landgraf Ernst Ludwig (1667-1739), Ludwig VIII. (1691-1768), Ludwig IX. (1719-1790) und seiner Gemahlin Caroline, genannt „die Große Landgräfin“ von Hessen-Darmstadt (1721-1774), eine Hofkapelle auf sehr hohem Niveau. Caroline hat während der Jahre, als ihr Mann mit Friedrich d. Großen in den Schlesischen Krieg zog, in Prenzlau bei Berlin gewohnt und war sehr gut mit Prinzessin Amalia befreundet. Beide

69 Christoph Henzel, „Berliner Klassik“ Ortus: Beeskow 2006, S. 192.

70 Ernst Pasqué, „Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Darmstadt. Aus Urkunden dargestellt von Ernst Pasqué“, in *Die Muse* (Darmstadt 1853-1854), S. 197-198.

71 Michael O'Loghlin, „Frederick the Great and his Musicians: The Viola da Gamba Music of the Berlin School“, Ashgate: Hampshire (UK) / Burlington (USA) 2008, S. 131-133.

teilten ihre Liebe zur Musik und Amalia ermöglichte Caroline, Operaufführungen in Berlin beizuwohnen. Als Caroline mit ihrem Gemahl 1757 nach Darmstadt zurückkehrte, befanden sich in der dortigen Bibliothek bereits alle (bis auf eine) Opern von Carl Heinrich Graun, sowie einige anderer Berliner Komponisten wie Agricola. Diese Musikhandschriften hat Anna Amalia aus ihrer Bibliothek an die Darmstädter Prinzessin geschenkt. Man findet sie heute im Graun-Werkverzeichnis meist mit der Provenienz „Ludwig X.“ oder „Hofkapelle Darmstadt“ vermerkt.⁷²

Die Schreiber dieser Manuskripte (auch etlicher Instrumentalwerke J.G. Grauns) teilt sich in zwei Gruppen. Die Partituren wurden fast gänzlich von den Kopisten der Amalienbibliothek verfasst,⁷³ während die Stimmen von Mitgliedern der Hofkapelle Darmstadt (Graupner, Endler u.a.) oder von Schreibern die in Kontakt mit der Stadt standen (L.C. Hesse) kopiert wurden. Von den Partituren wissen wir, dass sie nur kurz nach der Erstaufführung verfasst und an die Landgräfin in Prenzlau geschickt wurden. Es ist unklar, ob es sich hier um Leihgaben oder um Aufträge Carolines handelte. Die Stimmenabschriften durch Darmstädter Kopisten deuten darauf hin, dass diese nach der Rückkehr der Landgräfin nach Hessen für konzertante Aufführungen (da das Etat für szenische Produktionen fehlte) in Darmstadt verwendet wurden. Die Entstehungszeit dieser Kopien ist ungewiss, das verwendete Papier deutet auf eine Abschrift nach 1753 hin. Sie wurden also möglicherweise bereits vor der Rückkehr der Landgräfin für den Gebrauch am Hofe angefertigt.⁷⁴ Jene Wasserzeichen der Kopien durch Hesse (neben den Konzerten und Quartette auch die Sinfonien, etc.), die erkennbar sind, weisen auf eine Herkunft aus Berlin hin und sind deckungsgleich mit jenen, die sich in dem vorhin erwähnten Partiturenbestand finden.

Auch in den späteren Jahren, als Caroline den Hof in Darmstadt hielt, hatte sie engen Kontakt mit Berlin: Ihre Tochter Friederike wurde 1769 zur Gemahlin des Kronprinzen Friedrich Wilhelm II, also genau zu der Zeit, als L.C. Hesse dessen

72 Christoph Henzel, „Verzeichnis der Werke von Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun“ Ortus: Beeskow 2006.

73 Christoph Henzel, „Berliner Klassik“ Ortus: Beeskow 2006, S. 144.

74 Ebd., S. 147.

Privatlehrer und Leiter dessen Hofkapelle war. Durch den Briefwechsel zwischen Mutter Caroline und ihrer Tochter bekommen wir ein klares Bild von dem Darmstädter Konzertleben und der Musik am Hof.⁷⁵ Noack berichtet, dass sich ab ca. 1765 der Geschmack wandelte, und anstatt der ernsten Dramen von C.H. Graun und Rameau die Opéra comique (Komponisten wie Philidor, Monsigni, Gluck, Gretry) bevorzugt wurde. Genau derselbe Wandel vollzieht sich auch in Berlin und während 1767 Hesse für den Prinzen noch C.H. Grauns Opern bearbeitet, sind es 1770 nur mehr die „modernerer“ wie Gretry und Gluck – dieselben Opern, die Caroline in Darmstadt hört und in ihrem Briefwechsel beschreibt!

Sehr bedeutend im Darmstädter Kulturleben waren in den Jahren 1765-1772 Treffen von einem sehr erlesenen Gelehrtenzirkel, der sich im Hause des Kriegrats Peter Andreas Hesse, des Bruders von L.C. Hesse, traf. Gemeinsam hatten sie die Begeisterung für den Dichter Friedrich Gottlieb Klopstock, der als wichtiger Vertreter der Empfindsamkeit gilt. Dazu gehörten unter anderem Goethe, Wieland, Herder (P.A. Hesse war der Schwager von der Frau von Herder) und selten auch die Fürstin Caroline selbst. Bei diesen Privattreffen, bei denen auch musiziert wurde, und auch bei den Konzerten am Hof sind Kompositionen aus den großen Musikzentren Europas erklingen. Wäre es nicht naheliegend anzunehmen, dass auch Ludwig Christian Hesse bei diesen Privatkonzerten auftrat – vielleicht mit Mitgliedern der Hofkapelle – und für diesen Zweck die Stimmen der Garmbenkonzerte für Darmstadt kopierte?

75 Elisabeth Noack, „Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit“ Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte, Band 8 (Schott: Mainz 1967), S. 281

V. Konklusion und Zusammenfassung

Der Ausgangspunkt dieser Arbeit war die Frage, inwieweit der Gambist Ludwig Christian Hesse, für den sämtliche Kompositionen der Berliner Schule für die Viola da gamba komponiert wurden, bei der Entstehung dieser Werke involviert war – ob er also nur eine „Quelle der Inspiration“ war, oder ob er während des Kopierens der Werke auch bearbeitend eingriff. Besonderen Anlass zu dieser Mutmaßung gibt das Gambenkonzert in A-Dur, das auch in einer (zum Teil sehr unterschiedlichen) Violinfassung vorliegt (siehe Kapitel III.1.1. S. 10ff.).

Nach dem Vergleich mehrerer Autographe sowie verschiedenster Kopien und Bearbeitungen überwiegen die Indizien, dass Hesse nur minimal (wenn überhaupt) in die Kompositionen eingriff. Ihm sicher zuzuschreibende größere – strukturelle – Veränderungen finden sich nur in seiner Bearbeitung der Sonate in C-Dur (siehe Kapitel III.2.1. S. 15ff.). Unbestreitbar ist der große Einfluss, den er und seine einzigartige Spieltechnik, die sich in sehr charakteristischen Merkmalen äußert, auf die Kompositionen der Berliner Schule hatte (siehe Kapitel III.6. S. 41ff.). Die in den Autographen zu findende idiomatische Art J.G. Grauns, für Gambe zu schreiben, war gleichermaßen von seinem Kontakt mit Hesse geprägt. Dabei gelingt es Graun, seine sehr persönliche virtuos-geigerische Instrumentalsprache auf die Gambe zu übertragen. Diese findet sich gleichermaßen in seinen Autographen wie in den Konzerten für Gambe und in einigen Kammermusikwerken wieder (siehe Kapitel III.4. S. 27 und III.5.1. S. 38). In Werken mit der Viola da gamba, die ursprünglich für eine andere Besetzung vorgesehen waren, fehlen diese idiomatischen Merkmale, und auch Hesse ändert kaum daran (z.B. in seiner Kopie/Bearbeitung des Trios in h-moll, siehe S. 37). Wenn eine Gambenstimme diese Charakteristika enthält, dann kann man meist davon ausgehen, dass es sich um die Originalfassung handelt (wie z.B. bei den Quartetten, siehe S. 28-34) und dass die Kopisten die Stimme für die Viola vereinfachten. In einigen Fällen jedoch scheint es zwei gleichermaßen ursprüngliche Alternativbesetzungen zu geben (wie z.B. bei dem Quintett in a-moll siehe S. 36), bei deren Vergleich die unterschiedliche idiomatische Schreibweise

(mit den typischen Merkmalen von Hesse-Graun in der Gambenstimme) besonders auffällt. Diese Werke, die nicht von Hesse kopiert worden sind, sind ein weiteres Argument, die gegen ihn als Bearbeiter von Grauns Werken sprechen.

Aus den Autographen ersehen wir, dass Graun die Stärken und Möglichkeiten der Gambe gut kannte und sie bis zu ihren Grenzen ausschöpfte (siehe Kapitel III.5.1. S. 38). Er fand dafür in Hesse den perfekten Partner, der die Spieltechnik der Gambe auf einen neuen Höhepunkt brachte (siehe Kapitel III.6. S. 41). Diesbezüglich stellt sich die Frage, welcher von beiden Faktoren zuerst war. War also Hesse von den Kompositionen Grauns gefordert, sodass er eine neue eigene Technik zur Meisterung jener entwickeln musste, oder hat Graun, von der einzigartigen Virtuosität und Technik des Gambisten inspiriert, versucht, angemessene Werke zu schreiben. Möglicherweise trieben sich beide gegenseitig auf die Spitze des Möglichen und versuchten die Grenzen des Instruments wie der Spieltechnik zu durchbrechen. Jedenfalls entstand durch die Symbiose beider Faktoren ein für die Gambengeschichte einzigartiges Resultat.

Da sämtliche Bearbeitungen durch Hesse aus der Zeit seiner Anstellung als Gambenlehrer von Kronprinz Friedrich Wilhelm stammen, können wir vermuten, dass er erst in jener höheren Position sich die Erlaubnis zum tieferen Eingreifen in Kompositionen gab, währenddessen er davor nicht die Möglichkeit hatte, die Stücke des hochangesehenen Konzertmeisters Graun zu bearbeiten (siehe Kapitel III.6. S. 41). Aus diesem Grunde wäre eine Datierung seiner Abschriften der Graunkonzerte sehr hilfreich, die im Moment nur vereinzelt, im Fall von Ms 1234 in Darmstadt mit der Datierung 1769, möglich ist (siehe Kap. IV.1.1. S. 44 und Kapitel IV.1.4. S. 47).

Weshalb und auf welchem Wege diese schließlich nach Darmstadt kamen, lässt sich zurzeit auch nur mutmaßen. Die zahlreichen persönlichen Beziehungen, die zwischen den Höfen Berlin und Darmstadt existierten, lassen viele Vermutungen zu (siehe Kapitel V. S. 62). Besonders sticht hervor, dass die Tochter der „Großen Landgräfin“ Caroline von Darmstadt, Friederike, 1769 zu Gemahlin des

Kronprinzen Friedrich Wilhelm II. wurde. Schon dadurch war ein enger Austausch in persönlicher und kultureller Hinsicht gegeben. Zeugnis davon geben die Briefwechsel zwischen Caroline und ihrer Tochter. Außerdem sind die Treffen des Darmstädter Gelehrtenzirkels (dem u.a. Goethe, Wieland und Herder angehörte) im Hause des Bruders von L.C. Hesse zu erwähnen. Bei diesen geistigen und kulturellen Zusammenkünften wurden oft auch Konzerte (teilweise mit der Mitwirkung der Hofkapelle Darmstadt) gespielt. Die Vermutung liegt nahe, dass Hesse möglicherweise hier mit einem kleinen Ensemble der Hofkapelle auftrat – als Solist eines Gambenkonzertes von J.G. Graun.

Bibliographie

Burney, Charles, „The present state of music in germany..“, London 1773

Gerber, Ernst Ludwig, „Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler“ (4 Bände, Leipzig 1812-14)

Henzel, Christoph, „Verzeichnis der Werke von Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun“, Ortus: Beeskow (Deutschland) 2006

Henzel, Christoph, „Die Zeit des Augustus in der Musik: Berliner Klassik. Ein Versuch“ in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz“, Berlin 2003

Henzel, Christoph, „Berliner Klassik“, Ortus: Beeskow (Deutschland) 2006

Noack, Elisabeth, „Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit“ Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte, Band 8 (Schott: Mainz 1967)

O'Loghlin, Michael, „Frederick the Great and his Musicians: The Viola da Gamba Music of the Berlin School“, Ashgate: Hampshire (UK) / Burlington (USA), 2008

O'Loghlin, Michael, „Ludwig Christian Hesse and the Berlin Virtuoso Style“, in: JvdGSA, 35 (1998): Seiten 35-73

Quantz, Johann Joachim, „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“, Berlin 1752

Reichardt, Johann Friedrich, „Schreiben über die Berlinische Musik, Hamburg 1775“, in: hg.v. Grita Herre und Walther Siegmund-Schulze, „Briefe, die Musik betreffend“, Reclam: Leipzig 1976: Seiten 71-80

Rutledge, John B., „A letter of J.-B.-A.- Forqueray, translated with commentary“, in: JvdGSA, 13 (1976): Seiten 12-16

Schubart, Christian Friedrich Daniel „Des Patrioten gesammelte Schriften und Schicksale“, Stuttgart 1839 (posthum von seinem Sohn publiziert)

Strümper, Marc, „Die Viola da gamba am Österreichischen Kaiserhof“, Dissertation Universität Wien 2001

Wendt, Matthias, „Die Trios der Brüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun“, Dissertation Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 1983

Wenzinger, August, „Die Viola da gamba in Händels Oratorium *La Resurrezione*“, in: Österreichische Musikzeitschrift, 42 (1987): Seiten 80-83

Willer, Monika, „Die Konzertform der Brüder Graun Carl Heinrich und Johann Gottlieb Graun“, Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Band 117, Peter Lang: Frankfurt 1995

Anhang

Im Anhang befinden sich folgende Notenbeispiele, die für die Vergleiche in Kapitel III. herangezogen wurden:

Erster Satz der Violinfassung des Konzerts in A-Dur (A:XIII:1)

(eigene Edition und kritischer Bericht)

Erster Satz der Gambenfassung des Konzerts in A-Dur (A:XIII:1)

(Edition Prof. Ghielmi)

Sonate in C-Dur (A:XVII:1) in zwei Fassungen

(Edition Güntersberg: Heidelberg 2011)

Konzert für Violine und Orchester in A-Dur (A:XIII:1; Willer 95) 1.Satz

Für die folgende Edition wurde die Abschrift von Lampe (SA 2763) verwendet. Diese erweist sich – beim Vergleich mit den anderen beiden Quellen – als sehr fehlerhaft. Da das Notenbild und die Anordnung der Takte sehr dem Manuskript von Berlin63 gleichen, handelt es sich wahrscheinlich um eine ungenaue Abschrift dieses Stimmenmaterials von Berlin63. SA 2764 enthält neben den Stimmen von Berlin63 eine Partiturabschrift von Zelter mit der Hinzufügung von jeweils zwei Oboen- sowie Hornstimmen. Außerdem hat er die Soloviolinstimme (in einem eigenen System) verziert. Bis auf diese Additionen ist das Manuskript von Zelter identisch mit jenem von Berlin63. Man kann also vermuten, dass die Abschrift von Berlin63 die ursprünglichste war und von den beiden anderen Schreibern als Vorlage verwendet wurde.

Zur Korrektur von SA 2763 (Lampe) wurden die beiden anderen Abschriften von Berlin63 und Zelter (SA 2764) herangezogen.

Kritischer Bericht

T. 19	Violine 1,2	4.-11.Note: lombardischer Rhythmus (statt sechzehntel) wie bei Zelter und Berlin63
T. 19	Viola	6.Note: e (statt d), wie bei Zelter und Berlin63
T. 35	Violine solo	7. und 15. Note c (statt cis), wie bei Zelter und Berlin63
T. 57	Viola	5.Note gis (statt fis), wie bei Zelter und Berlin63
T. 66	Viola	4.Note: a (statt g), wie bei Zelter und Berlin63
T. 67	Viola	2.Note: e (statt d), wie bei Zelter und Berlin63
T. 70	Viola	5.Note: d (statt e), wie bei Zelter und Berlin63
T. 71	Viola	1.Note: cis (statt h), wie bei Zelter und Berlin63
T. 83	B.c.	5.Note: Bezifferung „7“ richtig auf 4.Note, wie bei Zelter und Berlin63
T. 114	Viola	1.Note: fis (statt e), wie bei Zelter und Berlin63
T. 117	Basso	1.Note: d (statt c), wie bei Zelter und Berlin63
T. 141	Viola	5.Note: cis (statt d), wie bei Zelter und Berlin63
T. 141	Viola	3.Note: a (statt gis), wie bei Zelter und Berlin63

Violinkonzert A-Dur

Johann Gottlieb Graun

Allegro non molto

Violino Concertato

Violino 1

Violino 2

Viola

Basso Ripieno

Cembalo

6 5 7 6 6 5

4

6 6 6 6 5 4 6

7

tr 3

tr 3

tr 3

5 6 7 6 7 t. 5

Detailed description: This system contains measures 7 and 8. It features six staves. The top three staves are in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). They contain melodic lines with trills (tr) and triplets (3). The bottom three staves are in bass clef with the same key signature, containing accompaniment. Measure 7 includes a trill on the first staff. Measure 8 includes triplets on the first three staves. Below the bottom staff, there are guitar fret numbers: 5, 6, 7, 6, 7, t.?, 5.

9

6 6 6

Detailed description: This system contains measures 9 and 10. It features six staves. The top three staves are in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). They contain melodic lines with sixteenth-note runs. The bottom three staves are in bass clef with the same key signature, containing accompaniment. Measure 9 includes a trill on the first staff. Measure 10 includes triplets on the first three staves. Below the bottom staff, there are guitar fret numbers: 6, 6, 6.

11

tr

tr

tr

tr

6 5

13

tr

tr

tr

p

pp

p

pp

p

pp

pp

6 5

p

6 4

21

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

tr *tr*

tr *tr* *unis*

6 6 7 6 5

23

Solo *tr* *tr*

p *p*

p

p 6 5

26

Tutti *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

f *Tutti* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

f *Tutti* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

f *Tutti*

f

6 *f* *tr*

29

Solo *tr*

7^b 6/4 6/5 7^b 7[#]

32

Musical score for measures 32-34. The score is written for five staves: four treble clefs and one bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 32 features a melodic line in the first treble staff and a piano accompaniment in the second and third treble staves. Measure 33 continues the piano accompaniment with a *p* dynamic marking. Measure 34 features a melodic line in the first treble staff with a *p* dynamic marking and a piano accompaniment in the second and third treble staves. The bass clef staff contains a melodic line starting in measure 32.

6
4

35

Musical score for measures 35-37. The score is written for five staves: four treble clefs and one bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 35 features a melodic line in the first treble staff with a *f* dynamic marking and a trill (*tr*) in the second treble staff. Measure 36 continues the melodic line in the first treble staff with a *f* dynamic marking and a trill (*tr*) in the second treble staff. Measure 37 features a melodic line in the first treble staff with a trill (*tr*) and a piano accompaniment in the second and third treble staves with a *p* dynamic marking. The bass clef staff contains a melodic line starting in measure 35.

6 6 6 6 6 3 6 4 5 3

38

f

pp

p

6 6

6 #

42

p

p

45

tr

f

poc. f

f

tr

tr

poco.

f

tr

6 #

48

tr

tr

tr

3

3

p

6 6 6 6 6 6 #

51

Musical score for measures 51-53. The score is written for five staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 51 starts with a forte (*f*) dynamic. Trills (*tr*) are present in measures 51, 52, and 53. Measure 53 features a piano (*p*) dynamic. A fermata is placed over the final note of measure 53. A sharp sign (#) and the number 6 are located below the bottom staff.

54

Musical score for measures 54-56. The score is written for five staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 54 starts with a forte (*f*) dynamic. Trills (*tr*) are present in measures 54, 55, and 56. Measure 56 features a piano (*p*) dynamic. A fermata is placed over the final note of measure 56. A sharp sign (#) and the number 6 are located below the bottom staff.

56

tr tr tr

p *p* *p*

f *f* *f*

p *f* *f*

p *f*

2 *p* 6 5 6 4 7 *f*

59

f *f* *f*

6 6

61

Musical score for measures 61-62. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measures 61-62 feature a complex texture with multiple staves. The upper staves contain dense, rapid sixteenth-note passages, while the lower staves provide a more melodic and harmonic accompaniment. The music concludes with a final chord in measure 62.

63

Solo *tr*

Musical score for measures 63-66. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measures 63-66 feature a complex texture with multiple staves. Measures 63-64 are dominated by triplets in the upper staves. Measures 65-66 feature a *Solo* section with a trill (*tr*) in the upper staves. The lower staves provide a melodic and harmonic accompaniment. The music concludes with a final chord in measure 66. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

6 6 # 6 # 6

66 *Tutti*

Musical score for measures 66-67. The score is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features five staves: three treble clefs and two bass clefs. The first three staves have trills (tr) above the first measure of each system. The first staff has a forte (f) dynamic marking. The second and third staves have trills (tr) above the first measure. The fourth and fifth staves have a fermata over the first measure. The bottom-most staff has a bass clef and contains a sequence of notes with a fermata over the first measure. The number '6' appears below the first and second measures of the bottom-most staff.

68

Musical score for measures 68-69. The score is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features five staves: three treble clefs and two bass clefs. The first staff has trills (tr) above the first measure of each system. The second and third staves have a fermata over the first measure. The fourth and fifth staves have a piano (p) dynamic marking. The bottom-most staff has a bass clef and contains a sequence of notes with a fermata over the first measure.

70

tr

tr

tr

f

f

f

This block contains the musical notation for measures 70 and 71. It features five staves: three treble clefs and two bass clefs. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 70 shows a complex melodic line in the top treble staff with trills (tr) and a bass line in the bottom bass staff. Measure 71 continues the melodic development with a forte (f) dynamic marking in the top treble staff and a corresponding bass line in the bottom bass staff.

72

This block contains the musical notation for measure 72. It features five staves: three treble clefs and two bass clefs. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The top treble staff contains a complex melodic line with a long slur. The other staves (middle treble, bottom treble, and both bass clefs) contain rests, indicating that the other instruments are silent during this measure.

73

Musical score for measures 73-74. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 73 features a complex melodic line in the upper voice with a slur and a fermata. The lower voices (violin, viola, cello, and bass) play a rhythmic accompaniment with a forte (*f*) dynamic. Measure 74 continues the melodic line, with the lower voices playing a trill (*tr*) and a piano (*p*) dynamic.

75

Musical score for measures 75-76. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 75 features a melodic line in the upper voice with a piano (*p*) dynamic. The lower voices (violin, viola, cello, and bass) play a rhythmic accompaniment with a piano (*p*) dynamic. Measure 76 continues the melodic line, with the lower voices playing a trill (*tr*) and a forte (*f*) dynamic. A 7# chord symbol is present at the bottom of the page.

77

Musical score for measures 77-78. The score is in A major (three sharps) and 3/4 time. It consists of five staves. The top staff features a complex rhythmic pattern of eighth notes with triplets, starting with a piano (*p*) dynamic and moving to forte (*f*). The second and third staves have rests followed by quarter notes, with dynamics *poc. f* and *p* respectively. The fourth staff has a rest followed by quarter notes with a *p* dynamic. The fifth staff has a rest. A grand staff is shown below with a bass clef, containing quarter notes with dynamics *p* and *poc. f*. Measure numbers 5 and 7 are indicated at the bottom right.

79

Musical score for measures 79-80. The score is in A major (three sharps) and 3/4 time. It consists of five staves. The top staff features a complex rhythmic pattern of eighth notes with triplets, starting with a piano (*p*) dynamic and moving to forte (*f*). The second and third staves have rests followed by quarter notes, with dynamics *p* and *poc. f* respectively. The fourth staff has a rest followed by quarter notes with a *p* dynamic. The fifth staff has a rest. A grand staff is shown below with a bass clef, containing quarter notes with dynamics *p* and *poco f*. Measure numbers 5 and 7 are indicated at the bottom right.

81

3 3 3 3

p

7 7 7

84

p

tr

93

Musical score for measures 93-94. The system consists of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains a melodic line with eighth-note patterns and a triplet of eighth notes followed by a trill (tr). The second, third, and fourth staves are empty, each with a key signature of three sharps. The fifth staff is in bass clef with a key signature of three sharps and contains a bass line with notes and fingerings (6, 6, 6, 6, 6, 7) and a trill.

Bass line for measures 93-94. The staff is in bass clef with a key signature of three sharps. It contains a melodic line with notes and fingerings (6, 6, 6, 6, 6, 7) and a trill.

95

Tutti

Musical score for measures 95-96. The system consists of five staves. The top three staves are in treble clef with a key signature of three sharps and contain a dense texture of sixteenth-note triplets, each marked with a '3' and the word 'Tutti'. The fourth staff is in bass clef with a key signature of three sharps and contains a melodic line with notes and trills (tr). The fifth staff is in bass clef with a key signature of three sharps and contains a bass line with notes and fingerings (6, 6, 6, 6, 5, 6, 6, 6).

f

Bass line for measures 95-96. The staff is in bass clef with a key signature of three sharps. It contains a melodic line with notes and fingerings (6, 6, 6, 6, 5, 6, 6, 6) and a dynamic marking of *f*.

97

Solo

97 98 99

p

tr

6 6 6 6 5 4 3

100

100 101 102

poc. f

3 3 3 3

101

Musical score for measures 101-102. The score is in 3/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first system consists of five staves: four treble clefs and one bass clef. The first staff contains a melodic line with sixteenth-note runs and trills. The second and third staves provide harmonic accompaniment with eighth-note patterns. The fourth staff features a bass line with triplets. The fifth staff is a grand staff with a bass clef. Measure 101 shows the beginning of the melodic phrase, while measure 102 continues it with trills and triplets.

103

Musical score for measures 103-104. The score continues in 3/4 time with the same key signature. The first system consists of five staves: four treble clefs and one bass clef. The first staff features a melodic line with trills and eighth-note patterns. The second and third staves provide harmonic accompaniment. The fourth staff continues the bass line. The fifth staff is a grand staff with a bass clef. Measure 103 shows the continuation of the melodic phrase, while measure 104 concludes with a trill and a dynamic marking of *p* (piano). The grand staff at the bottom of the page includes a key signature change to two sharps (F#, C#) and a dynamic marking of *f* (forte).

106

Musical score for measures 106-108. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features five staves: three treble clefs, one bass clef, and one grand staff. Measure 106 includes triplets and trills. Measure 107 features a forte (*f*) dynamic. Measure 108 includes a forte (*f*) dynamic and a bass line with sixths (6 6 6).

109

Musical score for measures 109-111. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features five staves: three treble clefs, one bass clef, and one grand staff. Measure 109 includes trills. Measure 110 features a forte (*f*) dynamic. Measure 111 includes a piano (*p*) dynamic and a bass line with sixths (6 6) and a forte (*f*) dynamic.

Tutti

Solo

112

Musical score for measures 112-114. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features five staves: three treble clefs and two bass clefs. Measures 112 and 113 are marked 'Solo'. In measure 112, the first treble staff has a trill (tr) on the first note. Measures 114 and 115 are marked 'Tutti'. In measure 114, the first two treble staves have trills (tr) on their first notes. The bottom staff has a dynamic marking of *p* and includes fingering numbers 5, 6, 4, 6, 4, and 7. A sharp sign (#) is placed above the staff in measure 114.

p

5

6

4

7

6

4

#

f

115

Solo

Musical score for measures 115-117. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features five staves: three treble clefs and two bass clefs. Measures 115 and 116 are marked 'Solo'. In measure 115, the first treble staff has a trill (tr) on the first note. In measure 116, the first treble staff has a trill (tr) on the first note. Measure 117 is marked 'Tutti'. In measure 117, the first two treble staves have a dynamic marking of *p*. The bottom staff has a dynamic marking of *p* and includes fingering numbers 6 and 7.

p

p

p

6

7

p

119

musical score for measures 119-121. The score is written for five staves: four treble clefs and one bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff features a dense sixteenth-note texture. The third staff has a melodic line with some sixteenth-note passages. The fourth staff is a bass line with sparse notes. The fifth staff is empty. Dynamic markings include *pp* in the second measure, *proc. f* in the third measure, and *p* in the fourth measure.

122

musical score for measures 122-124. The score is written for five staves: four treble clefs and one bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff has a melodic line with some sixteenth-note passages. The third staff features a melodic line with some sixteenth-note passages. The fourth staff is a bass line with sparse notes. The fifth staff is empty. A *f* dynamic marking is present in the first measure of the third staff, and a *tr* (trill) marking is present in the second measure of the second staff.

125

Musical score for measures 125-126. The score consists of six staves. The top five staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 125 features a melodic line with triplets in the upper staves and a bass line with a forte (*f*) dynamic. Measure 126 continues the melodic development with triplets and includes dynamics of fortissimo (*ff*) and piano (*p*). The bass line in measure 126 includes fingering numbers: 5, 6, 6.

127

Musical score for measures 127-128. The score consists of six staves. The top five staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 127 features a melodic line with triplets in the upper staves and a bass line with a piano (*p*) dynamic. Measure 128 continues the melodic development with triplets and includes dynamics of forte (*f*) and fortissimo (*ff*). The bass line in measure 128 includes fingering numbers: 6, 6, 5, 4.

129

Musical score for measures 129-131. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a complex melodic line in the first staff with many triplets and slurs. The second, third, and fourth staves have simpler accompaniment with dynamic markings of forte (*f*) and piano (*p*). The fifth staff is empty.

Continuation of the musical score for measures 129-131, showing the bass line in the fifth staff. It includes dynamic markings of piano (*p*), forte (*f*), and piano (*p*) with a fermata over the final notes.

132

Musical score for measures 132-134. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a complex melodic line in the first staff with many sixteenth notes and trills. The second, third, and fourth staves have accompaniment with dynamic markings of piano (*p*). The fifth staff is empty.

Continuation of the musical score for measures 132-134, showing the bass line in the fifth staff. It includes dynamic markings of piano (*p*) and rests.

135

p *poc. f* *poc. f* *p* *f*

poc. f *p* *f*

139

Tutti *f* *Tutti* *f* *f*

4/2 6 4 3

141

Musical score for measures 141-142. The score is written for six staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4. Measures 141 and 142 are marked with a '3' above the notes, indicating a triplet. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A fermata is placed over the first measure of the bottom three staves. A measure rest is present at the end of measure 142 in the bottom three staves.

143

Musical score for measures 143-144. The score is written for six staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4. Measures 143 and 144 are marked with a '3' above the notes, indicating a triplet. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Trills (tr) are indicated above the first notes of measures 143 and 144 in the bottom three staves. A fermata is placed over the first measure of the bottom three staves. Measure rests are present at the end of measure 144 in the bottom three staves.

Concerto per la Viola da Gamba

Violino I *Allegretto* *tr* *ten.*

Violino II *Allegretto* *tr* *ten.* [*ten.*]

Viola *Allegretto*

V.la di gamba *Allegretto*

Cembalo *Allegretto*

4

tr *tr*

tr *tr*

7 6

6

Musical score for measures 6 and 7. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 6 features trills (tr) on the first three notes of the top two staves. Measure 7 continues the melodic lines. Below the bottom staff, the following fingering numbers are indicated: 6/5, 6/4, 6, 2, #6, 4/2, 5, 6.

8

Musical score for measures 8 and 9. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 8 features triplets (3) on the first three notes of the top two staves. Measure 9 continues the melodic lines. Below the bottom staff, the following fingering numbers are indicated: 7, #, 6.

10

Musical score for measures 10-11. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 10 features a complex melodic line in the treble with many sixteenth notes and a triplet of eighth notes. Measure 11 continues this melodic line. The bass part consists of a simple eighth-note accompaniment. Fingering numbers '6 6' and '6' are written below the bass staves.

12

Musical score for measures 12-14. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 12 features a melodic line with a triplet of eighth notes, a trill (tr), and a triplet of eighth notes marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 13 continues with a trill (tr) and a piano (*p*) dynamic. Measure 14 features a piano (*p*) dynamic. The bass part consists of a simple eighth-note accompaniment. Fingering numbers '6 5', '6 5', and '6 4' are written below the bass staves.

15

pp

pp

pp

f tr

f tr

f

18

f

f

tr ten.

tr ten.

tr

tr

20

Musical score for measures 20-21. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measures 20 and 21 feature complex rhythmic patterns with many triplets. Measure 21 includes trills (tr) in the upper staves and fingerings (6, 6, 6, 6, 5) in the lower staves.

22

Musical score for measures 22-23. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measures 22 and 23 feature complex rhythmic patterns with many triplets. Measure 23 includes a solo section (Solo) in the bass clef and trills (tr) in the upper staves. The piece ends with a piano (p) dynamic marking and a fingering of 6.

25

Musical score for measures 25-27. The score is in 3/4 time and A major. It consists of five staves. The first three staves (treble clef) are mostly empty, with rests. The fourth staff (treble clef) contains a melodic line with trills (*tr*) and a fermata. The fifth staff (bass clef) contains a bass line with eighth notes and rests. A rehearsal mark '6' is located below the fifth staff.

28

Musical score for measures 28-31. The score is in 3/4 time and A major. It consists of five staves. The first two staves (treble clef) feature a melodic line with trills (*tr*) and a forte (*f*) dynamic. The third staff (bass clef) features a bass line with eighth notes and rests, marked *Tutti f*. The fourth and fifth staves (treble and bass clef) continue the melodic and bass lines. A rehearsal mark '6' is located below the fifth staff.

30

tr tr tr

f

tr tr tr

f

Solo

f

p

p

5 #4 7 #

33

3

3

p

7 6 4 7 5

35

Musical score for measures 35-36. The score consists of five staves. The first two staves are treble clefs, the third is a bass clef, and the fourth and fifth are treble and bass clefs respectively. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first two staves have a dynamic marking of *p*. The third staff has a dynamic marking of *pp*. The fourth staff contains a complex melodic line with triplets and trills. The fifth staff has a dynamic marking of *pp* and includes fingering numbers 6/4 and 5/3.

37

Musical score for measures 37-40. The score consists of five staves. The first two staves are treble clefs, the third is a bass clef, and the fourth and fifth are treble and bass clefs respectively. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first two staves have a dynamic marking of *p*. The third staff has a dynamic marking of *p*. The fourth staff contains a complex melodic line with trills and a dynamic marking of *p*. The fifth staff has a dynamic marking of *p* and includes fingering numbers 7, 7, 6, #, 6, #, #, 6.

41

Musical score for measures 41-43. The score consists of five staves. The first four staves are treble clefs, and the fifth is a bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music features a forte (*f*) dynamic. The first two staves have rests for the first two measures, followed by a melodic line with a trill (*tr*) and tenuto (*ten.*) in the third measure. The third staff has rests for the first two measures, followed by a melodic line with a trill and tenuto in the third measure. The fourth staff has a continuous eighth-note pattern. The fifth staff has rests for the first two measures, followed by a melodic line with a trill and tenuto in the third measure.

44

Musical score for measures 44-45. The score consists of five staves. The first three staves are treble clefs, and the fourth and fifth are bass clefs. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music features a piano (*p*) dynamic. The first three staves have rests for both measures. The fourth staff has a melodic line starting with a trill (*tr*) and followed by a series of triplets (marked with '3'). The fifth staff has a bass line with a piano (*p*) dynamic and includes fingering numbers: #6, 6, 6, 5, 6, 6, #.

46

f *tr* *ten.*

f *tr* *ten.*

Tutti f

f # 6 5

48

p *tr* *ten.*

p *tr* *ten.*

p

p

6 *p* # 6

54

Musical score for measures 54-55. The score is written for five staves: two treble clefs and three bass clefs. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 54 features a melody in the upper staves with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *f*. The lower staves provide a bass line with a similar triplet and *f* dynamic. Measure 55 continues the melodic and bass lines with a triplet and *f* dynamic.

56

Musical score for measures 56-57. The score is written for five staves: two treble clefs and three bass clefs. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 56 features a melody in the upper staves with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *f*. The lower staves provide a bass line with a similar triplet and *f* dynamic. Measure 57 continues the melodic and bass lines with a triplet and *f* dynamic. Below the bass staves, there are fingering numbers: '6 6 #' under the first two staves, '6' under the third staff, and '7 #' under the fourth staff.

58

Musical score for measures 58-60. The score consists of five staves. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measures 58-60 feature a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The bottom two bass staves include fingering numbers: #4, 2, 6, 5, 6, 6, #.

61

Musical score for measures 61-64. The score consists of five staves. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measures 61-64 feature a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The bottom two bass staves include fingering numbers: 6, 5, 6, #, 6. Dynamics include *p*, *tr*, *f*, and *Tutti*.

64

tr *ten.* *p* *tr* *p* *p Solo* *p*

6 6 7 7

66

tr *tr* *tr* *tr*

68

4
2

6 6 6

70

poco f

poco f

poco f

poco f *p* *poco f* *p* *poco f*

5

73

Musical score for measures 73-74. The score is in A major (three sharps) and 3/4 time. It consists of five staves. The first three staves (treble and bass clefs) show a simple accompaniment with rests and a few notes. The fourth staff (treble clef) features a complex melodic line with many sixteenth notes. The fifth staff (bass clef) has a bass line with dynamic markings: *p* at the start, *poco f* under a pair of notes, and *p* at the beginning of the next measure.

75

Musical score for measures 75-76. The score is in A major (three sharps) and 3/4 time. It consists of five staves. The first staff (treble clef) has a melodic line with a *p* dynamic marking. The second staff (treble clef) has a sixteenth-note accompaniment with a *p* dynamic marking. The third staff (bass clef) has a bass line with a *p* dynamic marking. The fourth staff (treble clef) has a melodic line with a *[p]* dynamic marking. The fifth staff (bass clef) has a bass line. At the end of the system, there is a chord symbol b^6_5 .

77

77

[pp] [p]

pp p poco p

79

79

f tr ten.

f tr ten.

f tr ten.

Tutti tr [ten.] Solo tr

f tr ten.

6 5

82

Musical score for measures 82-83. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features five staves: two treble clefs, one bass clef, and two more bass clefs. The first two staves have a rest in measure 82 and enter in measure 83 with a fortissimo (*ff*) triplets of eighth notes. The third staff has a rest in measure 82 and enters in measure 83 with a forte (*f*) eighth-note accompaniment. The fourth and fifth staves have eighth-note accompaniment throughout. The word *Tutti* is written above the fourth staff in measure 83. Fingering numbers (6, 5, 6, 6, 6, 4, 6, 5) are placed below the fifth staff.

84

Musical score for measures 84-85. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features five staves: two treble clefs, one bass clef, and two more bass clefs. The first two staves have eighth-note accompaniment with a fortissimo (*ff*) triplet of eighth notes in measure 84. The third staff has a forte (*f*) eighth-note accompaniment with trills (*tr*) in measure 84. The fourth and fifth staves have eighth-note accompaniment. Fingering numbers (6, 5, 7, 6, 5) are placed below the fifth staff.

86

86

p

p

Solo *tr* *tr*

7 #

90

90

p

tr *p*

6 5 6 5
4 3 4 3

94

f *p*
f *p*
f *p* *tr* *3* *3* *tr*
f *p* *b7* *#* *b5* *b7* *#*

tr

97

f *ten.* *f*
f *tr* *ten.* *f*
f *Tutti* *tr* *[ten.]* *Solo* *tr* *f* *Tutti*
f *p* *f*

6 7 6 5

100

tr *ten.* *tr*

tr [*ten.*] *tr*

6 6 7 6

102

tr *tr* *tr* *tr*

tr *tr* *tr* *tr*

tr

Solo

6/5 4/2 7 6/5

p

105

Musical score for measures 105-106. The score is in A major (three sharps) and 3/4 time. It consists of five staves. The first four staves are in treble clef, and the fifth is in bass clef. The music is marked *f* (forte). Measure 105 features a triplet of eighth notes in the first staff, followed by a sixteenth-note triplet in the second staff, and a quarter-note triplet in the third staff. Measure 106 features a quarter-note triplet in the first staff, followed by a sixteenth-note triplet in the second staff, and a quarter-note triplet in the third staff. The dynamic changes to *p* (piano) in measure 106. The bass line in measure 106 includes the notes 6, 6, 7.

107

Musical score for measures 107-109. The score is in A major (three sharps) and 3/4 time. It consists of five staves. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The music is marked *p* (piano). Measure 107 features a triplet of eighth notes in the first staff, followed by a triplet of eighth notes in the second staff, and a triplet of eighth notes in the third staff. Measure 108 features a triplet of eighth notes in the first staff, followed by a triplet of eighth notes in the second staff, and a triplet of eighth notes in the third staff. Measure 109 features a triplet of eighth notes in the first staff, followed by a triplet of eighth notes in the second staff, and a triplet of eighth notes in the third staff. The dynamic changes to *p* (piano) in measure 109. The bass line in measure 109 includes the notes 6, 7, 6, 4.

110

p
p
 5 7 6 5 3 7 4 3 7 7

112

pp
pp
p
piu f
 5 #2 5 7 6 5 4 7 5

115

Musical score for measures 115-116. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five staves. The first two staves are treble clef, and the last three are bass clef. The music features a strong dynamic of *f* (forte) with triplets in the upper staves. The third staff includes trills (*tr*) and a *Tutti* marking. The piece concludes with a fermata and a final *f* dynamic. A fingering of 5 is indicated for the final note in the bass clef.

117

Musical score for measures 117-118. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five staves. The first two staves are treble clef, and the last three are bass clef. The music features a dynamic of *p* (piano). The third staff includes a *Solo* marking and a *p* dynamic. The piece concludes with a fermata and a final *p* dynamic. Fingerings of 6, 6, and 5 are indicated for the first three notes in the bass clef, and 6 and 6 for the last two notes.

119

f p f p
f p f p
f p f p
f p f p

122

p
p
p

125

p

128

p

131

Musical score for measures 131-132. The score consists of five staves. The top three staves (treble, treble, and bass clefs) are mostly empty, with a whole note rest in the first measure and a whole note chord in the second measure. The fourth staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes, slurs, and trills (*tr*). The fifth staff (bass clef) contains a bass line with eighth notes and a whole note chord in the second measure. A fermata is placed over the final chord in the fifth staff.

133

Musical score for measures 133-134. The score consists of five staves. The top two staves (treble clefs) feature a fast, rhythmic melody with sixteenth notes and slurs, marked with a forte (*f*) dynamic. The third staff (bass clef) has a bass line with eighth notes and rests, also marked with a forte (*f*) dynamic. The fourth and fifth staves (treble and bass clefs) contain a slower, more melodic line with slurs and rests, marked with a forte (*f*) dynamic and the instruction *Tutti*. A fermata is placed over the final chord in the fifth staff. Measure numbers 4, 2, and 6 are written below the fifth staff.

135

Musical score for measures 135-146. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measures 135-146 feature a complex melodic line in the upper staves with many sixteenth notes and triplets. The lower staves provide a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. There are several trills and slurs throughout the passage.

137

Musical score for measures 137-146. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measures 137-146 feature a complex melodic line in the upper staves with many sixteenth notes and triplets. The lower staves provide a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. There are several trills and slurs throughout the passage.